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

Telo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi

Ljubljana, 22. 6.–10. 7. 2009

Zbornik predavanj



45. seminar slovenskega jezika, literature in kulture

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

45. seminar slovenskega jezika, literature in kulture

Telo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi

22. 6.–10. 7. 2009

Zbornik predavanj

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

811.163.6(082)
821.163.6.09(082)
930.85(497.4)(082)

SEMINAR slovenskega jezika, literature in kulture (45 ; 2009 ; Ljubljana)
Telo v slovenskem jeziku, literaturi, kulturi : zbornik predavanj / 45. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 22. 6.-10. 7. 2009, Ljubljana ; [uredila Mateja Pezdirc Bartol ; povzetke prevedel David Limon]. - V Ljubljani : Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2009

ISBN 978-961-237-294-1

1. Gl. stv. nasl. 2. Pezdirc-Bartol, Mateja
246197760

45. seminar slovenskega jezika, literature in kulture
Telo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi
Zbornik predavanj. Uredila Mateja Pezdirc Bartol, **povzetke prevedel** David Limon, **tehnično uredila** Mateja Lutar, **oblikovala** Metka Žerovnik, **založila** Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani,
izdal Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko, **naslovnica** Stojan Batič, Balet, 1957, Tivoli,
tisk Birografika Bori d. o. o.
Naklada: 600 izvodov.
Cena: 16,16 EUR

© Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2009.
Vse pravice pridržane.

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

Ljubljana, junij 2009

Vsebina

Uvodna beseda 7

Predavanja

Irena Orel — Telo v slovenskih besedilih skozi tisočletja: od solznega telesa v Brižinskih spomenikih do Levstikove telovadbe 11

Agnieszka Będkowska-Kopczyk — Telo in čustva v slovenskih jezikovnih metaforah z vidika kognitivnega jezikoslovja 30

Jožica Škofic — Pomensko polje *telo* v slovenskih narečjih (po gradivu za SLA) . . . 38

Mojca Ramšak — Družbene podobe telesa na jeziku: lingvistično-medicinska razprava o metaforah in raku 49

Miran Hladnik — Iz kakšnega testa so slovenski junaki 61

Irena Novak Popov — Podobe telesa v sedanji slovenski poeziji 73

Đurđa Strsoglavec — *Zakaj je voditeljica v trenerki čisto druga* oziroma ali (oblečeno) telo naredi čefurja? 85

Milena Mileva Blažić — Motiv telesa v kratki sodobni pravljici Svetlane Makarovič 92

Mateja Pezdirc Bartol — Hrana in žretje kot oblika razčlovečenja v slovenski dramatiki . . . 101

Tomaž Toporišič — Semiotično in fenomenalno telo slovenskega gledališča 110

Bojana Kunst — Telo sodobnega plesa in njegov glas 120

Sarival Sosič — Telo v slovenski likovni umetnosti 128

Melita Zajc — Podobe telesa kot podobe človeka – vprašanja identitete (Telo v novejši slovenski avdiovizualni kulturi) 137

Zdravko Zupančič — Telo in strah pred nastopom 145

Izbirni tečaji

Jezikoslovni tečaj

Erika Kržišnik — Telo in frazeologija 151

Literarni tečaj

Alojzija Zupan Sosič — Telo v slovenski erotični pesmi 169

Parada mladih

Anja Bajda — Prevrednotenje pogleda na telo in moško-ženske odnose v ludistični dramatiki 180

Barbara Fužir — Zofka Kveder kot razbijalka patriarhalnih vzorcev v literaturi s posebnim ozirom na odnos do telesa (spolnost, materinstvo, detomor, umor, samomor) 184

Mojca Jesenovec — Po slovensko – s telesom 188

Inga Yarova — Ideografski opis slovenske frazeologije kot reprezentacija fragmenta slovenske jezikovne slike sveta 193

Vesna Vučajnk — Motiv plesa v slovenski poeziji 197

Andrej Zavrl — Resnica telesa in laži razuma v prvem slovenskem gejevskem romanu 202

Ekskurzija

Damjana Kern — Začutimo Slovenijo: celodnevna ekskurzija na Kras in Obalo . . . 209

Predstavitev avtoric in avtorjev 217

Človek brez telesa ne obstaja: s telesom se identificira, preko telesa se izraža, skozi telo nas vidijo drugi in mi vidimo druge. Človekovo občutje lastnega telesa je tako bistveni vidik njegovega samozavedanja. Telo je lahko mlado ali staro, zdravo ali bolno, lepo ali grdo, predvsem pa spremenljivo in minljivo. Ena od prepoznavnih značilnosti sodobnega časa je povečanje zanimanja, ki ga posameznik namenja svojemu telesu. Količina časa, ki jo namenjamo ukvarjanju s svojim telesom, se je izrazito povečala, saj je treba zdravo jesti, se rekreirati, sproščati, slediti modnim smernicam, neprestano odstranjevati moteče elemente in popravljati različne telesne nepravilnosti. Naravno telo izginja, na njegovo mesto stopa telo kot družbeni, kulturni in politični konstrukt. Odločili samo se, da tudi znotraj programa seminarja namenimo čas ukvarjanju s telesom, zato je krovna tema letošnjega seminarja *Telo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*.

Skozi predavanja, izbirne tečaje ter spremljevalni popoldansko-večerni program bomo razmišljali o podobi telesa, kot se kaže skozi literarna dela, in o odnosu do telesa, ki sega od erotičnega zapeljevanja do sprevrženosti, groteskнosti in komičnosti. S podobo telesa se najtesneje povezuje oblačilna kultura in s tem dihotomija zakrito/golo telo, prehranjevalne navade, estetski ideali telesa ipd., s čimer se bomo dotaknili nekaterih tem, ki so bile do zdaj kot predmet literarnovednega raziskovanja v ozadju. Telo vstopa v jezik skozi različna poimenovanja telesnih delov, ki jih bomo opazovali v zgodovinskem razvoju in narečnih variantah. Ker se dojemanje telesa in čustev zrcali tudi v jezikovnih metaforah, nam bodo jezikoslovci predstavili človeško telo kot del zunajjezikovne stvarnosti, ki vstopa v slovenski jezikovni sistem zlasti preko somatske frazeologije. S svojim pogledom, izrazom oči, držo telesa in kretnjami telo ustvarja jezik, ki ga govori vsakdo izmed nas, zato se bomo v predavanjih zadržali tudi pri nebesedni komunikaciji oziroma govorici telesa. Človeško telo vstopa v celo vrsto drugih (ne)besednih oblik umetnosti, to so film, gledališče, ples, slikarstvo, kiparstvo, fotografija ..., zato nam bodo predavatelji osvetlili specifike telesa znotraj posameznega izraznega medija. Čeprav je telo primarno nekaj izrazito osebnega, intimnega, individualnega in se v tem smislu kar najtesneje povezuje z identiteto posameznika, ves čas prehaja tudi v polje družbenega. Prav zato se bodo razmišljanja predavateljev dotaknila tudi širšega razumevanja telesa in telesnosti v družbi, saj je za zahodno kulturo značilno, da je utemeljena na pogledu. Telo je postalo predmet zlasti modne, kozmetične in prehrambne industrije, ki oglašuje kulturno predpisane norme telesnosti. Po drugi strani pa telo ostaja izrazno sredstvo, naj gre za umetniške transformacije telesa ali uporabo telesa kot sredstva političnega protesta.

Telo je predmet raziskav najrazličnejših znanstvenih disciplin, tako znotraj humanistike kot znotraj naravoslovja. Da bi krovno temo predstavili iz različnih zornih kotov, smo povabili k sode-

lovanju strokovnjake z različnih področij: letošnji predavatelji so jezikoslovci, literarni zgodovinarji, filmski, gledališki in plesni teoretiki, sociologi, umetnostni zgodovinarji, kulturni antropologi, filozofi ..., prihajajo z različnih fakultet, univerz in znanstveno-raziskovalnih inštitucij. Še posebej smo zadovoljni, kadar med predavatelji srečamo tudi udeležence preteklih seminarjev, zdaj prodorne raziskovalce slovenščine na univerzah po svetu. Verjamemo, da bo tema in njene osvetlitve zanimiva tako za udeležence seminarja kot domačo strokovno publiko in da bo odprla številna vprašanja ter dala impulze za nove raziskovalne projekte.

Letošnji seminarski zbornik oblikujejo študije predavateljev, ki niso urejene po abecedi, prav tako ne po naslovnih rubrikah jezik, literatura, kultura, saj marsikateri prispevek vključuje spoznanja več strok in različnih raziskovalnih pristopov, zato je zbornik urejen tako, da se predavanja začnejo z jezikoslovnimi temami, se prelijejo v literarne in razlijejo po različnih oblikah umetniškega ustvarjanja, v katerih kot izrazno sredstvo ali pa predmet upodobitve sodeluje človeško telo. Sledijo prispevki treh izbirnih tečajev, in sicer jezikoslovnega, literarnega ter Parade mladih, v kateri se nam bo predstavilo šest znanstvenic in znanstvenikov mlajše generacije. Zbornik zaključuje predstavitev celodnevne ekskurzije, ki bo letos potekala na Kras in Obalo ter udeležencem dala priložnost, da začutijo Slovenijo ne samo jezikoslovno, literarno in umetnostnozgodovinsko, temveč tudi geografsko in kulinarično.

Letošnji seminar poteka v jubilejnem letu. Seminar bo namreč že 45. po vrsti, kar zagotovo priča o bogati tradiciji, izkušnjah in visoki kakovosti te osrednje poletne slovenistične prireditve. Kljub visoki obletnici pa je seminar polovico mlajši od svoje matične inštitucije, to je Univerze v Ljubljani, ki letos praznuje 90 let, med njene ustanovne članice pa sodi tudi Filozofska fakulteta. Želimo si, da bi udeleženci v dveh tednih kar najbolje začutili utrip fakultete, slovenske prestolnice in ljudi, s katerimi se bodo srečevali, ter da bi nam uspelo skozi različne poglede kar najbolj prepričljivo osvetliti krovno temo: telo, ki se giblje med osebnim in družbenim ter kot takšno vstopa v slovenski jezik, literaturo in kulturo.

Mateja Pezdirc Bartol
predsednica 45. SSJLK

Predavanja

Orel

Będkowska-Kopczyk

Škofic

Ramšak

Hladnik

Novak Popov

Strsoglavec

Blažić

Pezdirc Bartol

Toporišič

Kunst

Sosič

Zajc

Zupančič

Irena Orel
Filozofska fakulteta, Ljubljana
UDK 811.163.6'373.4:572.5

Telo v slovenskih besedilih skozi tisočletje: Od solznega telesa v Brižinskih spomenikih do Levstikove telovadbe

Predmet obravnave bo izrazna, slogovna in pomenska raznolikost, terminološka, frazeološka raba ter sopomenske zamenjave pojmovne skupine telesa in njegovih delov pri ljudeh in živalih v tisočletnem pisnem izročilu od Brižinskih spomenikov (972–1039), v različnih izbranih neumetnostnih besedilnih vrstah (predvsem v nabožni literaturi, prisegah, poljudnostrokovnih besedilih, slovarskih delih), do konca 19. stoletja, ko dobimo tudi svojo telovadno terminologijo pod vplivom češke in je v *Slovensko-nemški slovar* (1894–1895) zajet največji izbor (okoli 30) tvorjenk s podstavo telo.

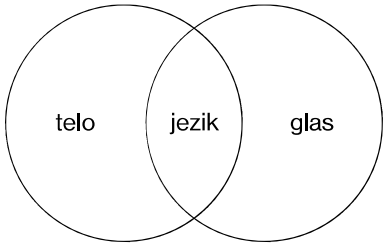
The focus of discussion will be expressive, stylistic and semantic variety, terminological and phrasal use, and synonymous concepts of the body and its parts in man and animals in the millennium of writing from the Freising Manuscripts (972–1039), in different selected genres (primarily devotional literature, oaths, popular scientific texts, dictionaries), to the end of the 19th century, when we adopted our own gymnastic terminology under the influence of Czech and the Slovene-German Dictionary (1894–1895), which included a large selection (around 30) of new expressions relating to the body.

1 Uvod *

1.1

Razmerje med telesom in glasom, ki ga ustvarja, in jezikom, ki ga osmišlja in ga glas prenaša, ponazarja Lacanova shema preseka dveh krogov:

> »Glas /.../ je tista vez, ki pripenja jezik na telo. /.../ Glas je telesni projektil, ki se odcepi od telesa kot svojega vira, se od njega emancipira, a kljub temu ostaja nekaj telesnega. /.../ Glas stoji na nekem topološko nadvse nenavadnem mestu: v preseku jezika in telesa, vendar ta presek tvori nekaj, kar ne pripada ne enemu ne drugemu. *Kar imata jezik in telo skupnega, je glas, ki pa ni ne del jezika ne del telesa*. Glas izhaja od telesa, a ni njegov del, je podlaga jezika, a ni njegov del, v tej paradoksalni topologiji pa je prav glas tisto, kar ju druži« (Dolar 2003: 108–109).



* Besedilo vsebuje posebne znake iz vnašalnega sistema ZRCola, ki ga je na ZRC SAZU razvil Peter Weiss.

1.2

Postfenomenološki pristop k sociologiji telesa (Krpič 2008: 19–24) obravnava osredinjenost telesa v odnosu do sveta s pomočjo percepcije predvsem z vidom (Husserl) in tipom (Merleau-Ponty), gre za izkustvo živega telesa v fizičnem in družbenem svetu (vidi in je videno, sliši ...) ter zavračanje ideje breztelesnega transcendentalnega subjekta z vdorom pragmatizma. Merleau-Ponty pravi, da je telo edino posameznikovo aktivno sredstvo, s katerim biva v fizičnem in kulturnem svetu, je točka, s katerim posameznik zre v svet, telo govori in je ogovorjeno s strani drugih teles, diskurz je razglasil za telesno zadevo, jezik pa je zanj le abstrakten sistem lingvističnih pravil, ki dejansko ne obstaja.

1.3

Dva različna pogleda na telo in jezik naj nas uvedeta v bolj poenostavljeni sprehod po ubesedenju telesa, telesnosti in njegovih sestavnih delov v zgodovini slovenskega jezika, tako s poimenovalnega (onomaziološkega), pomenskega (semaziološkega) stališča kot iz sprotne uresničitve v izbranih besedilih.

1.4

Fizično telo nas spremlja vse življenje, z njim obstajamo, se uresničujemo, se premikamo, delamo, ustvarjamo, mislimo, se reproduciramo, torej smo. Človeško telo je bilo v starejših obdobjih od pokristjanjevanja dalje v nabožni literaturi pojmovano kot materialni, fizični del človeka, v nasprotju z dušo, ki je predstavljala njegov nematerialni, duhovni protipol. Pomensko polje z nadpomenko telo in besedotvorno družino s podstavnim izrazom *telo* lahko spremljamo od najstarejšega slovenskega pisnega dokumenta pred tisoč leti do danes. Kljub kontinuiteti opažamo leksikalne razvojne spremembe na izrazni in pomenski ravni, s pomenskimi prenosi na podobno ali povezano predmetnost so ustvarjeni novi izrazi, tako kot npr. jezik z metonimičnim prenosom iz organa v ustni votlini v sistem izraznih sredstev za sporazumevanje.

2 Izvor in izrazne posebnosti izraza telo

2.1

Praslovanski izraz *tə̂lo je ohranjen v vseh slovanskih jezikih, v stcsl. ima oblike tematske o-skl. *tel-a*, redkeje *-ese*, pl. *telesa* v pomenu ‘imago, simulacrum, idolum, corpus humanum’ (Bezlaj 2005: 165), zaradi dvojnih oblik Snoj predvideva sekundarno sigmatično osnovo na osnovi prabaltoslovanskega *taila-, kar je praide. *-le/o-* tvorba, *-s*-osnove pa so analogne po nekaterih poimenovanjih delov telesa (Snoj 1996: 297); *-lo-* je sufiks, izveden je morda iz prvotnega *tój̯-lo-, lat. stilus ‘pokončen priostren predmet’ (Bezlaj 2005: 165), pomensko podobno nesorodno staroindijsko varṣmán- ‘višina, teme’ in ‘telo, postava’, sorodno s praslovanskim *vь̂rxъ, slovensko vr̂h (Snoj 2003: 756; Snoj 1996: 297–298).

2.2

Samostalnik *telo* je vreden posebne pozornosti in zanimiv tudi z izraznega vidika: naglasoslovne različice v slovenskem govornem prostoru pričajo o ohranitvi različnih razvojnih stopenj, glasoslovne spremembe se kažejo v razvoju praslovanskega (ne)naglašenega jata. Slovenščina pozna od 10. stoletja pomik z dolgega cirkumflektiranega zloga na naslednji zlog (tip *zlâto* → *zlatô*), razen morda v južnobelokranjskem, panonskem, istrskem prostoru, medtem ko je umik naglasa s končnega cirkumflektiranega zloga na predhodni zlog značilen za različna področja (Rezijo, Terske doline, Ziljo, Podjuno, Mežiško dolino, južno Pohorje, Zgornjo Savinjsko dolino, Poljansko dolino, Črni vrh nad Idrijo z okolico, severno Belo krajino in okolico Osilnice ob Kolpi, Babno polje (Logar 1993: 11)). Slovenski narečni zapisi v splošnoslovanskem lingvističnem atlasu refleksov za jat (karta N 5, str. 26) kažejo prevladujoč končniški naglasni tip, naglas na osnovi je v Lučah v Savinjski dolini (*'tie̯:lə*), Pomjan v Istri (*'te̯:lọ*), Babno polje (*'teu̯u, 'teu̯o*), posavsko (Mostec pri Brežicah *'tełu*) in v Prekmurju (Gomilica *'te̯ilu*), pri teh primerih je naglašeni *e* dvoglasniški v Prekmurju in Savinjski dolini, nenaglašeni izglasni *o* pa se lahko reducira v *-u* ali *-ə*. V nenaglašenem položaju ostaja *e* ali prehaja v *i* (rovtarsko (Horjul), slovenskogoriško (Videm ob Ščavnici)) ali v *ə* (Sv. Križ pri Trstu, gorenjsko (Valburga)), naglašeni cirkumflektirani *o* pa v krškem kraškem, rovtarskem, notranjskem in dolenjskem zapisu prehaja v *u*. Pri tem samostalniku lahko spremljamo tudi izreko trdega *l*, ki se še izgovarja trdo v Horjulu, Mostecu pri Brežicah in Dragatušu v Beli krajini, v Babnem polju prehaja že v *u̯*. Obenem je samostalnik oblikoslovno zanimiv zaradi možnosti dveh sklanjatvenih vzorcev: *o*-jevskega in soglasniškega *-s-* osnov, ki se ni ohranil, je pa še viden v podajšavi z *-es-* v stranskih sklonih v osrednjih narečnih skupinah in tudi v današnji knjižni slovenščini (*telo*, R ed. *telesa*, I mn. *telesa*).

3 Telo v slovenskih srednjeveških besedilih

3.1 Brižinski spomeniki

3.1.1

Izraz *telo* je prvič dokumentiran v predhodnici slovenščine v 10. stoletju v *Brižinskih spomenikih* (= BS), kjer se pojavlja petkrat in izpričuje oblike soglasniške s-sklanjatve. V II. BS, predspovedni pridigi, je omenjeno trikrat, z metaforičnim večpomenskim levim prilastkom (*Ni **slzna teleze** imoki*),[1] kjer je Adamovo telo po izvirnem grehu prikazano v trpljenju, v svoji smrtnosti ali delovni obremenjenosti in ubesedeno kot solzno telo v hipotetičnem zanikanem sobesedilu, ki stopnjuje dejstva, kaj bi doživel oz. česa ne bi imel, če ne bi bil grešil, v nasprotju z večnim življenjem. Solzno telo dopušča interpretativno svobodo z različnimi prevodi: »nesrečno telo« (Ramovš 1937: 29), »tisto, kar se suši, vene; dilabens, mortalis« (1968: 251); »/i/zraz za trpljenje, ki je posledica izvirnega greha: Adam bo v potu svojega obraza (pot lije po obrazu kot solze) obdeloval zemljo« (SAZU 2004: 89), lahko ga razlagamo na več načinov kot nedoločljivo večpomensko metaforo za vse trpljenje, ki ga čaka na zemlji. Dvakrat se pojavlja kot desni rodilniški prilastek *teles naših,* prvič v priredni zvezi z nasprotnopomensko zvezo *duš naših* z namerno pred-

1 Za lažje branje je besedilo iz izdaje SAZU (2004) povsod navedeno po kritičnem prepisu.

ložno terminološko zvezo z odnosnico spasenje 'odrešitev': o scepasgenige **telez** nasich (II 40), drugič je Kristus poimenovan kot *bali* 'zdravnik' teles naših: ise gest bali **telez** nassih (II 90). Tudi v obeh spovednih obrazcih (I. in III. BS) v sklepnem delu izpovedovalec izroča bogu svoje telo: »Tebe poronso me **telo**« (I 29) – »i moie **telo**« (III 65)) poleg svoje duše, del, misli (*pomišljenje*), življenja (*život*), v BS III izroča tudi svoje srce: »i moie **zridze**« (46) itd.

3.1.2

V BS so poimenovani tudi nekateri drugi deli telesa: *lice*, *srce*, *oči*, *usta*. Obličje kot sprednji del obraza, ki je v BS poimenovano kot *lice*, ki se sklanja po o-sklanjatvi in se nanaša na naše prednike in na nas same: omenjena je njihova podobnost, ki se prepoznava po obrazu: ese bese priuuae zlouezi u **liza** tazie, acose i mui gezim (ker so bili naši predniki v lica prav taki, kakršni smo tudi mi) (II 31); egose ne mosem nikimse **liza** ni ucriti (II 69) (»pred njegovim (= božjim) obličjem se ne moremo za nikomer skriti«) (2004: 92), za razliko od Ramovševega prevoda »nikakor ne moremo svojega obličja skriti« (Ramovš 1937), kjer se lice nanaša na vernike, ne na Sodnika. V BS so 4-krat omenjene tudi *oči* v povezavi z Bogom in položajem človeka pred njim ob božji sodbi kot metafora navzočnosti najvišjega, trikrat v samostalniški zvezi z levim prilastkom *božji* in enkrat z ogovornim *tvoj*, ki se vse nanašajo na božjo breztelesno vsepričujočnost in se vse pojavljajo v orodniku dvojine (*pred božjima očima* 'pred božjimi očmi' *biti/stati/izpovedati*): nizce teh del mirze ne **pred bosima ozima** (II 27) 'nič od teh del ni bolj mrzko pred božjimi očmi'; nu ge **pred bosima osima** stati 'temveč je pred božjimi očmi stati' (II 86); pred **Tu(o)ima osima** ztoial 'pred tvojimi očmi stal' (III 55); i gest ze **pred bosima osima** vzacomu zuoimi **vzti** i zuoim glagolom izbouvedati 'in se je vsakomur pred božjimi očmi s svojimi usti in s svojimi besedami izpovedati' (II 76). V zvezi z izpovedjo so omenjena tudi *usta* kot prenašalec besednega sporočila.

3.2 Mlajša nabožna srednjeveška besedila

V *Celovškem* (*Rateškem*) in *Starogorskem rokopisu* se izraz *telo* navezuje na Marijino telo, ki je rodilo Kristusa in se pojavlja v molitvi *Češčena si* – angelskem pozdravu oz. zdravamariji: *žegnan je (ta) sad tvojega* ***telesa***, v pomenu 'plod', tj. Jezus. Izraz *plod* je omenjen v zvezi s teletom v *Černjejskem rokopisu* (Mikhailov 2001: 119 (24, 65)). Največ pojavitev izraza *telo* (3) je v *Stiškem rokopisu* (1428–1440): ob enkratnem *oči* v Czeſtyena body (Salve regina): »ty knam obrny ty myloſtywe **oczzy** ino Jeſſyſſe ſegnanega ſadv twega **teleſſa** ty nam prykaſſy« 'ti k nam obrni ti milostljive oči in Jezusa, žegnanega sadu tvojega telesa ti nam prikaži'; ter v obeh zapisih obrazca splošne spovedi: »moÿe **tellu** ynvo moÿo wugo duſcho ogardÿll« (I 9, II 44) 'moje telo in mojo ubogo dušo ogrdil'; v njih je omenjen tudi *jezik* (v prenesenem pomenu v zvezi z levim prilastkom *hud* 'z besedami') in *srce* (kot desni neujemalni rodilniški prilastek v stalni zvezi *bridka reva mojega srca*): »ynwo zchudim **ÿeſykom**« 'in s hudim jezikom' (I 11, II 46); »bredko reÿwo meÿga **zarcza**« (II 14).

3.3 Pesniško opevanje ženskega telesa

Nereligiozno dojemanje oz. čutenje lepote ženskega telesa v trubadurskem opevanju dekleta je imelo bežen odmev tudi v redkih slovenskih verzih iz 15. stoletja: v *Auersperskem rokopisu*, kjer so omenjene *oči*, *srce*, *lice*, *lasje*, *ročice*: »**oczy** twoyee czwtlem«; »**sercze** gore«; »nyenee **lizee** /.../ **lazzye**«; »rumena preleppe yene **Raczycze**«; »to moyee **serzze**« (Mikhailov 2001: 134). Tudi v interpoliranih slovenskih verzih Osvalda Wolkensteinskega pesnik predaja mili ženi svoje srce: »na moi **sercce**« (Mikhailov 2001: 56).

3.4 Telesno priseganje v obrazcih za priče

V uradovalni zvrsti besedil se v prisežnem obrazcu za priče iz *Kranjskega rokopisa*, verjetno z začetka 16. stoletja, pojavi celo pridevniška izpeljanka *telesen*, ker je telo, hkrati s prsti, igralo pomembno vlogo pri samem priseganju oz. rotitvi: »per thi **teleſzni** Rotwi, khatero Ste Vy gori Vſdignenimj **prſtmi** /.../ perſeglj« 'pri telesni rotbi (= prisegi), katero ste vi z vzdignjenimi prsti prisegli'; »Seſſyte na to Richtno palizo, **ſduema perſtama**« 'sezite na sodno palico z dvema prstoma' (po Mikhailov 2001: 98).

4 Telo in njegovi deli v 16. stoletju

4.1

V 16. stoletju je ob nastanku knjižnega jezika nemogoče slediti vsem pojavitvam izrazov s področja človeškega telesa, zato se bomo omejili le na nekatera zanimiva dejstva in jih osvetlili s tedanjimi in današnjimi odlomki iz svetopisemskih besedil, dostopnih na internetu. V 16. stoletju je omemba telesa in njegovih delov pogosta, tako v konkretnem pomenu tudi v zvezi s telesom Kristusa in drugih svetopisemskih oseb kot v prenesenem pomenu s posebno simbolično vrednostjo. S pomenskega vidika je v besedilih starejših obdobij izkazana pogostejša versko zamejena terminološka raba telesa kot fizičnega z metafizičnim protipolom dušo: *telo* kot konkretni del človeka in njegovega posvetnega življenja, vezanega na tozemeljske užitke v zvezi s prehranjevanjem oz. spolnostjo je determinirano kot vir zla, ob ožji sopomenki *meso*, proti duhovni plati življenja, ki je ubesedena kot *duša* (izpeljanka iz glagola duhati 'dihati'). Nastopa pa tudi v splošnem in terminološkem pomenu kot snovni del človeškega in živalskega bitja predvsem v slovarskih delih.

4.2

Primož Trubar (= TR) je že na začetku svoje prve knjige *Catechismus* (1550) prevedel odlomek iz prve knjige stare zaveze (Genesis) in takole opisal stvarjenje Eve iz Adamovega rebra (za primerjavo navajam še Dalmatinov (= DAL) in sodobni standardni prevod iz l. 1997 (= SSP):

> Na tu ye Goſpud Bug puſtill paſti an ſan na Adama / kadar ye ſaſpal / vſame anu nega **rebru** / tu meiſtu **ſmeſſom** napellni inu Goſpud Bug ſzimpra **is rebra** kateru ye is zhloueka vſel ano Sheno / to perpela kadamu / Adam praui / tu ye vſai **kuſt** is muih **koſteih** inu **meſſu** is muiga **meſſa** (1550: 5).

DAL 1584: Inu on je vsel enu njegovu **Rebru**, inu je sapèrl tu mejſtu **s'meſſom**. Inu GOSPVD Bug je ſturil eno Sheno is tiga **Rebra**, kateru je is Adama bil vsel, inu je njo k'Adamu pèrpelal. Inu Adam je djal: Letu je vſaj vshe **kuſt** od moih **koſty**, inu **meſſu** od mojga **meſſa.** (1Mz 22–23)
SSP: Vzel je eno njegovih **reber** in tisto mesto napolnil **z mesom**. [22]GOSPOD Bog je iz rebra, ki ga je vzel človeku, naredil ženo in jo pripeljal k človeku. [23]Tedaj je človek rekel: »To je končno **kost** iz mojih **kosti** in **meso** iz mojega **mesa.**«

4.3

4.3.1

V prevodu svetega pisma religiozni izraz *telo* zamenjuje terminološko ožja metonimična sopomenka (sinekdoha) *meso*, ki ima negativno konotacijo v primerjavi z *dušo*.[2] Izmenjavo obeh sopomenk lahko zasledimo v obeh besedilih. Tudi večpomenski izraz *život* v 16. stoletju ohranja predvsem svoj starejši pomen 'življenje', je pa tudi metonimično poimenovanje za telo, sobesedilno tudi za osrednji del telesa, trup, kar je danes v knjižnem jeziku edini še živi pomen ob obeh časovno zaznamovanih. Redki primeri potrjujejo stari pomen in zamenjavo v SSP s *telo*.

TR: Sakai muie **ledauie**[3] ſe cillu ſushe, Inu na muim **Teleſſu** nei nishter sdrauiga.
DAL: Sakaj moje **Ledovje** ſe cillu ſuſhe, Inu nej niſhtèr sdraviga na moim **teleſsi**.
SSP: kajti moja **ledja** so polna prisada, nič zdravega ni na mojem **mesu**. (Psa 38,8)

TR: O Bug ti ſi mui Bug, ieſt zhuiem vſgudo htebi, muia **Duſha** ie sheina po tebi, muie **meſſu** shely po tebi /.../
DAL: O Bug, ti ſi moj Bug, sguda jeſt h'tebi zhujem: Moja **Duſha** je shejna po tebi, moje **meſſu** shely po tebi /.../
SSP: O Bog, moj Bog si ti, željno te iščem, po tebi žeja mojo **dušo**; moje **telo** medli po tebi /.../ (Psa 63,2)

TR: Inu sdaici ta ſtudeniz nee **kry** ſe poshushi, inu ona pozhuti **na shiuotu**, de ie sdraua bila od nee reue.
DAL: Inu sdajci je ſtudenez nje **krij** poſehnil, inu ona je **na shivotu** pozhutila, de je od ſvojga martra bila sdrava poſtala.
SSP: In v hipu se ji je ustavila **kri** in **v telesu** je začutila, da je ozdravljena nadloge. (Mr 5,29)

---

2 J. Rajhman je sopomenski par *telo* – *meso* razložil med teološkimi izrazi iz izročila: »'Telo' rabi predvsem za pojem Kristusovega telesa pri obhajanju zadnje večerje, seveda ne izključno, saj mu pomeni izraz tudi samo človeško telo, ki je v razmerju in v nasprotju do duše. /…/ Z izrazom 'telo' označi Trubar tudi skrivnostno Kristusovo telo na zemlji 'mi smo vudi nega telesa'. /…/ Izraz 'meso' v pomenu 'telo' rabi Trubar predvsem v bibličnih citatih, ob njih in povsod tam, kjer mu pomeni izraz 'meso' človeško telo v pejorativnem pomenu kot vir skušnjav in poželenja pa tudi tisto, kar navadno prištevamo pojmu 'duša' v istem pomenu. Tako bi lahko postavili pojmu 'meso' pozitivni korelativni pojem 'život'. 'Život' pomeni življenje, telo in celotno bivanjsko držo.« (Rajhman 1977: 110). V SSKJ je beseda označena kot knjižna in ekspresivna: **mesó** -á s (ọ́) /…/ **3.** knjiž., ekspr. *človeško telo /.../; / čutnost, telesnost /.../.*

3 SSKJ: **lédje** -a s (ẹ́) nav. mn. del hrbta tik pod pasom ob ledvicah.

4.3.2

Izraz *truplo* se v starejših obdobjih uporablja tudi za živo telo, čeprav v prevodu biblije prevladuje v pomenu mrtvega telesa, poleg izraza *telo* in *mrha*.[4] Telo iz SSP nadomešča v 16. stoletju lahko tudi sovzprejeti izraz (sinekdoha) *trebuh*.

TR: Sakai ta nasha **Dusha** ie potlazhena vtu blatu, Nash **trebuh** viſſi na tei Semli.
DAL: Sakaj naſha **duſha** je k'Semli pèrpognena, Naſh **trebuh** ſe je h'tlam pèrlejpil.
SSP: Zares, v prah se pogreza naša **duša**, zemlje se drži naše **telo**. (Psa 44,26)

4.3.3

Med prirednimi samostalniškimi zvezami s samostalnikom *telo* prevladuje protipomenski par *telo – duša* ter dopolnjevalni *telo – kri*, npr. Tulščak (1578): Bug /.../ nim tudi dobru ſturi, *na Telleſſu inu Dushi* (26); Shiuish *na Telleſsi inu na Dushi* (49); sreid tuoim *Telleſſom inu Krijo* (122); tuoie nerſueteishi *Tellu inu Kry* (221).

4.4

4.4.1

Deli telesa so v 16. stoletju poimenovani kot *vudi/vudje*, npr.:

DB 1584: Nevejſte li, de ſo vaſha **telleſsa Criſtuſevi vudi**? Imam li tedaj **Criſtuſeve vude** vseti, inu **kurbarſke vude** is nyh ſturiti? Tu nebodi.
SSP: Ali ne veste, da so vaša **telesa deli Kristusovega telesa**? Mar bom vzel **dele** Kristusovega telesa in iz njih napravil **dele** vlačuginega **telesa**? Nikakor! (1 Kor 6,15)

TR: Sakai koker mi vtim enim **teleſſu** doſti **vudou** imamo, ampag ty **vudi** ne imaio vſi glih eniga diane,
DAL: Sakaj raunu kakòr my v'enim **teleſsi** imamo veliku **vudou**, ali ty *vudi* némajo vſi enaku eniga djanja:
SSP: Kajti kakor imamo v enem **telesu** mnogo **delov**, ti **deli** pa nimajo vsi istega delovanja (Rim 12,4).[5]

4.4.2

Glava nastopa v Trubarjevem prevodu nove zaveze in v psalmih v različnih glagolskih zvezah v konkretnem in prenesenih pomenih, zlasti kot metonimično poimenovanje za oblast oz. nosilca oblasti: *biti glavo* 'tepsti', *obriti glavo*, *obrniti se čez njegovo glavo*, *odsekati glavo*, *perkloniti glavo* 'skloniti', *ne imeti kam glavo položiti* (Kristus) 'ne imeti doma, postelje' (npr. Mat 8,20), *postaviti h glavi komu*, *postaviti na glavo*, *povišati glavo čez sovražnike* (npr. Psa 27,6); (Gospod) *gori povzdigovati mojo glavo*, *razbiti glavo*,[6] *stresati/stresovati glavo čez nas* 'ne biti zadovoljen, obupavati', *vliti na glavo kaj*, *vzdigniti glavo.* Nastopa pa tudi v samostalniški zvezi kot desni prilastek v povezavi z *lasje*: *vaše glave lasje* (Mat 10,30), *en las od vaše glave ne*

---

4 SSKJ: **trúplo** -a s (ú) **1.** telo mrtvega človeka ali živali /.../ **2.** star. telo.
5 Udi 'okončine' pa so navedeni tudi v današnjem prevodu (postava greha, ki je v mojih udih) (Rim 7,23).
6 »On bo resbyl to **Glauo** kir ie zhes doſti Deshel.« (Psa 110,6).

pogine (Luc 21,18).[7] Golgota je imenovana »*enu meistu tih mertuih glau*« (Mar 15,22), Efraim pa »*muč muie glaue*« (Psa 60,9).

4.4.3

V 16. stoletju poleg izraza *usta* (DAL)/*vusta* (TR), ki ima enak pomen kot danes,[8] za 'ustnice' najdemo besedotvorno različico *ustna/ustne* (DAL) in izposojenko iz nemščine *žnabli* (TR), ki sobesedilno dobi pomen nadpomenke 'usta', npr. v zvezi *s falš žnabli govore* 'z lažnivimi usti govorijo' (Psa 12,3). Na primer:

SSP	DAL	TRB
Postavi, GOSPOD, stražo k Mojim **ustom**, čuvaj vrata Mojih **ustnic**!	GOSPVD, obvaruj moja **uſta**, inu varuj moja **uſtna.**	Goſpud, obarri muia **Vuſta**, Inu Obarri ta Vrata muih **shnablou**. (Psa 141,3)

4.4.4

Deli telesa privzemajo v biblijskem sobesedilu simbolično vrednost: v naslednjem primeru je oko metaforično poimenovano in razloženo kot svetilka/luč telesa:

Svetilka telesa je oko. Če je Torej tvoje **oko** čisto, bo svetlo Vse tvoje **telo**. (Mt 6,22)	**Oku je Teleſſa luzh**: Kadar je tvoje Oko preprostu, tako bu cillu tvoje **Tellu** ſvitlu.	**Tu Oku ie tiga teleſſa luzh**, kadar ie tuie **oku** preprostu, tako bode tuie cillu **tellu** ſuitlu /…/

4.5

Poleg pridevniške izpeljanke *telesen* (*telesne štalti – postave*) je iz samostalnika telo v 16. stoletju izpeljana iz predložne zveze pridevniška beseda *potelesen*: pri Dalmatinu se pojavlja zlasti v zvezi *potelesni lušti/užitek*, ki je v SSP nadomeščena s *poželenje mesa*, *meseno poželenje*, *stiska v mesu*, *poželjiva strast*, *slast*, *veselje*, *radosti človeških otrok*; *potelesne potrebe*; *potelesna nadloga*; *potelesno blago*, *to potelesno* s protipomenko *to duhovno*, SSP ima na tem mestu *snovne* proti *duhovne dobrine*, *vsakdanje reči*, *telesne potrebe* (Trubar ima na tem mestu izraz *telesne* proti *duhovske potrebe*); *potelesni sen*, SSP *navadno spanje* (TR tavtološko *od spane tiga sna* (Jn 11,13)). Trubar te tvorjenke v svetopisemskih besedilih nima, najdemo jo pri Tulščaku, npr. *to potelesno štraifingo* 'telesna kazen', *potelesne smerti vmeriem* (Tulščak, 1579,129), *Za teih potelesnih nadlug volo* (88); *letukai potelesnu, inu tamkai vekoma.*

4.6

Tudi v slovaropisju 16. stoletja najdemo nekatera poimenovanja za telo in njegove dele. Krelj v učbeniku *Otročja biblija* (1566) v kratkem latinsko-slovenskem pojmovnem slovarčku ob ostalih komplementarnih izrazih omenja tudi *telo* in *dušo*: »Corpus, Telo«, »Anima, Duſha« (A3). V

---

7 »Nih ie vezh koker **laſs** na mui Glaui, inu tu muie **ſerce** ie mene ſapuſtilu.« (Psa 40,13), podobno Psa 69,5.

8 SSKJ: **usta**: **1.** odprtina na spodnjem delu obraza za sprejemanje hrane in za govorjenje /…/ **2.** del obraza okrog te odprtine /…/; **3.** votlina za to odprtino; **ustnica**: vsak od dveh mesnatih robov ustne odprtine.

Registru k Dalmatinovi Bibliji iz l. 1584 najdemo naslednje pokrajinsko oz. narečno razlikovalne nize izrazov za različne dele telesa: za kranjske izraze (1) *obraz/obličje*, *lasje*, *ustna*, *šinjek*, *komolec*, *pest*, *nedrje* 'ženske prsi', *pečica*,[9] *obisti* 'ledvice',[10] *vamp*, *zadnjica* navaja koroške (2), vzhodnoslovenske in kajkavske (3) ter zahodnoslovenske, istrske, hrvaške, dalmatinske (4) izraze (posamezni izrazi so tudi medsebojno zamenljivi):

Komulz (1) – Lakat (3)
Kriſhpani laſje (1) – kodraſti laſje (2) – Kukoravi laßi (4)
ſivi laßje (1) – ſedi vlaßi (4)
Materniza (1) – votroba (3) – Loſheſna (4)
Naderje (1) – Nadrei (3)
Oblizhe (1) – obras (3); Obras (1) – oblizhje (2)
Obiſti (1) – Ledevize, ledyze (2)
Pejzhiza (1) – Mreniza (2) – Riezhiza (3)
peſt (1) – Rokoved, ſhaka, pergiſzhe (3)
ſad (1) – plod (3)
ſhinjek (1) – satiljak (4)
vſtna (1) – shnable, gobez (2)
Vamp (1) – Trebuh, keshmani, kerepuhi, Felleki
sadniza (1) – Rit (2)

4.7

Beseda *telo* je ob sopomenki *život* uslovarjena tudi v prvem knjižnem slovarju, Megiserjevem *Dictionarium quatuor linguarum* (Gradec 1592): ſhivot, tellu (corpus, ein Leib). V Megiserjevih slovarjih najdemo še druge izraze, v *Thesaurus Polyglottus* (1603) npr. *želodec* (*ſhelodez*, ſtomachus, der Magen), *žila* 'Nervus, vena', *žilica* (fibrae), *žilčica* = žličica (praecordia), *žnabelj, kljun* (rostrum avium), *žnablje* (koroško ſhnable), *kočnik* (molaris dens), *kolp* 'kolk', *kolenu*, *komulz*, *lokat* (cubitus, Elnbogen), *kurz*, *rep* (membrum virile, penis), *preidna koshiza* (praeputium), *pisda*, *kuza* (cunnus), *slezeno* (*ſlifenu*, lien, das Miltz) 'vranica', *golenu zeu* (crus, tibia, sedis, der Schenckel), *goltanec* (guttur); *golt*, *gerlu* (fauces, gula, palatum, ructus), *vrat*, *ſatilnik* (ceruix), itd.

5 Telo in njegovi deli v nabožnih, uradovalnih in slovarskih besedilih nadaljnjih stoletij

5.1 Posmrtno razpadanje telesa v pesmi o smrti

V *Kalobskem rokopisu* (ok. 1650) je v pesmi o smrti (Alia Cantio de Morte) naslikana negativna, grozljiva, hiperbolično naturalistična podoba mrtvega telesa ter opisan proces telesnega razpadanja v kontrastu z eteričnostjo duše in drastično prikazano minevanje lepote: »Kadar spustiš dušico, / **Telu** grdu smrdi /…/ Lepota se spremine / Omračijo **oči**, / **Roke**, vsak **člen** se zvine, / **jezik** to štimo zgubi«. (1973: 132).[11] Človekovo telo je nekoliko dvoumno poimenovano tudi z izrazom *život*, ki pomeni tudi 'življenje': »Kor senca život mine / **Telu** se prestraši /…/ po tim **životi** sili / ta grozovita smrt« (Legiša 1973: 131). Mrtvo telo ima poleg *truplo* sopomensko

---

9 Pleteršnik 1894–95: **2.** pẹ́čica, f. 2) das Darmfell, das Gekröse (mesenterium); tolsto gubo, ki jo dela potrebušnica na želodcu in na črevih, imenujemo pečico (Netz), Erj. (Som.).

10 K. Kenda Jež navaja različna metaforična narečna poimenovanja za ta organ: »*oslice*, *fižol(čk)i*, *možeki*, *štručke*, *ribice*, *miši*« (Glasnik ZRS Koper, 4, Slovenski dialekti v stiku 4 – Od Trubarja do danes, Program in povzetki, letnik 14, Koper 2009, 53).

11 Daljši odlomki besedil do srede 19. stoletja so zaradi lažjega razumevanja prečrkovani tako, da so posodobljeni le znaki bohoričice za sičnike in šumevce *c, č, s, š, z, ž*, ostale pisne posebnosti pa so enake kot v izvirniku.

vzporednico *telo*, na katerega prežijo kače, črvi in žabe: »**Truplu** v jamo vložijo /…/ Po **teli** plazijo / Vsai do **kosti** glodajo, / Vse **mesu** reztrgajo«. Še bolj grozljiv je pogled na truplo čez eno leto: »**Kože, mesa** ne vide, / Aku grob odkrijejo / **Očesa** so skopana, / **glava** je spraznjena / Vsaka **kust** oglodana« (Legiša 1973: 132).

5.2 Telo v uradovalnih besedilih

5.2.1 Roka v prisežnih obrazcih

Roka ima vlogo potrjevanja resničnosti izpovedbe in pomeni prisežni akt sam. Roka s prsti ima dvojno pomensko vrednost: izkazuje resničnost povedanega in je hkrati simbolno religiozno osmišljena: vsi trije prsti so simboli za sveto trojico, ostala dva pa za dušo in telo. Postopek priseganja je opisan takole: »En sleherni človik, kateri oče persego sturiti, mora suojo desno roko gori vzdignit, inu tri te perve perste, pauc inu ta druga dua zraven raunu gori deržati, ta druga dua pak doli perklonena imeti«. V *Slovenski pričnі persegi* oz. v poduku prisežnikom je pojasnjena vloga prstov:

> Ta **pervi perst ali pauč** pomeini Boga očeta, ta **drugi** Boga Synu, ta **tretÿ** Boga Svetiga Duha. Ta **druga dua** doli nagniena, ali položena **persta**, ta perui doli položen perst pomeini to dušo, kir ie ona skriuna noter v'tem **telessi**, **mezinc** pomeini to **tellu**, kateri(!) ie peršlu s'te zemle, inu supet v'to zemlo poide, zatiga vola tu **tellu**, pruti te Duše maiheno more štimanu biti. Per ti **roki** se pak more zastopit en sam edini Bug stuarnik nebess nu zemle.[12] (NUK Ms 1484).

5.2.2 Opis telesnega spopada kot izpovedba v prisegi

V prisegah nastopa telo tudi v konkretni pomenski vrednosti, in sicer v bojeviti dinamiki medsebojnega obračunavanja: v opisu spopada je vir in žrtev nasilja:

> Jenui ta vbiti precai stem povirkam, kteriga ie on **vrokah** imou, en žlak pruti moie **glaui** pellau /…/ Jenui meni ni mogu prau Zadeti **po obrazu** da **kriui**ga derknu /…/ ssikiro en žlak **na glaua** dau /…/ **vroka z**adeu /…/ en žhlak **na herbet** dau. (Ribnikar 1976: 47)

Starinske so glagolske zveze kakor *žlak peljati s povirkom proti moji **glavi*** 'usmeriti udarec s palico proti moji glavi'; *s sekiro en žlak na **glavo** dati* 's sekiro udariti po glavi', *dati en žlak na **hrbet*** 'udariti po hrbtu'. Tudi v sklepu je konec življenja ubeseden s stalno zvezo *ločiti dušico od telesa* v časovnem odvisniku: »kadar se bode moia vboga dushiza od moiga **tellesa** Lozhilla«.

5.3 Somatsko besedje v slovarjih

5.3.1 *Dictionarium latino-carniolicum* (1680–1710) Kastelec-Vorenca

Natančneje je zajeto tovrstno tematsko besedje v Kastelec-Vorenčevem latinsko-slovenskem slovarju s konca 17. stoletja: »*corpus, tellú, shivot; uter,ris vel uterus,ri maternu tellú, ali*

12 Podobno besedilo poduka prisežnikom najdemo tudi v Raspovi knjigi prisežnih obrazcev, ki jo je objavil B. Golec (Golec 2008: 80–81).

trébuh, ali materniza«. Truplo mu pomeni le mrtvo telo (448). Za dele telesa oz. okončine navaja izvorno domač in prevzet izraz, ki sta večpomenska in tudi sopomenska z današnjim 'členek': *membra, vudi,*[13] *glid, glidje*; *membrum,bri vud, glid*; (464); *articulus, zhlink, glid, vud.* Ker je slovar prevodno-razlagalnega tipa, se pogosto zateče k opisni predstavitvi izraza:

> *sram:* bubo, *huda bizgauka okuli srama na dimlah;* cremasteres, *mošnice moškiga srama, ali te žilize na katerih ta jaiza* vissè*;* cunus, ženski sram; genitale,lis, *moški sram* (413), ingven,nis, *ta sram na životu, dimle, dimelce*; pudenda, sram; scrotum,ti, *srama mošnice, ali modi, v katerih jajca leže;* verenda,orum, *ta sram, ali meista te sramosti tega človeka.* (Stabej 1997: 413).

Pri *žila* navaja pomensko razlago besede pod iztočnico arteria: »ta žila, katera vseskuzi bye ali se gible na roki«; pod *vena* je zapisano le »shylla«, v slovarju pa navaja tudi zvezo *krčne žile* (varices), *napuhnjena žila, krčna žila* (varix, cis, 542). Poimenovalne zadrege in večpomenskost izrazja se kažejo tudi pri izrazu za 'živec' (nervus): *kita, žila.* Primeri kažejo, da je bila *kita* dvopomenska, saj nastopa ob izrazu za mišico, tedaj metaforično imenovana *ribica* (*ta ribica ali žilnate kite po životu* (Lacertus)), in hrustanec (cartilago) (Stabej 1997: 134). Nerazlikovanje med posameznimi bližnjimi deli telesa glede na vsebovanost nadpomenskega in vzporednopomenskega izraza, ki izvira tudi iz večpomenskosti v latinščini, se izkazuje med izrazi *vrat, grlo, golt, goltanec, požirek* 'požiralnik' (izraza *žrelo* nima): *vrat* in *grlo* sta omenjena skupaj pri collum; poleg *vrat* navaja še *zatilik, zatilnik* (cervix, 490), kar je zadnji del vratu, *golt* označuje danes del grla,[14] tedaj je bil sopomenski z izrazom *grlo*[15] pa tudi z *goltanec*, ki ga povezuje celo z nosnicami, mandeljne pa opiše kot krne goltanca oz. začetnega dela požiralnika:

> faux, fauces, golt, gerlu, gobec, goltanec (93); frumen, nis, ta golt na verh gerla, goltanec; rumen,nis, goltanic, ali tu jabolčice na garli; stomachus,chi, želodic: tudi ta ror, ali goltanic, po katerim špiže v'želodic gredo; trachea, vel trachia, te nosne luknie sa dihanie, ali ta goltanic, tonsillae,arum, krji goltanca, ali požirka per korenu, kušerjou bolezan (93).

Za vranico ima oba izraza, *slizena, vranica* (podobno tudi kasneje Pohlin (1781: Hhb): *selzena, vraneca*). Za *srce* je značilna tudi njegova raba v stalnih zvezah:

> *s krotkim sercom, poterpežlivu* (aequanimiter) 'pohlevno', *zupet serce si vzeti* (animum resumere), *k serci si gnati* (apprehendo), *enakiga serca, složen, enake misli* (concors); *v sarce vkreniti* (imprimere in cor) 'vtisniti v srce'; iz grunt tega serca (intimè); *znotraj v sercu žalovati* (infremere); *caglivu serce* 'obupano'; *sarca trepetanje, serce ym je bilu vpadlu od straha* (metu agitati) 'močno se prestrašiti'; *zlasti, prou iz sarca (lubi)* (unicè amat) itd. (413–414).

---

13 SSKJ: **úd** -a m, im. mn. údje in údi (ú ū) **1.** *del človeškega telesa, ki se uporablja za premikanje ali prijemanje.* Okončina je anatomski izraz.

14 SSKJ: **golt** /…/ anat. *prehod iz ustne votline v žrelo.*

15 Kožo pod vratom (goltom) vola opiše takole: »ta meih, ali proč stoječa koža na golti, ali vrati eniga volla« (palearia, 490).

5.3.2 V *Slovarju jezika* Janeza Svetokriškega

Dihotomija *telo – duša* je najbolj eksplicitno in tudi umetelno s številnimi prispodobami ter simboli izražena v refleksivni in retorski prozi, pridigah. Pri Svetokriškem lahko tovrstno besedje spremljamo v *Slovarju jezika Janeza Svetokriškega* (Snoj 2006). Nekaj primerov: npr. so ga očy bolele, zobe, ušesa, pluče, jetra, želodic (V. 95: 694). Pri *prst* (201) so navedene tudi stalne zveze in rečenice:

> »*S. Marcus si je bil* ***perst pauc*** *odrezal, Nikar s'kuzi* ***perste*** *ne gledajte, Ima več močij v 'enim* ***perstu*** *kakor ti v'celom* ***životu***«; *s'parstam kazat*; *kateri vus volni svejt na 3. perstijh derži*; podobno pri *prsi*: *na persi klukaio* 'trkajo'; *na persyh je raka imela*; *po nagih persah se tolče*; *prsice*: *enu očitnu znamine na njegovih* ***persycah*** (200).

Truplo ima pomen 'telo' (npr. nemamo hušiga sauražnika na zemli, kakor je naše truplu inu naše messu; grešnu truplu lepotičit) in 'truplo', tudi v zvezi *mrtvo truplo* (496–497). Da izraz *život* pomeni tudi 'telo', izpričujejo zgledi prvega pomena: *noge so ta zadni tal tiga života; človik ima tulikain glidu v'životu kulikain dny je v'lejtu* (703).

5.3.3 V Hipolitovem prevodu Sveta v slikah

Pomemben vir terminološkega besedja je Hipolitov obsežen rokopisni trijezični dvodelni slovar *Dictionarium trilinguae* (1711–1712) oz. dodani pojmovni slovarček z več kot 100 pomenskimi polji za šolsko rabo *Orbis pictus sensualium* J. A. Komenskega, kjer je splošno somatološko izrazje tematsko združeno na enem mestu in so deli telesa najbolj nazorno opisani v razdelku *Zhlovik.*[16] Razmerje med dušo in telesom (= truplo) opredeljuje trditev: »Duſha je shivlenje tega trupla.« Za ponazoritev naj služijo izrazi za žile, kite inu kosti, ki so bolj nenavadni:

> Parssa so rezločena od trebuha skuz eno debelo kožo, katera se jimenuje zabojska kožica (diaphragma); ti rori tiga života so: te žyle, katere to kry iz tih jeter te tepeče žyle (Arteriae); katere to gorkuto inu tu živlejnie iz serza; te kite (Nervi), katere ta počutek, inu gibajnie z'možganou skuz ta život pelejo, tu truje ti najdeš povsod skupaje. Dajle od ust je ta golt (prečrtano: ali goltanic), ena cejsta te špiže inu pitja v'ta želodic inu raven tiga h'plučam, ta goltanic ali hrustanic h'dihajniu; od želodca do zajdnice je ta danka k'vun spelajniu te nesnage, od jeter h'mihurju scalna ceu ali žyla to scalnizo, ali vodó vun spustiti.

5.3.4 V pojmovnem slovarčku v koroški priredbi Bohoričeve slovnice

Tudi trijezični pojmovni slovarček *Vocabularium Oder Wörther = Buch* v novi izdaji Bohoričeve slovnice koroških jezuitov iz l. 1758 *Grammatica Oder Windiſche Sprach = Buch* vsebuje razdelek z naslovom *Od teh talau ali deilov tiga ſhivivota* (*Von den Theilen des Leibs, Delle parti del corpo*), v katerem navaja 41 delov telesa in 14 z njimi povezanih izrazov:

---

16 Vsebuje podpoglavja Sedim stárosti tiga človéka, Zunájni vudi, ali glidi tiga človéka, Glava inu Roke, mesu, inu osrčje ali drub, žile, kite inu kosti, Zvunájni inu znótrajni počútki, Duša tiga človéka.

glava; *oblizje*; *zhélu*; *te ozhièſe*; *obrè obirve*; *ſerklu, jegerz v'ozhieſeh* 'zenica' (Augapfel, la pupilla); *veshètha*, *laſi*; *tu ſénzi* 'sence – del obraza ob strani čela'; *lyze*; *te nues*, kran. *nos*; *nosne lúknje*; *bráda*; *te uſte*, kraner. *uſta*; *ti ſobi*; *jeſik*; *vrat*, *garlu gartanz* (Der Hals, il còllo), *plözhe* (Die Schultern, le ſpàlle); *rama*; *te jetre*; *te pluzhe*; *te zhréve*; *ſhauz*, *sholz* 'žolč'.

5.3.5 V Slovarju stare knjižne prekmurščine

Slovar prekmurskega knjižnega jezika V. Novaka (2006) vsebuje 25 popolno ali izbirno izpisanih književnih del od 1715 do 1886 in ima pri samostalniku *telo* narečno izrazno podobo (*tejlo* tudi *teilo* tudi *telo -a*), pri Temlinu (1715) je celo naglasna dvojnica: *téjlo* in *telou*; za 'trup' ob *trüp* tudi *život* ('sivot) 'trup', 'telo' (2006: 754). Izraza *truplo* ni. Pridevniška oblika se glasi *telòven* (*smrt*, *pogibel*, *naslobodnost*, *moč*, *jejstvina*, *obraz* 'podoba', *hud*, *življenje*, *poželenje*, *mati* idr. (2006: 755). Za poimenovanja je značilna drugačna, tudi dvojnična narečna izrazna podoba: npr. *kóulina* 'kolena', *koust* in *kost*, *kouža* tudi *koža*, *žalodec* tudi *žaloudec*, *žuč* 'žolč', *naprsnik* 'oklep' itd. Nekatere redke besede so prevzete iz madžarščine, kot *kotriga* 'ud in del telesa': *Tvojega tejla kotrige* (2006: 191). Pri evangeličanskem piscu 19. stoletja Janošu Kardošu najdemo tudi razlago poimenovanja *pazdje* 'pazduhe': »Szklepi, na steri szo rame, sze pazdje zovéjo« (425) 'sklepi, na kateri so rame, se imenujejo pazduhe'.

6

6.1 Telo v porodničarskih učbenikih

V razsvetljenskem obdobju nastajajo tudi poljudnostrokovna besedila, prevodi učbenikov babištva in veterine, ki vsebujejo nove prevedene ali tvorjene, redko prevzete izraze s tega strokovnega področja. V njih so poimenovanja za telo in njegove dele terminologizirana. Makovčevo *Všegarstvo ali porodni vuk* 'porodničarski nauk' iz l. 1782 in 1788 je prvi poskus medicinskega izrazja, ki ga lahko vzporejamo s kasneje uporabljenim v Vodnikovem *Babištvu* iz l. 1818, pri katerem je razvidna večja stopnja strokovnosti in tudi besedotvorno razvitejše izrazje z enobesednimi tvorjenkami (univerbizacija), težnja po opuščanju smernih prislovov.[17] Makovic (1782/1788) v 1. delu govori Od ženskih porodnih dejlov in jih deli na trde, mehke, zunanje in notranje (*vunajne*, *notrejne/notrajne*). Vodnik loči *porojila* pri ženski in *rojila* pri možu. Porojila se delijo ravno tako na mehka (*mesnati, kitasti in kožnati dejli*) ter trda (*košeni, hrustančasti*), *vunanja in notranja*. Trde predstavlja pri obeh avtorjih *medenza,* »ena kostena votlina, ena iz štireh kosti vkupstaknena shramba« (Makovic 1782: 4). Poimenovanje z metaforizacijo je pri Makovicu (= M) tudi razloženo: »zato, ker ima podobo ene medence«[18] (M 1782: 6). Vodnik (= V) *medenco* poimenuje tudi *kostena jaška*, omenja pa še nekatere dele, ki pri porodu sodelujejo: *prečna mrena, ki jo pljuča napenjajo*, in *trebuhove ribice* 'mišice'. Medenične kosti M poimenuje s *sveta kost*, *neimen(u)vane kosti*, *kukovca*, pri V so poimenovane z več sopomenskimi izrazi in besedotvornimi dvojnicami: ob *sveta kost* ima še *križna kost*, to je *križnica*, *dve neimenvani kosti al ne-*

17 O jeziku obeh Makovčevih izdaj prim. Jesenšek 2005.
18 SSKJ: predmet iz medi (zlitina bakra in cinka), navadno posoda (redko).

imenvanki ter *kukovica* (V 1818: 11). Neimenovanki sestavljajo tri kosti: M *ledjene al ledinske kosti* (V *ledna kost*, *lednica*), M *sedeče kosti* (V *sedna kost*, *sednica*) in M *sramotne al kurne kosti* (Ie 1782), V *sramovi kosti ali sramnici* (12). Vodnik uvede izraz *spolovila* ob *vunajna porojila* z razlago »to je ženskiga spola mehki vunajni dejli, ki delajo pinjko«,[19] kar je kratko ime zanje, sestavljajo pa jih (V 22–24):

sramni verh (M: 18), V *verhsramek*, M, V *dva vel(i)ka piska*, V *piskna prevoza*, V *čolničk* (jamica za prevozo), *nožnica*, *dva mala piska*, *žgavček*, *okrogla luknica*, *scavnek*, *pod scavnikovim ustjam je podolgasto-okrogla odpertina v nožnico*, *kožica*, *predpah*, *priloputa*, *devična loputa*, *sredno meso al presredik je »jez in meso, ki je v sredi med sklembo velcih piskov, in med ritnikam«* (M *en prek sklat*).

Med *spočetili* ali *mehkimi notrajnimi porojili* (V 24–28) se Makovčevo izrazje razlikuje še:

M *materna mošnica*, V *nožnica*, ki je »polna čutnic, posod, žlez, bisgavk, ima tri kožice: poverhna, čutniška, mesna« (24-25); V *maternič*in *vrat* (M *grlo*), *maternično vustje* (M *odpirališe*), *trobenti* – 2 glistasti cevčici (M *vez al trak*), *jajčneka* (M *jajčniše*).

Primeri s korenskimi in besedotvornimi sopomenkami kažejo na neustaljenost izrazja in potrjujejo nastajanje novih izrazov s pomenskim prenosom po podobnosti.

6.2 Poimenovanja delov telesa v veterinarskih priročnikih

6.2.1

Kumerdejev prevod nemškega živinozdravniškega dela I. J. Pesina *Navuk k' Osdravlenju te Pluzhnize s' shelesnato ſolno kiſloſtjo* (1804) opisuje znake bolezenskega stanja živine z imenovanjem posebnih značilnosti oz. stanja telesnih delov: »per kravah /…/ solzne **oči**, pogosti kašel, **glavo-tresenje**, škripanje z **zobmi**, gostejši treplanje **serca** inu **žil**« (9), »s potenjam na celim **životi** 'telesu' vkup, zlasti na **rogeh**, **všesih**, na **nosi** inu **žnablih**« (10). Izrazi so pri ujemalnih delih telesa enaki kot pri človeku: *dlasna al čelustne meso*, *jezik*, *ritnek vun stoji*, ***ta četrti želodec*** *na znotrejni nagerbani koži je vus rakoven*, *ta* ***treki želodec*** 'tretji želodec' *pak (to je)* ***devetagobic*** *al* ***gosti vamp***, *te* ***debele čeva*** *so prisadne*, ***jetra***, ***žolčni mehur*** itd. (1804: 12–13).

6.2.2

Bleiweisov *Nauk zdrave in bolne kopita podkovati in kopitne bolezni ozdravljati* (1853) kot 1. del Živinozdravništva vsebuje v prvem razdelku podroben »Popis kopita«, ki se deli na: »A. Vunajni obraz konjskiga kopita«, kjer je navedena preprosta definicija v primerjavi s človeškim delom: »**Kopito** je spodnji del **noge**, kteriga krog in krog **rog** obdaja. Rog /…/ je **človeškimu nohtu** enako ustvarjen.« (Bleiweis 1853: 7). Sledijo »B. Obstojni deli kopita«, ki se nadalje delijo na:

»I. Vunajni ali roženi deli s 4 deli ali kosi: 1) *rožena stena* (Hornwand), ki se deli na *sprednjo, »pèrstno steno* (po primeri s človeškimi perstmi)« (8), *stransko steno* (z vunajno in notrajno platjo),

19 Pinka II 'vulva' (= zunanje žensko spolovilo), tudi finka, praslovansko *pi-nь je iz imitativne osnove *pǐ (Bezlaj 1995: 37).

pêtno steno »zató ker poleg pête in pod pêto leží« (9), in *zgornji in spodnji rob ali okrajik* in *kotne zagojzde (Eckstreben)* (9), 2) *roženi podplat ali dila* (Hornsohle), 3) *rožena strela* (Hornstrahl), ki ima *vunajno in notrajno plat*, *2 rogovili in 3 jamice*, v sredi strele je *srednja strelna ali medstrelna jamica*, stranski jamici /…/ 4) *rožena pêta* (Hornballen).

Za pisca in obdobje je značilno sopomensko izrazje in navajanje nemških vzporednic v oklepaju. Termini, večinoma samostalniške zveze z nadpomenko in levim prilastkom, ki razločuje nadpomenski del z izpeljankami iz delov telesa kot vrstne (npr. *kopitna kost*) ali položajne določitve s tvorbo iz samostalniške predložne zveze (npr. *nadkopitna kost*) ali iz razmernih mestovnih prislovov (*spodnja plat*, *zgornja ravnina*), nastajajo s pomenskim prenosom po oblikovni podobnosti iz človeškega (*podplat*, *peta*, *prst*), predmetnega (*dila*, *krona*) ali naravnega (*strela*, *rogovila*, *jamica*, *ravnina*) pojmovnega sveta. Kot merska enota se že prej pojavlja metonimična raba vodilnega prsta: prstno steno »po širokosti na dva dobra **palca** (cola) merimo«; »pol palca debela« (8).

6.3 Telo kot fizikalni izraz, oko in uho v naravoslovnem priročniku

V Robidovem *Naravoslovju ali fiziki* (1849) je telo razloženo s sopomenko *reč* v oklepaju, pri *telih* se ločuje predmet in videz: »Vsakimu **telu** je lasten svoj predmet, in videz alj stalen, alj kapelinen, alj vdušen« (3) 'trdno, tekoče ali plinasto stanje predmetnosti'. Vsako *telo* ima *raztežnost* (prostornino). V pridevniški izpeljavi se kot merska enota pojavlja zveza *teleška* ali *kubiška mera*, *teleški čevelj* (ima 12 x 12 x 12= 172 *teleških palcev*), *teleški palc* ima 172 *teleških črt* (3). Izraz *telo* je sestavni del naslednjih zvez (z oblikovnega vidika je zanimivo, da stransko-sklonske oblike ne poznajo podaljšave): *moči tel* (6), *gibanje /…/ stalnih tel* (20), *odglasne* 'odmevna' *tela* (55), *podobe tel v votlim zerkalu* (62), *svitlivne tela* so »/t/ela, ki se same od sebe svetijo, sonce, ogenj, blisk, drugačne so osvitlene (mesec, trava, sneg)« (56). V V. poglavju (Glas, Človeški glas) opisuje nastanek glasu: »Zrak namreč pahnemo iz **pljuč** skoz **oddihalce**, ki ima špranjo med **kožicama** 'glasilkama' per **adamici**« 'adamovo jabolko' (55). Med deli ušesa navaja: *zvunajno uho, bobnarska koža* 'bobnič', *bobnarska jama* 'votlina', *košice* 'koščice': *kladev* 'kladivce', *naklo* 'nakovalce', *streme* 'stremence', *okroglo in podolgasto okno, kožice, labirint* »jamo napolnjeno z zvitmi košicami, no z čutnimi nitkami.« »Po nitkah gre glas v **možgane**, kjer ga sprejme **človeška duša**, in človek sliši.« (56). Oko sestavlja: *jedrice* 'Pupilla, Augenstern 'zenica',[20] *rožena koža* 'roženica', *kervnice, žilnata koža* 'žilnica', *nitkna koža* 'mrežnica' (74): omenjena je tudi *vodena močava*, *steklomočava* 'steklovina', *kristalna leča* itd. Preneseni pomen imajo poimenovanja merskih enot po delih telesa: npr. *štirjaški palc*, *komolc*, *laket*.

---

20 Za ta izraz (nemško Pupille, Augenstern) je v 19. stoletju po Pleteršnikovem slovarju v rabi še *očesno jedro*, *zrkalo*, *zrklo*, *zrcalo*, *gledec*, *očesna zvezdica*, *zvezda*, *punčka*, in današnja izraza *punčica* in *zenica*. Delno se prekriva s poimenovanjem celotnega dela očesa (glede na večpomensko vsebovanost): *zrklo* (Augapfel), za katerega je uporablja metaforizirano *jabolčce*. V Kastelec-Vorenčevem slovarju (1680–1710: 122) so bili že v rabi zrklo, teh oči jabolko ali jedrce.

6.4 Slovensko telovadno izrazje

F. Levstik je s sodelavcema Svetcem in Vavrujem v ugodnejših družbenih razmerah pod vplivom češke narodnoprebudne dejavnosti Tyrševega Sokola prevedel prvo slovensko strokovno telovadno besedilo *Nauk o telovadbi* na podlagi prevoda Coloretove nemške terminologije in ustvaril slovensko športno izrazje v navezavi s češkim: v okviru slovenskega telovadnega društva Južni sokol je l. 1867 izšel 1. del (*Proste vaje*), l. 1869 pa 2. del. Za tvorjenke je značilno sklapljanje: sklop *telovaditi* je nastal v 19. stoletju po tujejezičnem vzoru: češko *tělocvik*, nemško *Turnkunst* (prim. Snoj 2003: 756), iz iste podstave so še: poimenovanje za dejanje *telovadba*, poimenovanji za dejavnost *telovadje*, *telovadstvo*, vršilec dejanja *telovadec*, pridevnik *telovadski* (npr. v zvezah *umetni telovadski jezik*, *telovadska knjiga/terminologija, telovadske podobe* 'figure') in *telovaden* (*telovadni uk*, *telovadna umetnost* 'spretnost').[21] Poseben sklop je poimenovanje figure *krčisteza*: »Noga se v grlu tako steza i krči, da se vse telo ziblje gori i doli« (*krčisteza*, *Fusswippen*) (7), podobno še *motoroge* (die Mühle) 'krak, ki veže pesto vodnega kolesa, motovila z obodom' »s stegneno roko krožiti« (6). Priponsko obrazilo je pogostoma ničto: npr. *samoròč*, *obéroč* (prim. Honzak Jahić: 2000: 302). Pri opisih položajev so omenjeni deli telesa, npr. v prvem ali navadnem nastopu: »kader je **telovadec** ravno vsklonjen, ima stegneni **koleni**, **pêti** v pravokótje (rechter Winkel) stisneni, **prsi** napete, **pléči** tako nazaj umakneni, da **roki** visita prosto ob **telesu** ter **glava** stopi strmo (senkrecht) izmed **ramen**« (2), ali pri borbi: »Vreči nasprotnika, obimši ga ali tako, da se mu druga **roka** dene pod **pazduho**, druga čez **pleči** na **hrbet**, kjer se obe sprimeta za **pestjo**« (1867: 17–18). Vaje se delijo na: *vaje z glavo, rokama, nogama, trupom*, nadalje so razdeljene glede na vrsto gibanja, kar izražajo tipični glagoli premikanja: npr. *glavo ugibati* (beugen), *kolebati* (schwingen), *obračati* (drehen), *krožiti* (kreisen). V oklepaju navaja tudi nemške termine. Parne dele telesa navaja vedno v dvojini, pri vajah so ukazi izraženi večinoma z glagolom v nedoločniku, redko v velelniku, v povednem naklonu s trpnikom (*Trup se nagne, stoječ na enej nogi, a druga se izpomolí zá-se* (11)), z izglagolskim samostalnikom (*nagibanje v kolkih* (11), *napad iz zgrbe* (10)).

6.5 Erjavčeva Somatologija (1881)

Izrazje človeškega telesa je najnatančnejše popisano v Erjavčevem prevodu *Somatologije* Jana N. Woldřicha (1881), ko je veda o človeškem telesu, njegovi zgradbi in delovanju za šole prvič predstavljena tudi v slovenskem jeziku. Deli se na *osnovne organe* (*stánice* 'celice', *tkanine*) in *sestavljene organe*: *gibala* (*okostje*, *mišičje*), *hranila* (*prebavje*, *žilje*), *oddušje* (*dihala*, *dihanje*), *občutila* (*živčevje*, *čutila*) in *telesna koža*. Razlik v poimenovanjih telesnih delov z današnjim anatomskim izrazjem ni veliko, zastareli so redki koreni in nekateri besedotvorni morfemi, npr. *premozobi* 'z navpičnimi zobmi', *kosozobi* 's poševnimi zobmi', *opip* ali *tip*, *okostnica* 'skelet, okostje', pri zobeh npr. *kočnjaki* 'kočniki', ki se delijo na *vrzeljake* v SSKJ je to zoološki izraz) in *meljače* (redko za kočnike), *podočnjaki* 'podočniki' itd.

---

21 Podrobno besedotvorno obravnavo slovenskega športnega izrazja v Južnem sokolu iz l. 1871 gl. v Honzak 2000: 285–307.

6.6 Telo v terminološki zbirki

M. Cigale v svoji *Znanstveni terminologiji* navaja strokovno rabo pojma telo in ga označi kot fizikalni izraz pod **Körper** (64), kjer navaja tudi druge tvorjenke: *telo, telesnina* (= neka telesna stvar),[22] *telesce; telesen; telesnost, telesomerje, telesni kot* (Körperwinkel); za Körperempfindung pa ima za oznako filozofsko prevod »poživotni, notranji očut«, pod **Leib** pa kot filozofski izraz: *phil. telo* /…/ leiblos, *breztelesen* (Cigale 1880: 69). Pod Himmelskörper navaja še metaforično poimenovanje *nebesno telo ali svetilo* (55).

7 Besedna družina *telo* v Pleteršnikovem *Slovensko-nemškem slovarju* iz l. 1894–95

Najpopolnejši slovar, ki vsebuje tako slovensko zgodovinsko kot narečno, starejše in sočasno knjižno zvrstno raznoliko besedje, vsebuje 30 besed iz osnove *tel-* in *teles-*: to so izpeljanke, zloženke in sklopi):[23] *telesce, telesen, telesina, telesnat* = životen, *telesnica* = driska, *telesnik* = del mašniške obleke, das Corporale, *telesnina, telesnost, telesomeren, telesomerje, telesomerstvo* (die Stereometrie), *telo, telogled, telomerstvo, telopis*,[24] *telopisje* = telopis, *telov, telovadba, telovadec, telovaden, telovadišče, telovaditi, telovadka, telovadnica, telovadnik* = telovadec, *telovadski, telovadstvo, teloven* = telesen, *1. telovnik, telovnost* = telesnost. Manjšalnice *teleščék* ali *telce* pa v njem ni. Poleg *telesen* (in *priroden*) navaja tudi mednarodno sopomenko *fizičen*,[25] za telovadbo pa *gimnastika, gimnastičen* in *gimnast*. Termina *somatologija* ne najdemo, pač pa domač izraz *životoslovje*,[26] ki primarno pomeni tudi *fiziologija* (die Physiologie), ki je v slovarju razložena kot »nauk o organskih telesih zlasti živih bitij«. Sestavljenke in izpeljanke iz predložne zveze (s podstavo *-teles-*) so tvorjene z naslednjimi obrazili (16 tvorjenk): *brez-, dvo-* (dvotelesen), *nad-, ne-, po-* (potelešenje), pogost *raz-* (*raztelesba, raztelesiti* (secieren), *raztelesovalnica, raztelesovanje, raztelesovati*) in *u-/v*: *utelesba, utelesiti, u-/vteloviti, utelovljenje* 'utelešenje, včlovečenje', nima pa *u/vtelešenje* 'utelešenje'. V elektronski izdaji slovarja lahko raziskujemo tudi socialnozvrstno različna sopomenska poimenovanja, samostalniške in glagolske zveze, v katerih se pojavljajo poimenovanja telesa, pomenske prenose ter narečno poimenovalno raznovrstnost (npr. pri *glava* zaničljivo poimenovanje *buča* (sicer rastlinski izraz za cucurbita pepo), *betica* 'bat, kij', *keblača* 'posoda', *tikva* 'buča', slovenskogoriško *kečka*;

---

22 SSKJ: zastarelo 'telo; prostornina'.

23 SSKJ ima okoli 40 tvorjenk s podstavo *tel(es)-*: poleg Pleteršnikovih ima še *telce, telesnat* 'debel', *telesnovzgojen, protitelesce* itd.
teló -ésa s (ọ́ ẹ́) **1.** *snovni del človeškega ali živalskega bitja* /…/ **2.** *evfem. truplo* /…/ **3.** *redko trup* /…/ **4.** *od okolja ločena snovna celota* /…/ **5.** navadno s prilastkom *določena naprava, priprava kot funkcijska celota* /…/: **6.** knjiž., navadno s prilastkom *skupina, skupnost na določen način povezanih ljudi kot kaka celota* /…/ **7.** rel., v zvezi sveto rešnje telo *posvečena hostija* /…/ **8.** geom. *s ploskvami omejen del prostora*: prostornina telesa.
Kot termin je v rabi v anatomiji (anat. maternično telo *zgornji del maternice*); fiziki (fiz. črno telo *trdno telo z določeno temperaturo, ki vpija vse sevanje in od vseh teles najmočneje seva*; točkasto telo *katerega razsežnosti so zanemarljive v primerjavi z opazovanim premikom*; togo telo); pravu (jur. zakonodajno telo; zemljiškoknjižno telo *eno ali več enako obremenjenih zemljišč istega lastnika v isti katastrski občini*) in religiozno (rel. (sveto) rešnje telo *praznik na drugi četrtek po binkoštih*).

24 **tẹ̑lopìs**, -písa, m. die Stereographie, Jan., Cig. (T.).

25 **fȉzičən**, -čna, adj. priroden, telesen, physisch, Cig., Jan., Cig. (T.), nk.

26 »**životoslovje**, n. die Physiologie, Jan., h. t.-Cig. (T.); – die Somatologie, LjZv.«.

bistra, modra, prazna, puhla, pusta, slaba, trda, umna, visoka ... glava; *beliti si glavo s čim, delati po svoji glavi, imeti na glavi* = na skrbi (Levstik), *v glavo pasti* = na misel priti, *v glavo si gnati, v glavo si vzeti …*; *česnova, makova, zelnata glava*; *salata, zelje gre v glave, glave dela*; *(število) glav živine*; *skalna, drevesna, zobna glava, glava požiralnika ali ječnika, glava prediva, glava cukra*; *Adamova, kačja, Meduzina, pasja, petelinova glava* (poimenovanja rastlin) itd.

8 Sklep

Telo, posoda, ki nas spremlja od rojstva do smrti, in njegovi deli, ki so vsi lahko nosilci simboličnih vsebin, se pojavljajo od začetkov slovenskega pisnega ustvarjanja ne le v nabožnih besedilih, kjer je telo poleg ustaljene rabe v biblijskih frazemih v nasprotju z dušo pogosto predmet posmeha človeškim slabostim, temveč tudi v uradovalnih besedilih, s posebno vlogo roke pri priseganju, ter so del splošnopoimenovalnega besedja v slovaropisju, od konca 17. stoletja tudi sestavina terminološkega besednjaka, ki se od razsvetljenstva dalje razvija tudi v slovenskih poljudnostrokovnih priročnikih s področja čebelarstva, porodničarstva, veterine, somatologije, pa tudi matematike, fizike, astronomije idr. Ob poimenovalni ustaljenosti in izvorni starodavnosti knjižnih izrazov izstopa pokrajinska poimenovalna raznovrstnost, raznolika metaforičnost s prenosom na druga strokovna področja, bogata idiomatičnost, v starejših obdobjih tudi terminološka večpomenskost in zamenljivost.

Literatura in viri

BEZLAJ, France, 1976, 1982, 1995, 2005: *Etimološki slovar slovenskega jezika.* 1., 2., 3., 4. knjiga. Ljubljana: SAZU.

BLEIWEIS, Janez, 1853: *Nauk zdrave in bolne kopita podkovati in kopitne bolezni ozdravljati.* Ljubljana.

Brižinski spomeniki, Monumenta Frisingensia. Znanstvenokritična izdaja. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004.

CIGALE, Matej (WOLF, Alojzij), 1860: *Deutsc-slovenisches Wörterbuch.*

CIGALE, Matej (WOLF, Alojzij), 1880: *Znanstvena terminologija s posebnim ozirom na srednja učilišča*. Ljubljana: Matica Slovenska.

DULIČENKO, Aleksandr D., Tajny tela i tajny jazyka u Slavjan (Skrivnosti telesa in skrivnosti jezika pri Slovanih. *Jezikoslovni zapiski* 12/1, 2006, 29–49.

ERJAVEC, Fran, 1881: *Somatologija ali nauk o človeškem telesu učiteljiščem inu višjim učilnicam spisal Dr. Jan N. Woldřich. Po četrtem natisku poslovenil Fran Erjavec.* Ljubljana: Matica slovenska.

Freisinger denkmäler. München 1968: dr. dr. Rudolf Trofenik.

GOLEC, Boris, 2008: Raspova knjiga obrazcev – mala zakladnica uradovalne slovenščine 17. in prve polovice 18. stoletja. *Arhivi* 31, št. 1, 63–96.

Grammatica Oder Windiſche Sprach=Buch. Klagenfurt 1758.

HIPOLIT Novomeški, *Dictionarium trilinguae /.../. Orbis pictus.* NUK, Ms 182.

HONZAK JAHIČ, Jasna, 2000: Nastajanje slovenskega športnega izrazja. *SR* 48/3, 285–307.

JESENŠEK, Marko, 2005. Jezik v prvem slovenskem priročniku za babice. *Spremembe slovenskega jezika skozi čas in prostor*. Maribor: SD (zora 33) 153–163.

KRPIČ, Tomaž, 2008: Post-fenomenologija telesa. *Ars & Humanitas*, revija za umetnost in humanistiko, II/2. 11–29. Ljubljana: FF UL.

KRELJ, Sebastijan, 1566, 1987: *Otrozhia Biblia*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

LEGIŠA, Lino, 1973: *Liber Cantionum Carniolicarum*. Kalobški rokopis. Ljubljana: SAZU.

LÄGREID, Annelies, 1967*: Slovenisch-deutsch-lateinisches Wörterbuch: Neugestaltung und Faksimile der ersten Ausgabe aus dem Jahre 1592 = Slovensko-nemško-latinski slovar: preureditev in posnetek prve izdaje iz leta 1592.* Wiesbaden: O. Harrassowitz.

LOGAR, Tine, 1993: *Slovenska narečja*. Ljubljana: Mladinska knjiga

MAKOVIC, Anton, 1782: *Antona Makoviza resvudnoste, ranozelnoste, inu vshegarstva magistra, inu ranozelza v' Lublani Prashanja, inu odgovori zhes vshegarstvu.* V Lublani.

MAKOVIC, Anton, 1788: *Vshegarske bukve sa babize na desheli. Prashanje inu odgovori zhes vshegarstvu.* V Lublani.

MIKHAILOV, Nikolaj, 2001: *Jezikovni spomeniki zgodnje slovenščine: rokopisna doba slovenskega jezika (od XIV. stol. do leta 1550).* Trst: Mladika.

Navuk k' Osdravlenju te Pluzhnize s' shelesnato ſolno kiſloſtjo. /…/ Is Nemſhkiga na krajnſko preſtavlen od Blasha Kumerdeija zeſ. Krail. Komiſsarja v' Lublanſki kraſiji. V' Lubljani, 1804.

NOVAK, France, 2004: *Samostalniška večpomenskost v jeziku slovenskih protestantskih piscev.* Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

NOVAK, Vilko, 2006: *Slovar stare knjižne prekmurščine.* Ljubljana: Založba ZRC.

*Obščeslavjanskij lingvističeskij atlas: serija fonetiko-grammatičeskaja, 1: refleksi *ě,* 1988. Ur. Ivanov V., Smole, Vera, Kenda - Jež, Karmen. Beograd: Serbskaja akademija nauk i iskusstv.

PLETERŠNIK, Maks, 2006: *Slovensko-nemški slovar*. Prvi del (A–O), Drugi del (P–Ž). Ur. Metka Furlan. Transliterirana izdaja. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

PLETERŠNIK, Maks, 2006: *Slovensko-nemški slovar* (1894–1895). Elektronski vir. Računalniška priprava in izdelava programov Amebis. Ur. Metka Furlan, Helena Dobrovoljc in Helena Jazbec. Transliterirana izdaja. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU: Amebis.

RAJHMAN, Jože, 1977: *Prva slovenska knjiga v luči teoloških, literarnozgodovinskih, jezikovnih in zgodovinskih raziskav.* Ljubljana: Partizanska knjiga.

RAMOVŠ, Fran, KOS, Milko, 1937: *Brižinski spomeniki.* Ljubljana: SAZU.

RIBNIKAR, Peter, 1976: *Blejske podložniške prisege patrimonialnega sodišča Bled.* Ljubljana: Partizanska knjiga. *Slovar slovenskega knjižnega jezika*, 1994. Ljubljana: DZS in spletna izdaja Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU.

ROBIDA, Karel, 1849: *Naravoslovje ali fiziko po domače zložil K. Robida, učitel.* V Ljubljani.

Slovenska perſega, Slovenska Prizhna perſega. NUK, Ms 1484.

SSKJ = *Slovar slovenskega knjižnega jezika online*. Inštitut za slovenski jezik ZRC SAZU.

SNOJ, Marko, 2003: *Slovenski etimološki slovar.* Druga, dopolnjena izdaja. Ljubljana: Modrijan.

SNOJ, Marko, 1995: Zur Akzentuierung der Urslawischen sigmatischen Nominalstämme. *Razprave SAZU*, XV. 289–299.

STABEJ, Jože, 1977: *H. Megiser, Thesaurus Polyglottus. Slovensko-latinsko-nemški slovar*. Ljubljana: SAZU.

STABEJ, Jože, 1997: *Slovensko-latinski slovar po: Matija Kastelec – Gregor Vorenc, Dictionarium latino-Carniolicum*. Ljubljana: Založba ZRC.

TOPORIŠIČ, Jože, GJURIN, Velemir, 1981: *Slovenska zvrstna besedila.* Ljubljana: Filozofska fakulteta.

TRUBAR, Primož, 1550, 2000: *Catechismus in der windischenn Sprach.* Ljubljana: Slovenska knjiga.

TULŠČAK, Janž,1579: *Kerſzhanske leipe molitve sa vse potreibe inu ſtanuve, na vſaki dan ſkusi ceil tiedan, poprei v Bukouskim inu Nemſhkim iesiki, ſkusi Iansha Habermana, piſſane, sdai pak tudi pervizh v Slouenſzhino ſstolmazhene, skusi Jansha Tulſzhaka.* V Lublani: ſkusi Iansha Mandelza.

VIDOVIČ Muha, Ada, 2000: *Slovensko leksikalno pomenoslovje – Govorica slovarja.* Ljubljana: Filozofska fakulteta.

VODNIK, Valentin, 1818: *Babishtvo ali Porodnizharski vuk sa babize*. V' Ljublani.

www.biblija.net.

Agnieszka Będkowska-Kopczyk
Tehnično-humanistična univerza, Bielsko-Biała
UDK 811.163.6'373.612.2:392.6

Telo in čustva v slovenskih jezikovnih metaforah z vidika kognitivnega jezikoslovja[1]

V prispevku je na osnovi slovenskega jezikovnega gradiva predstavljena t. i. ljudska, torej neznanstvena razlaga telesa in telesnega doživljanja čustev. Tekst obravnava tudi dojemanje telesa in čustev v nezahodnih kulturah, ki je predstavljeno v jezikoslovnih in antropoloških razpravah ter primerjano s slovenskim oz. evropskim. Kljub temu da ljudje razpolagamo s približno enakimi telesi, o svojih čustvenih izkušnjah od kulture do kulture mislimo in govorimo z uporabo drugačnih metafor.

This paper makes use of Slovene language material to present the folk, non-scientific approach to the body and the physical experience of feeling. It also considers the perception of the body and feelings in non-Western cultures as it appears in comparative linguistic and anthropological discussions in relation to Slovene or European norms. In spite of the fact that our bodies are basically the same, the way we talk and think of our emotional experiences and the metaphors we use vary from one culture to another.

1 Uvod

Koncept telesa je razpet med naravo in kulturo, saj je na eni strani telo povezano z biološkimi funkcijami človekove eksistence (kot so npr. rast, dozorevanje in umiranje, sprejemanje hrane in izločanje), na drugi strani pa je vir in osnova antropocentrične vizije sveta, tj. njegove prostorske in kulturne ter družbene ureditve (prim. Južnič 1998, Paluch 1995). Kot pravi humanistični geograf Yi-Fu Tuan (1987), človek na osnovi intimnega doživljanja svojega telesa v sobivanju s telesi drugih ljudi organizira prostor na tak način, da bi se usklajeval z njegovimi biološkimi potrebami ter omogočal družbene odnose (npr. čustvene). Telo je zanimiv predmet raziskav humanističnih ved – psihologije, sociologije, filozofije, antropologije, etnologije (prim. Južnič 1998, Kovačev 1997, Telban 1993) in nenazadnje tudi jezikoslovja (Kržišnik 1990). Ravno zato, ker je koncept človekovega telesa razpet med naravo in kulturo, predstavlja vir številnih jezikovnih metaforičnih izrazov. Na eni strani si človek z načinom delovanja telesa kot celote in njegovih delov (npr. glave) razlaga delovanje družbenih, političnih in gospodarskih sistemov, na drugi strani pa metaforizira posamezne dele telesa (npr. telo kot posoda, ki je sestavljena iz manjših posod – srca, želodca; glava kot stroj). Po mnenju S. Južniča (1998: 107) se večji del metaforike nanaša na zunanje ali vidne dele telesa,[2] vendar je človek metaforično izražanje vselej širil tudi na notranje, nevidne dele. Zaradi misterioznosti notranjosti in še posebej nepopolnega razumevanja dejanskega delovanja posameznih organov pa je metaforika prej bogatejša kot siromašnejša.[3]

---

1 Avtorica se za pomoč zahvaljuje Eriki Kržišnik, Karin Marc Bratini in Klemenu Pisku.

2 Na področju slovenskega jezika je konceptom roke in govoril precej pozornosti posvetila E. Kržišnik (Kržišnik - Kolšek 1990, Kržišnik 2008), ki v tem v tem zborniku obravnava somatsko frazeologijo.

3 S. Južnič (1987: 106–132) z medkulturnim pogledom obravnava simboliko glave in njenih delov, trupa in njegovih delov ter krvi.

Pričujoči prispevek se s stališča kognitivnega jezikoslovja osredotoča na dva vidika človekovega telesa, ki se večinoma nanašata na telesno notranjost, in sicer: 1) na dojemanje telesa kot prostora, v katerem imajo sedež čustva in misli, in 2) na dojemanje fizioloških ter drugih procesov v telesu pod vplivom čustev; prikazati poskušamo, kako se to dvoje zrcali v jezikovnih metaforah slovenskega jezika.[4] Slovenska kultura spada v širši krog zahodne kulture, zato je večina slovenskih metafor razumljiva za govorce ostalih evropskih jezikov. Pričujoči članek se sklicuje na načine dojemanja telesa in čustev tudi v nezahodnih kulturah in na ta način dokazuje, da je lahko tudi slovensko (in zahodno) dojemanje pogojeno ne samo s telesno izkušnjo, temveč tudi s kulturo.

2 Kognitivni pristop k jezikovnim metaforam

Za naše razpravljanje o jezikovni sliki telesa in z njim povezane slike čustev je pomembna predpostavka, da je misel utelešena in predstavna. Utelešenje misli pomeni, da konceptualni sistem izvira iz naše telesne izkušnje in ga je mogoče razumeti glede na to izkušnjo. Kot piše G. Lakoff (1987: 292), ki je zagovornik doktrine izkušenjskega spoznavanja, je jedro našega konceptualnega sistema neposredno povezano z zaznavanjem, telesnimi gibi in fizično izkušnjo. Trditev, da je misel predstavna, pa pomeni, da pojme, ki niso neposredno zasidrani v naši izkušnji, izražamo s pomočjo metafore, metonimije in drugih procesov upodabljanja, zaradi česar presegajo meje konkretne preslikave ali semantične predstave zaznavnega sveta. Kadar klasificiramo element, ki nima predmetne reference v naravi, nam je v pomoč zmožnost abstrakcije in prenosa znanja med t. i. izhodiščno domeno, povezano s fizično izkušnjo, in ciljno domeno, povezano z abstraktnim pojmom. Na primer čustva, ki spadajo med abstraktne pojme, lahko dojemamo kot SILE, ki v naših telesih sprožijo nekontrolirane fiziološke procese. Izkušnja dejanskega sveta (telesna občutljivost, prirojene dispozicije in način delovanja), ki je skupna vsem ljudem, vpliva torej na oblikovanje konceptov v človeškem umu. Vendarle pa velja opozoriti, da kognitivna lingvistika obravnava jezik tudi kot družbeni pojav simbolno-kulturnega značaja in se v tem vidiku dopolnjuje z lingvokulturološkimi in etnolingvističnimi prostopi (prim. Kržišnik 2005, 2008). To pomeni, da sta za kognitivne raziskave jezika poleg telesne izkušnje pomembna tudi družbeno-kulturno ozadje kognitivnih procesov in kontekst medčloveškega sporazumevanja. Mnoge metafore SRCA so pogojene z dejstvom, da smo v zahodni kulturi vlogo simbolnega sedeža čustev določili prav srcu in ne drugim organom, kakor je to določeno v drugih kulturah. Lahko rečemo, da se med oblikovanjem konceptov biološka oz. fizična izkušnja ureja s pomočjo spoznavnih procesov, ki jo potem nadgrajujejo kulturni mehanizmi. Jezikovni izrazi torej izražajo: biološko, mentalno in družbeno-kulturno izkušnjo (prav v takem zaporedju) uporabnikov jezika, v katerem so nastale. To velja zlasti za frazeološke enote, ki kot konvencionalne metafore odražajo fizično izkušnjo uporabnikov jezika in so nosilke kulturne konotacije (Kržišnik 2005, 2009, Marc Bratina 2009), vendar pa, kot dokazujejo raziskave na področju kognitivne slovnice (Janda v tisku), kulturno interpretacijo fizičnih pojavov zrcalijo tudi slovnične sestavine jezika.

4 Pri tem izhajamo iz primerov iz Slovarja slovenskega knjižnega jezika in korpusa Nova beseda.

3 Telo kot prostor, kjer imajo sedež čustva in misli

Človek je opazovalec svojega telesa in – preko telesnih čutov – tudi prostora, ki ga obdaja. Izkušnjo, ki jo je pridobil skozi proces zaznavanja sveta, to je med gibanjem svojega telesa v prostoru in odnosi z drugimi telesi ter predmeti, je v postopku intelektualnega razvoja mentalno opredelil kot ponavljajoče se abstraktne vzorce. M. Johnson (1987) je te vzorce poimenoval sheme podobe. Kot glavne sheme lahko izpostavimo npr. sheme POSODE (in PRAZNO – POLNO), POTI, VEZI, SILE, RAVNOVESJA in razmerja GOR – DOL, SPREDAJ – ZADAJ, DEL – CELOTA, LEVO – DESNO, BLIZU – DALEČ itn. (prim. Johnson 1987: 126, Lakoff 1987: 271–278, Lakoff, Johnson 1980, 1999). Obstajajo na ravni miselnih procesov, s pomočjo njihove strukture pa dojemamo in definiramo dve vrsti pojmov: tiste, ki izhajajo neposredno iz izkušnje, in abstraktne. Odražajo konceptualna ustrezanja med fizičnim in abstraktnim področjem, ki so med drugim povezana z doživljanjem telesa, npr.

- POSODA: posodo napolnimo z vodo → pljuča napolnimo z zrakom, npr. *peti s polnimi pljuči* 'na ves glas' (zgled po Južniču 1998: 121)
- RAVNOVESJE: med hojo izgubimo ravnovesje → izgubimo psihično ravnovesje, npr. *poskušati najti duševno ravnovesje*
- GOR: vzpenjamo se na hrib → prihajamo na družbeno, hierarhično višji položaj: *vzpenjati se iz nižjih družbenih plasti v višje/po družbeni lestvici*
  DOL: pademo z lestve → kljub pretirani zahtevi po uspehu doživimo neuspeh: *kdor visoko leta, nizko pade* (SSKJ)[5]

Analiza predkonceptualnih shem odstira nekatere mehanizme konceptualizacije ČLOVEKOVEGA TELESA kot celote in njegovih delov. Po mnenju Z. Kövecsesa (1986: 14) je eden najpomembnejših mehanizmov na tem področju delovanje sheme POSODE, ki v povezavi s konceptom TELESA tvori metaforo ČLOVEKOVO TELO JE POSODA. Shema POSODE je nasploh ena temeljnih in univerzalnih shem podob: naša telesa so posode, ki jih napolnimo z zrakom, hrano in pijačo in ki jih lahko spraznimo, posode so deli našega telesa, ki jih napolnimo z vodo ali zrakom, posode so prostori, v katerih živimo itn. (Johnson 1987). Metaforo TELO JE POSODA ZA ČUSTVA je mogoče razumeti kot PROSTOR, ki je zamejen s človekovim telesom, v katerem poteka gibanje, ki ga človek občuti kot posledico fizioloških procesov, do katerih pride pod vplivom delovanja čustev (gl. dalje). Metafora TELO JE POSODA ZA ČUSTVA ima ontološka ustrezanja z metaforo ČUSTVA so SNOVI, npr. TEKOČINE, prim. *biti poln ljubezni*; *zalila ga je groza*; *sovraštvo se je v njem prelivalo*. Te metafore izhajajo iz dejstva, ki so ga potrdili tudi biologi, da je človek sposoben čutiti premikanje znotraj lastnega telesa, ki je povezano s fiziologijo čustev.

S. Južnič (1998: 107) opaža, da se pri metaforiziranju telesa, zlasti njegovih notranjih, torej nevidnih delov, pokaže človekovo neznanje ali nevednost o lastnem telesu. Etnolingvisti in kognitivni

---

5 V skladu z orientacijsko metaforo DOBRO JE GOR, SLABO JE DOL gibanje, ki je usmerjeno GOR, vrednotimo pozitivno, gibanje DOL pa ravno nasprotno. Iz tega razloga je orientacija GOR povezana s pozitivnimi čustvi, DOL pa z negativnimi, prim. *skakati od sreče* proti *biti na tleh*; *vse mu je padlo dol*.

semantiki, ki preučujejo somatske metafore, povezane z delovanjem notranjih organov pod vplivom čustev, pravijo drugače: v metaforah se kaže neka druga vrednota, namreč t. i. naivna (Apresjan 1993) oz. ljudska (Kövecses 1986, 2000) teorija psihičnih procesov, v kateri se zrcali človekovo jezikovno védenje o svetu.[6] V neznanstvenem pojmovanju je človekovo TELO POSODA sestavljeno iz manjših POSOD (JETRA, ŽELODEC, nefizioloski organ DUŠA, GLAVA, MOŽGANI), v katerih se nahajajo ČUSTVA ali MISLI in katerih stanje se spreminja zaradi delovanja teh organov.

Analiza jezikovnega gradiva kaže, da v slovenski kulturi s POSODO ZA ČUSTVA največkrat povezujemo SRCE, npr. *srce ji je zalilo sovraštvo*; *v njenem srcu kali sovraštvo*; *užaljen je do dna srca*. Pri tem imata pomembno vlogo shemi POLN – PRAZEN in ODPRT – ZAPRT. Občutek močnega čustva konceptualno povezujemo s SRCEM, KI JE NAPOLNJENO S TEM ČUSTVOM, npr. *njegovo srce je polno ljubezni*. PRAZNO SRCE pa je povezano s pomenom 'srce brez čustev' in implicira dejstvo, da oseba ne zna pokazati svojih čustev drugim, da ne pozna empatije (podoben metaforični pomen imata izraza *ledeno srce* in *namesto srca ima kamen*). SRCE je čustveno najbolj občutljiv del človeškega telesa, zato je kot PREDMET, ki se nahaja znotraj TELESA, lahko *mehko* (izraža usmiljenost, ganjenost), *težko* (izraža skrbi), *láhko* (kadar ne občutimo žalosti, nimamo skrbi) ali *vroče* (izraža zaljubljenost, čustvenost).[7] Hkrati je človekov najintimnejši del. Kadar je ODPRTO, izraža DOSTOPNOST (npr. *biti odprtega srca*; *odpreti*; *razkriti*; *razodeti komu svoje srce*), ZAPRTO pa pomeni, da ga je treba *zavzeti*, *osvojiti*, *zavojevati kot trdnjavo*. SRCE kot središče, odgovorno za čustveno ravnanje, lahko zoperstavimo GLAVI in MOŽGANOM, ki ju dojemamo kot POSODO, V KATERI SE NAHAJAJO MISLI (npr. *imeti glavo polno domislekov*; *to mi že dolgo hodi po glavi*; *glava, polna misli, idej*) in ki ju povezujemo z razumskim in zavestnim delom življenja. S srcem torej čutimo, z glavo pa mislimo (prim. *ravnati se po logiki srca, ne po logiki razuma*, SSKJ).

Ob tem je vredno omeniti še koncept DUŠE, ki je po ljudskem verovanju poleg telesa druga nerazdružljiva prvina človekovega bistva (prim. *za to sem z dušo in telesom* v smislu 'popolnoma'). V slovenski kulturi ima DUŠA več pomenov, med katerimi po SSKJ navedemo mdr.: 'nematerialno, neumrljivo bistvo človeka' (prim. *človek ima telo in dušo*; *pogubiti dušo*; *skrbeti za dušo*), 'najvažnejši, najpomembnejši član ali del' (npr. *žogi je počila duša*). Čeprav DUŠA ni fiziološki organ, se tudi v slovenščini dojema kot POSODA ZA ČUSTVA (prim. *izbrisati sovraštvo iz duše*), katere DNO je konceptualno povezano z visoko stopnjo, intenzivnostjo čustvene prizadetosti, prim. *iz dna duše ti želim*; *v dno duše ga je bilo sram*; *v dno duše se je čutil ponižanega*. Človek *brez duše* pa je človek brez usmiljenja. Poudariti velja, da za razliko od SRCA, DUŠA ni povezana samo s čustveno platjo človekovega življenja, temveč tudi z njegovo čustveno-moralno kondicijo in vestjo, kar potrjujejo naslednji primeri: *njegova duša se temu upira*; *dvomi mu trgajo dušo*; *občutek krivde mu teži dušo*; *ima čisto dušo*.

---

6 Kognitivni jezikoslovci ločujejo dva modela védenja o svetu, tj. znanstvenega in ljudskega (Kövecses 1986, 2000). Z. Kövecses (2000: 114) je pojem *znanstvena teorija* (*expert theory*) opredel kot »teorija, ki jo znanstveniki, kot so psihologi, filozofi in drugi, oblikujejo za določeno izkušenjsko področje«, medtem ko *ljudske teorije* (*folk theory*) zrcalijo jezikovno podobo sveta, torej način, na katerega govorci danega jezika dojemajo določen predmet (ali situacijo). Kognitivisti konceptualne metafore, ki zrcalijo ljudske teorije, poimenujejo kulturni modeli.

7 Za več primerov gl. Kržišnik v tem v tem zborniku.

V drugih kulturnih krogih prav tako najdemo shemo DELI ČLOVEKOVEGA TELESA SO POSODE ZA ČUSTVA, vendar opazimo dve razliki. Prva je ta, da abstraktni sedež čustev ni zmeraj srce, pač pa drugi organi, npr. trebuh v Afriki (Južnič 1998), uho na Tajvanu (Huang 2002), *hara* na Japonskem[8] (Matsuki 1995) ali nefiziološki organ *wambun*[9] v vasi Ambonwari na Papui Novi Gvineji (Telban 1993). Druga razlika pa je v tem, da se POSODE ZA ČUSTVA hkrati dojema tudi kot POSODE za MISLI (Huang 2002), NAMENE (Matsuki 1995) ali ŽELJE in MISLI (Telban 1993).[10] V nezahodnih kulturah, ki niso obremenjene s prepričanjem, izvirajočim iz kartezijanske filozofije, da čustva nasprotujejo racionalni logiki, ostre meje med čustveno in mentalno izkušnjo niso nikoli obstajale (prim. Telban 1993: 140). Če naravo omenjenih metaforičnih SEDEŽEV ČUSTEV primerjamo s konceptom SRCA, ugotovimo, da je le-ta značilen za slovensko in hkrati zahodno kulturo, če pa nanj pogledamo z vidika nosilcev nezahodnih kultur, ugotovimo, da je evropsko dojemanje tega organa kulturno pogojeno. Drugače je s pojmom DUŠE, ki je konceptualno bolj podoben na primer ambonwarijskemu *WAMBUN*, in sicer s treh vidikov: 1) ni fiziološki organ, 2) nahaja se znotraj TELESA POSODE, 3) kot abstraktni sedež je povezan tako s čustvi kot z mislimi.

4 Fiziološki in drugi procesi v telesu pod vplivom čustev

Ljudske teorije telesa in čustev se v marsičem ujemajo s t. i. znanstvenimi teorijami, v marsičem pa se od njih tudi razlikujejo. V knjigi iz l. 2005 sem na podlagi analize slovenskega frazeološkega gradiva poskušala dokazati, da obstajajo med ugotovitvami naravoslovnih ved in ljudskim, naivnim védenjem o čustvih (predvsem glede na teorijo nastanka in poteka čustev) določene stične točke. To odsevajo metaforični jezikovni izrazi, ki se nanašajo na odzive človeka pod vplivom silnih čustev – tako negativnih kot pozitivnih, kot so jeza, bes, naval sovraštva, veselje, sreča, ljubezen. Navajam le te, ki temeljijo na telesni izkušnji:

> BOLEZENSKI ZNAKI PREDSTAVLJAJO ČUSTVA (npr. *koga zadane kap*; *komu poči živec*; *doživeti izbruh žolča*; *v kom zavre žolč*; *v kom vzkipi kri*; *komu poči srce od jeze/besa*; *komu skače srce od veselja*; *kipeti od sovraštva*; *izbruhniti od jeze*; *tresti se od jeze*; *rdeč od jeze*; *bled od strahu*; *žareti od ljubezni*; *oči komu žarijo od ljubezni*; *odreveneti od strahu*; *jokati od veselja/sreče*; *vzklikniti od sreče*; *sopihati od jeze*; *biti zadet od ljubezni*; *biti omamljen od ljubezni*; *komu se zmeša od jeze/ljubezni*; *biti nor od ljubezni*; *zboleti od strahu*; *umreti od strahu*; *od sreče ga je bilo skoraj konec*).

Metonimija BOLEZENSKI ZNAKI PREDSTAVLJAJO ČUSTVA odraža fiziološke procese, ki se dogajajo znotraj TELESA POSODE (npr. hitrejši udarci srca) in/ali so opazni na njegovi površini:

---

8 K. Matsuki *hara* v angleščino prevaja kot *belly*, torej trebuh, želodec. *Hara* ima v japonski kulturi še druge pomene: notranjost maternice, otrok, ki se rodi iz maternice; srce; dejanski nameni; pogum; živci. *Hara* velja tako za posodo, v kateri so čustva in nameni, kot tudi za vsebino te posode, torej čustva in namene (Matsuki 1995: 142).

9 Besedo *wambun*, ki jo uporabljajo na Papui Novi Gvineji za izražanje čustvenih in intelektualnih stanj, je slovenski antropolog Borut Telban (1993) v svojem prispevku prevedel kot »srce« oz. v angleščino kot »heart« najbrž zato, da bi bralcem iz evro-ameriškega kulturnega kroga ta pojem približal. Drugače, kot navaja avtor, ta beseda pomeni tudi: notranjost rastlin, kamnov, živali, mesa in sonca; ogromna kača, ki leži pod vasjo (Telban 1993: 142).

10 V Egiptu, pri starih Grkih in ameriških Indijancih pa je srce veljalo kot sedež inteligence in intuicije in ne čustev.

na celem telesu (npr. drget), na obrazu (npr. rdeča barva, pobledelost), v njegovem glasu, in/ali so povezani z nenadzorovanim obnašanjem človeka, ki včasih celo spominja na psihično prizadetost ali odvisnost od mamil.[11] Ob znanstveni razlagi teh primerov se lahko sklicujemo na pojasnila psihologov, ki so dognali, da močno čustveno vznemirjenost (ob jezi, strahu, veselju) spremljajo fiziološki procesi, kot so npr. izločanje hormona adrenalina v kri, pospešeni ritem in moč udarcev srca, zvišanje krvnega tlaka, sprememba globine in hitrosti dihanja, razširitev očesnih zenic (Lamovec 1991: 227–255, Goleman 1997: 106–108). Zaradi omenjenih fizioloških reakcij človek začuti hiter kratkotrajen dotok energije v mišice, ki zadostuje za hitro obrambno akcijo – napad ali beg (Goleman, 1997: 105, Sperling 1995: 231). Ljudje mislimo, da so zgoraj opisane bolezenske znake sprožila nagla in silna čustva (kot sta npr. jeza in strah), kar pomeni, da povezavo med fiziološkim stanjem telesa in čustvi dojemamo na metonimični način: FIZIOLOŠKI PROCESI PREDSTAVLJAJO ČUSTVO, KI JIH JE POVZROČILO (Radden 1998). Kljub temu da lahko zgoraj opisani procesi dejansko spremljajo čustveno vznemirjenost, čustva niso njihov vzrok, ampak posledica. Znanstvene teorije nastanka emocionalnih odzivov (Le Doux 1996) potrjujejo, da fiziološke procese povzročajo zunanji dražljaji. Dražljaji, ki jih prejmemo prek čutil, lahko istočasno vzdražijo amigdalo in možgansko skorjo. V praksi to pomeni začetek afektivne reakcije organizma na dražljaj, ki se zgodi še pred celovito predelavo kognitivne predstave dražljaja in pred začetkom delovanja, ki ga narekuje intelekt. Če na primer opazimo bulterierja brez nagobčnika, bo naše telo začelo delovati, preden se zavemo, da čutimo strah. Za nastanek zgoraj navedenih metafor je bilo torej pomembno, da so si ljudje delovanje fizioloških procesov, ki spremljajo čustva, v svojem ljudskem pogledu na svet razlagali s tem, da jih posamezna čustva sprožijo. Čustveno razlago fizioloških sprememb določa družbeni kontekst, saj lahko iste spremembe povezujemo z različnimi čustvi, npr. vzrok za drget tako s strahom kot z jezo (prim. *tresti se od jeze/strahu*).

Ljudje v drugih kulturah, čeprav imajo enaka biološka telesa kot predstavniki zahodne kulture, na drugačen način doživljajo čustvene vzgibe.[12] Jezik tsou zrcali ljudsko pojmovanje JEZE kot napolnitev TELESA POSODE z ZRAKOM: če se zrak nabira, človek eksplodira, če mu ga uspe spustiti, se človek pomiri. Človek, ki se duši, je jezen (Huang 2002: 174–175). Poleg tega je v jeziku tsou podobno kot v zahodni kulturi jeza konceptualizirana kot OGENJ V POSODI TELESA. V japonskem jeziku, ki si deli precej metafor z zahodno kulturo (npr. TELO JE POSODA ZA ČUSTVA, JEZA JE VROČA TEKOČINA V TELESU POSODI), je doživljanje jeze povezano s *haro* 'želodec', *mune* 'prsi' in *atamo* 'glava'. Žalost in sreča napolnjujeta samo *mune*, jeza pa *haro*. Če človeku uspe jezo pridržati v *hari*, se pomiri, sicer se *hara* (tako posoda kot njena vsebina) premika gor in jeza preide v *mune*. *Mune* se nikoli ne premika; če človek izgublja nadzor nad jezo, ta

11 Na drugem mestu (Będkowska-Kopczyk, v tisku) poskušam razložiti, da slovenska predložna zveza s predlogom *od* in samostalnikom, ki izraža čustvo v rodilniku, za razliko od poljske zveze s predlogom *z/ze* + rodilnik (slov. 'iz' + rodilnik), angleške s predlogom *with* (slov. 'z/s' + orodnik), nemške s predlogom *vor* (slov. 'pred' + orodnik) zrcali dojemanje čustva kot zunanje oz. naravne SILE, ki v človeku sproži spremembe, ki jih le-ta ni sposoben nadzorovati. To silo lahko primerjamo z zunanjimi okoliščinami, ki jih človek lahko zazna z vidom (kot je npr. strela, od udarca katere lahko zgori hiša) ali s telesnimi senzorji (kot je mraz, od delovanja katerega se človek lahko trese).

12 Ob tem je vredno opozoriti, da so v drugih kulturah tudi vzroki čustev lahko drugačni kot v zahodni kulturi, zlasti če se nanašajo na dražljaje, ki nastanejo kot posledica družbenih odnosov.

prehaja v *atamo* (Matsuki 1995: 145–146).[13] Še bolj kulturno pogojeno je doživljanje čustev pri Ambonwarijih. Kadar dojemajo ali doživljajo nekaj posebnega, nekaj, kar odstopa od vsakdanjega ritma vasi, njihov *wambun* »zaboli, poskoči, dela to in ono in se vrne (potem ko svet v sebi spremeni – ne pa nujno zunanjih dogodkov) nazaj v svoj mir« (Telban 1993: 145–146). Kadar *wambun* spi postrani, je Ambonwari jezen, kadar pobegne, ga je strah (Telban 1993: 146). Če primerjamo načine telesnega doživljanja čustev v navedenih kulturah s slovenskimi, lahko rečemo, da je to del kulturnih programov, torej vzorcev vrednotenja sveta, obnašanja itn., ki se prenašajo iz generacije v generacijo, kot jih je opredelil D' Andrade (1997), in – dodajmo – načinov doživljanja čustev. Čeprav temelji na bioloških odzivih telesa, je osnovni kanal čustvenega sporočanja, torej jezik telesa, v precejšnji meri konvencionalen, saj ga opisujemo s pomočjo še bolj konvencionalnih jezikovnih izrazov.

5 Sklep

Pokazali smo, da se slovensko ljudsko dojemanje telesa in telesnega doživljanja čustev ujema z zahodnim. Slovenska in evropska kultura čustva (SRCE) po eni strani zoperstavita racionalnemu mišljenju (GLAVA, MOŽGANI), po drugi strani pa čustva združita z mislimi v skupnem simboličnem nefiziološkem organu – DUŠI. Na osnovi jezikoslovnih in antropoloških razprav, ki se nanašajo na telesno izkušnjo v nezahodnih kulturah, sklepamo, da je dojemanje DUŠE dokaj sorodno z dojemanjem nefizioloških sedežev čustev in misli. Ljudsko dojemanje čustvenih vzgibov, ki ga zrcali slovenski jezik, ustreza znanstvenim opisom, hkrati pa odseva neznanstveno predstavo sveta, v kateri so za fiziologijo odgovorna čustva, ne pa dražljaji. Opisi doživljanja čustev v nezahodnih kulturah potrjujejo, da si ljudje iste dražljaje razlagamo na drugačne načine. Kultura, v kateri odraščamo, nam te načine s pomočjo ustaljenih frazemov »prišepetava«. Ali ljudje v različnih kulturah na isti način doživljamo čustva, kot so jeza, strah, veselje, če o teh doživetjih mislimo in govorimo z uporabo različnih metafor? Na to vprašanje jezikoslovci ne znamo odgovoriti, vendar pa se zdi, da bi bila interdisciplinarna raziskava psihičnih procesov z upoštevanjem jezikovnih metafor zanimiv projekt.

Literatura:

APRESJAN, Jurij D., 1993: Językoznawstwo teoretyczne, modele formalne języka i leksykografia systemowa. V: *O definicjach i definiowaniu*. Ur. Jerzy Bartmiński in Ryszard Tokarski. Lublin: UMSC. 9–34.

BARTMIŃSKI, Jerzy (Ur.), 1988: *Konotacja*. Lublin: UMCS.

BĘDKOWSKA - KOPCZYK, Agnieszka, 2004: *Jezikovna podoba negativnih čustev v slovenščini. Kognitivni pristop*. Prev. Tatjana Jamnik. Ljubljana: Študentska založba.

BĘDKOWSKA - KOPCZYK, Agnieszka, 2006: PROSTOR in ČUSTVA (o dojemanju čustev s pomočjo prostorskih metafor). V: *Apokalipsa*. 97/98/99 (2006). 327–352.

BĘDKOWSKA - KOPCZYK, Agnieszka, v tisku: *Emotional causes in the light of Polish and Slovene prepositional phrases and cases* (with the comparison with English).

D' ANDRADE, Roy, 1997: *The development of cognitive anthropology*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.

---

13 Scenarij jeze v japonskem jeziku in kulturi je še bolj zapleten, saj vsebuje tudi pojem *tatemae* v smislu 'družbeni obraz', ki se razlikuje od *honne* 'osebni jaz' (več o tem v Matsuki 1995).

HUANG, Shuanfan, 2002: Tsou is different: A cognitive perspective on language, emotion and, body. V: *Cognitive Linguistics*, 13–12/2002. 167–186.
GOLEMAN, Daniel, 1997: *Čustvena inteligenca*. Prev. M. Čakš. Ljubljana: Mladinska Knjiga.
JANDA, Laura Alexis, v tisku: From Cognitive Linguistics to Cultural Linguistics. V: *Slovo a smysl*.
JOHNSON, Mark, 1987: *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago.
JUŽNIČ, Stane, 1998: *Človekovo telo med naravo in kulturo*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
KOVAČEV, Asja Nina, 1997: *Govorica telesa. Izraznost roke med naravo in kulturo*. Ljubljana: Zananstveni inštitut Filozofske fakultete.
KÖVECSES, Zoltan, 1986: *Metaphors of Anger, Pride, and Love: A Lexical Approach to the Structure of Concepts*. Philadelphia: John Benjamins.
KÖVECSES, Zoltan, 2000: *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling.* Cambridge: Cambridge University Press.
KRŽIŠNIK, Erika, 1990: Sestavina roka v frazeologemih slovenskega knjižnega jezika. V: *Zbornik predavanj 26. seminarja slovenskega jezika, literature in kulture*. Ur. T. Pretnar, D. Počaj - Rus. Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnost Filozofske fakultete. 141–154.
KRŽIŠNIK, Erika, 2005: Frazeologija v luči kulture. V: *Večkulturnost v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. Zbornik predavanj 41. seminarja slovenskega jezika, literature in kulture*. Ur. M. Stabej. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnost Filozofske fakultete. 67–81.
KRŽIŠNIK, Erika, 2008: Viri za kulturološko interpretacijo frazeoloških enot. V: *Jezik in slovstvo* 53/1. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije. 33–47.
LAKOFF, George, 1987: *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago.
LAKOFF, George, JOHNSON, Mark, 1980: *Metaphors we Live by*. Chicago and London: University of Chicago Press.
LAKOFF, George, JOHNSON, Mark, 1999: *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
LE DOUX, Joseph, 1998: *The Emotional Brain*. New York: Simon and Schuster.
MARC BRATINA, Karin, 2009: *Izražanje abstraktnega v slovenskih istrskih govorih*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
MATSUKI, Keiko, 1995: Metaphors of anger in Japanese. V: *Language and the Cognitive Construal of the World*. Ur. J. R. Taylor, M. E. MacLaury. Berlin, New York: Mouton de Gruyter. 173–151.
PALUCH, Adam, 1995: *Etnologiczny atlas ciała ludzkiego i chorób*. Wrocław: Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego.
Slovar slovenskega knjižnega jezika, 1970–1991 (tudi elektronska izdaja): Ljubljana. DZS.
SPERLING, Abraham P., 1995: *Psychologia*. Poznań: Zysk i S-ka.
TELBAN, Borut, 1993: Imeti *srce*: skrb in zamera v Ambonwariju, Papua Nova Gvineja. V: *Etnolog* 3/1993. 139–157.
TUAN, Yi-Fu, 1987: *Przestrzeń i miejsce*. Warszawa: PIW.

Jožica Škofic
ZRC SAZU, Ljubljana
UDK 811.163.6'282:572.5

Pomensko polje *telo* v slovenskih narečjih (po gradivu za SLA)

V prispevku je predstavljeno narečno besedje, povezano s pomenskim poljem *človeško telo*, zbrano za Slovenski lingvistični atlas (SLA), katerega prvi zvezek se pripravlja na Inštitutu za slovenski jezik Frana Ramovša. Prikazana je problematičnost in spremenljivost vprašalnice za SLA ter raznolikost gradiva, ki je bilo v zadnjih šestdesetih letih zbrano za ta projekt. Metoda jezikoslovne razčlembe gradiva in njegovega prikaza na jezikovni karti je ponazorjena z gradivom za vprašanje SLA V038 *zanohtnica*.

The paper presents dialect expressions connected with the semantic field *human body* collected for the Slovene Linguistic Atlas (SLA), the first volume of which is being drawn up by the Fran Ramovš Institute of the Slovenian Language. The problematic nature and changeability of the questionnaire for the SLA and the diversity of the material that has been gathered for this project over the last sixty years are shown. The method used for the linguistic analysis of the material and the way it is shown on the language map is illustrated with the material for question SLA VO38 *zanohtnica* (whitlow).

1 Uvod

Slovenski lingvistični atlas, temeljno delo sodobne slovenske dialektologije in lingvistične geografije, je zasnoval Fran Ramovš leta 1934, po drugi svetovni vojni pa so se na Inštitutu za slovenski jezik Frana Ramovša (ISJFR) dejansko začele priprave nanj (Kenda - Jež 2000, 196). Mreža SLA zajema 406 krajev, tj. 339 v Sloveniji, 67 pa je točk v zamejstvu, in sicer 27 v Italiji, 37 v Avstriji in tri na Madžarskem. Zapisovanje krajevnih govorov po vprašalnici za SLA se je začelo v štiridesetih letih 20. stoletja in traja še danes, saj okrog 30 krajevnih govorov, večina med njimi v zamejstvu, še vedno ni zapisana. Skoraj 200 krajevnih govorov je po tej vprašalnici zapisal dialektolog Tine Logar, ostale zapise so prispevali Logarjevi študenti in drugi slovenski jezikoslovci. V zadnjih letih zbirko dopolnjujemo z doslej nezapisanimi govori in jo postopoma urejamo tudi v elektronski obliki (s skeniranjem in vnašanjem gradiva v elektronsko podatkovno zbirko SlovarRed), kar nam med drugim omogoča lažje, predvsem pa hitrejše računalniško kartografiranje. V letih 2007–2008 je Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU v Ljubljani sodeloval z Institutom za hrvatski jezik i jezikoslovlje in v bilateralnem projektu *Dialektološke in onomastične raziskave ob slovensko-hrvaški meji* dodal še dve točki k mreži krajev SLA, tj. eno v Gorskem Kotarju in eno v Posotelju, razmišljamo pa še o vsaj eni točki v hrvaški Istri.

Vprašalnica za SLA obsega 870 osnovnih vprašanj (s podvprašanji), razdeljenih na 16 razdelkov: telo, obleka, hiša, vas, prazniki, orodje, živina, rastline, planina, bolezni, čas, pokrajina, družina, štetje, razno ter gramatična vprašanja – glasoslovje in oblikoslovje (od vprašanja št. 700 dalje). Gradivska zbirka, ki je shranjena v Dialektološki sekciji ISJFR ZRC SAZU v Ljubljani, danes obsega okrog 680 zapisov krajevnih govorov, tj. 884.000 listkov v kartoteki, ki je urejena po

vprašanjih, in 390 zvezkov (ter dodatno še 182 zvezkov zunaj mreže za SLA), kjer je gradivo urejeno po krajih.

Prvi zvezek Slovenskega lingvističnega atlasa se v okviru aplikativnega raziskovalnega projekta *Besedje iz pomenskega polja »človek« v slovenskih narečjih – geolingvistična predstavitev*, ki ga sofinancirata SAZU in ARRS, pripravlja na Inštitutu za slovenski jezik Frana Ramovša in naj bi izšel leta 2010. Kot predpriprava nanj je leta 1999 pri Založbi ZRC izšel *Vodnik po zbirki narečnega gradiva za Slovenski lingvistični atlas (SLA)* Francke Benedik, leta 2009 pa je Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša izdal še zgoščenko *Ponovne objave člankov s kartami za Slovenski lingvistični atlas (do leta 2008)*, ki so jo uredili Peter Weiss, Jožica Škofic in Karmen Kenda - Jež.

2 *Telo* v SLA

Prvi zvezek Slovenskega lingvističnega atlasa bo leksično-besedotvorni in bo zajemal besedje iz pomenskih polj človeško telo, človekove bolezni in družina. Ta vprašanja so v vprašalnici za SLA uvrščena v tri razdelke: I. Telo (vprašanja V001–V090), X. Bolezni (V474–V501) in XIII. Družina (V604–V646a), nekaj pa jih je zaradi asociativne povezanosti z drugimi iskanimi besedami razpršenih tudi po drugih razdelkih. Prvi razdelek vprašalnice zajema vprašanja za vse dele človeškega telesa, začenši na njegovem vrhu (V001 *las*, V002 *teme*, V003 *lobanja*, V004 *pleša* (ob tem je tudi veliko pridevniških odgovorov, torej za pomen *plešast*, ki bodo kartografirani posebej), V005 *barve las*, V006 *čelo* itd.) in končujoč se pri tleh, tj. pri *stopalih* (V062), sledi pa še nekaj vprašanj, npr. V063 *kost*, V064 *koža*, V065 *obrvi*, V066 *trepalnice*, V067 *brki* in V068 *zadnjica*. Nekatera vprašanja iz stare Ramovševe vprašalnice, ki sta jo v začetku šestdesetih let po dobrem desetletju in pol zbiranja gradiva preuredila Jakob Rigler in Tine Logar, so v novi vprašalnici izpuščena (npr. V011 *nozdrvi* (ki so del živalskega telesa) ob ohranjenem V010 *nosnica*), druga so zaradi jasnosti vprašanja le nekoliko preoblikovana (npr. V035 *člen* v V035 *Kako se imenujejo pregibi prstov?* ob V036 *členek* v V036 *členek* (Določiti pomen.)) ali razdeljena na podvprašanja (npr. V051 *mehur – čreva fl.* v V051A *mehur* in V051B *črevo*). Zanimivo se zdi v prenovljeni vprašalnici izpuščanje vprašanj kot V052 *scati*, V053 *srati*, V068 *spolovilo* (v starem gradivu so zapisana tako nevtralna kot tudi izrazito ekspresivna poimenovanja tako za žensko kot moško spolovilo), V070 *prdeti*, V071 *pezdeti* – nekaj gradiva, ki je bilo zbrano pred letom 1961, za ta vprašanja vendarle obstaja in bo, čeprav je nepopolno, predstavljeno tudi v prvem zvezku SLA. Nekatera vprašanja, povezana s človeškim telesom, niso uvrščena v nobeno od omenjenih treh razdelkov vprašalnice, vendar so kljub temu vključena v prvi leksični zvezek SLA, npr. V796 *solza* in V800 *možgani* iz gramatičnega dela vprašalnice. Čeprav ne označujejo delov človeškega telesa, so pa z njegovim obstojem tesno povezana, so v prvi razdelek vprašalnice uvrščena tudi vprašanja V072 *smrdeti*, V073 *mrlič*, V074 *stegniti se* (predvsem v zaničljivem pomenu za *umreti*), V075 *smrt*, V076 *umreti* in V077 *mrtvaški oder*. Na zanimivo povezanost živega in mrtvega telesa kaže narečno gradivo za SLA tudi ob vprašanjih V003 *lobanja* in V044 *truplo* (*život*).

S človeškim telesom so seveda tesno povezane tudi njegove bolezni – te so v vprašalnici za SLA večinoma zajete v X. razdelku, v katerega je Ramovš vključil štirinajst samostalniških poimenovanj za bolezni, in sicer *garje*, *kašelj*, *šen*, *nahod*, *mozolj*, *bezgavka*, *revma*, *vodenica*, *rdečica*,

kuga, *rana*, *jetika*, *mrzlica* in *ošpice*; vprašanje *zanohtnica* je vključil v prvi razdelek, in sicer za sklopom vprašanj o poimenovanjih prstov in njihovih delov, vprašanje *tvor* pa v gramatični del – obe vprašanji bosta prav tako vključeni v prvi zvezek SLA. V vprašalnico je Ramovš verjetno vključil tista poimenovanja za bolezni, ki so se takrat najpogosteje pojavljale med ljudmi, čeprav preseneča odsotnost nekaterih drugih, prav tako pogostih, kot so *kolera*, *glavobol*, *božjast*, *davica*, *tifus*, *driska*, *zapeka*, *kačji pik* ipd. (Horvat 2007: 19–20). Ob samostalniških je v tem razdelku tudi 10 pridevniških vprašanj za besede, ki opisujejo bolj ali manj zaznamovano stanje človeka ter njegovega telesa in duha, in sicer *slep*, *gluh*, *šepav*, *zdrav*, *bolan*, *grbast*, *živčen*, *suh*, *debel*, *trebušast*.

Vprašalnica zajema še nekatera druga vprašanja, povezana z dojemanjem sveta preko človeškega telesa. Taki sta npr. vprašanji V039 *ščepec* in V040 *prgišče*, uvrščeni v prvi razdelek vprašalnice, zajeto besedje pa označuje tako »prostor med ukrivljenimi prsti in upognjeno dlanjo« (prgišče) oz. »kar nastane s stikom konic navadno prvih treh prstov« (ščepec) kot tudi »količino česa, ki se lahko naenkrat drži z ukrivljenimi prsti in upognjeno dlanjo« oz. »količino česa, ki se lahko naenkrat zagrabi, drži s konicami treh prstov«.

Nekatera vprašanja (od 150 vprašanj je takih približno 25), predvidena za obravnavo v prvem zvezku, zaradi leksične enovitosti zbranega gradiva ne bodo kartografirana v tem, pač pa v naslednjih gramatičnih zvezkih, tako glasoslovnih (npr. V001 *las* pri prikazu švapanja) kot oblikoslovnih. Med njimi so zanimivi predvsem parni samostalniki kot V025 *roka*, V056 *noga*, V008 *uho*, V058 *koleno*, V023 *rama*, ki se v slovenščini, tudi v narečjih, namesto v dvojinski rabijo večinoma v množinski obliki (Jakop 2008).

Vprašanja, ki se ukvarjajo s človeškim telesom, njegovimi posameznimi deli ali njegovim stanjem in dejanjem, v vprašalnici zajemajo prvo in osrednje mesto, kar zagotovo ni le naključna ustaljena praksa tovrstnih geolingvističnih projektov, ampak kaže tudi na človekov egocentrični pogled na svet, njegovo z lastnim telesom omejeno dojemanje sveta, ki se razlikuje tudi v različnih slovenskih pokrajinah. V zbranih poimenovanjih se namreč odraža tako slovanska oz. slovenska avtohtonost kakor tudi izrazita prepišnost slovenskega prostora, v katerem ljudje in z njimi njihov jezik prihajajo v stik s sosednjimi jeziki ter od njih prevzemajo besede in se tako ves čas spreminjajo.

3 V038 zanohtnica v SLA

Vprašanje *zanohtnica* je v vprašalnico SLA uvrščeno med vprašanji V037 *noht* in V039 *ščepec* in ga je glede na zbrana poimenovanja smiselno primerjati še z gradivom za vprašanja V028 *prst*, V037 *noht* in V372 *parkelj* v SLA, medtem ko v OLA, ALE, SDLA-SI, ALI in ASLEF[1] ta pojem ni obravnavan.

Za pomen *zanohtnica*, tj. 'gnojno vnetje za nohtom in ob njem', so v gradivu za SLA večinoma zapisani enobesedni leksemi – izpeljanke z besedotvorno podstavo *noht-* (*zanohtnica*, *zanohtica*, *zanohtnik*, *zanohti*, *nanohtnica*, *znanohtnica*, *zanohtarica*, *(ta) za nohtom*), razmeroma pogosti so tudi leksemi z besedotvorno podstavo *gnid-* (*gnida*, *zagnida*, *zagnidnica*). Drugi lek-

1 OLA – Občeslavjanskij lingvističeskij atlas; ALE – Atlas Linguarum Europae; SDLA-SI – Slovenski dialektološki leksikalni atlas – Slovenska Istra; ALI – Atlante linguistico Italiano; ASLEF – Atlante Storico-Linguistico-Etnografico del Friuli-Venezia Giulia.

semi in tvorjenke iz njih so redkejši: po nekajkrat so zapisani leksemi *črv* z izpeljanko *črvec* ter leksem *črm* in izpeljanka *črnec*, *smet* z izpeljanko *smetilj* in enkratnico *metljaj* (ki se pojavlja kot tretji leksem, zato ni kartografiran), izpeljanke z besedotvorno podstavo *prst-* (*zaprstnik*, *razprščék*) in enkratna besedna zveza *uhetran prst*) ter *kukec* in *zaparknica*. Le dvakrat je zapisan prevzeti leksem *panaric* in glagolnik *gnojenje*, enkratnici pa sta še *zavesnica*, *zmrzlina*. V več kot petdesetih točkah je namesto samostalniškega odgovora zapisan glagolski opis bolezni (v različnih slovničnih oblikah, npr. v deležniku na *-l*, nedoločniku, splošnem sedanjiku), tj. *zanohtati se (komu)/zanohtati (koga)*, *zaiti za nohtom/nohte*, *(za)gnojiti se za/pod nohtom*, *gnojiti se za parkljem*, *biti mraz za nohti (koga)*, *rediti se (za nohtom komu)*, *zbirati se za nohtom (komu)*, *gnojiti se prst*, *delati se* – ti odgovori kot besednovrstno nerelevantni niso kartografirani.

3.1 Morfonološka analiza

zanohtnica < **za-nogъt-ьn-ic-a* ← **nogъt(ь)* ‘noht’.
zanohtica < **za-nogъt-ic-a* ← **nogъt(ь)* ‘noht’.
zanohtnik < **za-nogъt-ьn-ik-ъ* ← **nogъt(ь)* ‘noht’.
zanohti < **za-nogъt-y* ← **nogъt(ь)* ‘noht’.
nanohtnica < **na-nogъt-ьn-ic-a* ← **nogъt(ь)* ‘noht’.
znanohtnica < **sъ-na-nogъt-ьn-ic-a* ← **nogъt(ь)* ‘noht’.
zanohtarica < **za-nogъt-ar-ic-a* ← **nogъt(ь)* ‘noht’.
(ta) za nohtom < **ta *za *nogъt-omъ* ← **nogъt(ь)* ‘noht’.
zaparknica < ** za-čьparъk-ьn-ic-a* ← ** čьparъkъ* ‘krempelj’ + križanje z bav. avstr. *Pärtl* ‘hudič’.
zaprstnik < **za-pьrst-ьn-ik-ъ* ← **pьrst-ъ* ‘prst’.
razprščék < **orz-pьrst-ьšč-ьk-ъ* ← **pьrst-ъ* ‘prst’.
gnida < **gnid-a* ← **gniti gnьjǫ* ‘gniti’.
zagnida < **za-gnid-a* ← **gniti gnьjǫ* ‘gniti’.
zagnidnica < **za-gnid-ьn-ic-a* ← **gniti gnьjǫ* ‘gniti’.
črv < **čьrv-ь* ‘črv’.
črvec < **čьrv-ьc-ь* ← **čьrv-ь* ‘črv’.
črm < **čьrm-ь* ‘črv’.
črnec < **čьrm-ьn-ьc-ь* ← **čьrmь* ‘zanohtnica’.
kukec < **kuk-ьc-ь* ← **kukъ* ‘buba’, ‘nekaj krivega’.
smet < **snětь* ‘kar je požgano’ // < **sъmet-ь* ‘odpadek’ ← **sъ-mes-ti* ‘skupaj metati’.
smetil < **snět-ylъ* ← **snětь* ‘kar je požgano’ // < **sъ-met-ylь* ‘odpadek’ ← **sъ-mes-ti* ‘skupaj metati’.
metljaj < **sъ-met-ьĺ-aj-ь* ← **sъ-mes-ti* ‘skupaj metati’.
gnojenje < **gnoj-en-ьj-e* ← **gnoj-i-ti* ← **gnoj-ь* ‘gnoj’.
zmrzlina < **sъ-mьrz-l-in-a* ← **sъ-mьrz-l-ъ* ← *sъ-mьrz-nǫ-ti* ← **morzъ* ‘mraz’.
uhetran prst < **u-(xetr)-a-n-ъ* ← nem. eiter ‘gnoj na rani’, **pьrst-ъ* ‘prst’.

Etimologija ni jasna za leksema *panaric* in *zavesnica*.

3.2 Prostorska razporeditev leksemov (po narečnih skupinah)

	Kor.	Prim.	Rovt.	Gor.	Dol.	Štaj.	Pan.	Legenda
zanohtnica	30	73	26	9	50	43	7	
zanohtica		10			3			
zanohtnik					6			
zanohti	4							
nanohtnica	1							
znanohtnica							1	
zanohtarica	1							
(ta) za nohtom		1	3	1				
zaparknica		2						
zaprstnik					3			
razpršček					1			
gnida				2				
zagnida			7	20		2		
zagnidnica				1				
črv	2			5	2	6		
črvec						1		
črm							1	
črnec						3		
kukec							2	
smet		2						
smetil		1						
metljaj			1					*
gnojenje		1		1				◊
zmrzlina	1							*
zavesnica						1		*

uhetran prst	1							*
panaric		2						*̊
(za)gnojiti se za/pod nohtom	1	1	2	5	1	4	12	↷
zanohtati se (komu)/zanohtati (koga)						1	7	↷
rediti se (za nohtom komu)							6	↷
zaiti za nohtom/nohte	1				1		4	↷
gnojiti se za parkljem		1						↷
biti mraz za nohti (koga)	1							↷
zbirati se za nohtom (komu)	1							↷
gnojiti se prst							1	↷
delati se	1							↷

4 Sklep

V prispevku je predstavljeno delo za prvi zvezek SLA, ki med drugim zajema tudi besedje iz pomenskega polja *človeško telo*. Ob izbranem gradivu, tj. ob besedju za pomen 'zanohtnica', je prikazan način jezikoslovne analize v obliki dogovorjenega komentarja, ki poleg splošne predstavitve gradiva, tj. pomena obravnavanega pojma in z dolgotrajnostjo projekta povezane problematičnosti zapisov in zato tudi problematičnosti interpretacije, predvideva še t. i. morfonološko analizo z etimologijo oz. poskus rekonstrukcije izvornoslovenske morfemske sestave leksemov, kar omogoča tudi ustrezno stopnjo abstrahiranja narečnega gradiva in s tem njegov prikaz na znakovnih ali ploskovnih jezikovnih kartah. Komentar vsebuje še tabelarično predstavitev razširjenosti leksemov po narečnih skupinah in preverjanje obravnave leksemov v drugih geolingvističnih delih – poleg obeh mednarodnih projektov, torej OLA (Slovanski lingvistični atlas) in ALE (Evropski lingvistični atlas), še v ALI (Italijanski lingvistični atlas), ASLEF (Furlanski lingvistični, etnografski in zgodovinski atlas) in SDLA (Slovenski dialektološki leksikalni atlas avtorice Rade Cossutte).

Poleg slovenščine v vsej njeni sinhroni raznolikosti in njeni razvojni poti od praslovanščine do danes je za uspešno strokovno delo pri vsenacionalnem projektu, kot je SLA, treba poznati tudi sosednje jezike, torej italijanščino, furlanščino, nemščino, madžarščino, (srbo)hrvaščino, in sicer ne le njihove sodobne knjižne različice, ampak tudi narečja, s katerimi prihajajo v stik slovenska, ter njihove različne razvojne stopnje, kajti stik in s tem sprejemanje jezikovnih elementov vseh ravnin je potekalo bolj ali manj intenzivno ter povezano z različnimi družbenimi dejavniki skozi vso zgodovino. Vsaj občasno je k sodelovanju pri projektu poleg primerjalnih slovanskih jezikoslovcev torej treba pritegniti tudi germaniste in romaniste.

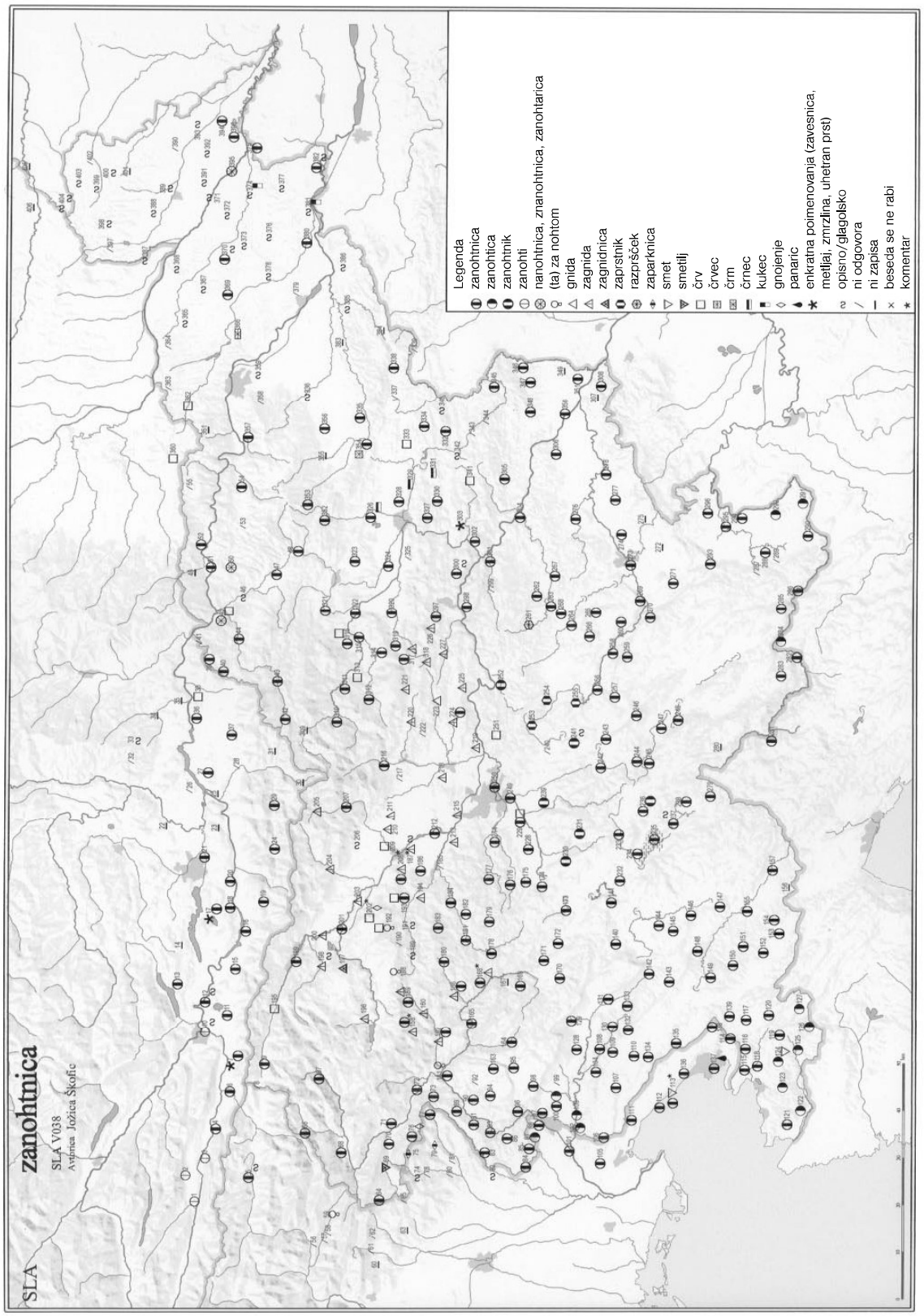
5 Priloga – gradivo za vprašanje SLA V038 *zanohtnica*

Gradivo h karti V038 je v nadaljevanju zapisano natanko tako kot v zvezkovni in listkovni kartoteki SLA, brez posegov v transkripcijo ali označevanje naglasov (dolžine, jakosti, tonemov), kvalitete samoglasnikov in soglasnikov.[2] Zapisi različnih zapisovalcev so združeni in zaradi pomanjkanja prostora niso posebej označeni.

1 Brdo – Egg: *zánaxtə̏*, 2 Borlje – Förolach: *zánaxtə*, 3 Blače – Vorderberg: *zánaxtə̏*, 4 Ziljska Bistrica – Feistritz/Gail: *zanûəftn̥ca̰*, 5 Ukve – Ugovizza: *zanû^{ə}xtn̥ca*, *se mi zbîra za nóxtam*, 6 Podklošter – Arnoldstein: *zanûəxtn̥ca*, 7 Rikarja vas – Rückersdorf: *zanǫ̂ftn̥ca, zmərzlínà*, 9 Kranjska Gora: *zanǫ̂xtənca*, 10 Marija na Zilji – Maria Gail: *zanù:əxtə, nəs jɛ pa ˈkə ˈmraz za nù:əxtə*, 11 Loče – Latschach: *zanûəftn̥ca*, 12 Podravlje – Föderlach: *zanû^{ə}xtn̥ca, zanûəftn̥ca, za noftȩ̀ mə je zašlǫ̀*, 13 Kostanje – Köstenberg: *zanûəxtn̥ca*, 15 Breznica – Frießnitz: *zanûxtənca*, 16 Sveče – Suetschach: *zanûxtn̥ca*; 17 Hodiše – Keutschach: *zanǫ̏xtn̥ca, uhętȓan pâȓst*, 18 Čahorče – Tschachoritsch: *zanûəxtənca*, 19 Slovenji Plajberk – Windisch Bleiberg: *zanûxtn̥ca*, 20 Žihpolje – Maria Rain: *zanù:əxtənca*, 21 Žrelec – Ebenthal: *zanù:əxtənca*, 24 Sele – Zell Pfarre: *zánuxtn̥ca*, 27 Škocijan – St. Kanzian: *zanũəxtn̥ca*, 29 Obirsko – Ebriach: *zá:nuxənca*, 33 Kneža – Grafenbach: *sa đi͡əwa, sa di͡əwa*, 36 Rinkole – Rinkolach: *zanû^{ə}xtn̥ca*, 37 Globasnica – Globasnitz: *zǫ́nəxtn̥ca, zanə̏xtn̥ca*, 38 Vidra vas – Wiederndorf: *čə̏ru*, 39 Belšak – Weißenstein: *zǫ̂naxtn̥ca*, 40 Šentanel: *zǫ̂naxtn̥ca*, 42 Koprivna: *zânoxn̥ca*, 43 Črna na Koroškem: *zânaxn̥ca, zânoxtn̥ca*, 44 Ravne na Koroškem: *zânaxn̥ca*, 45 Dobrova pri Dravogradu: *čə̏rų̇, nânoxnca*, 46 Pameče: *za nǫ̂xtǫm (se mi gnojî)*, 47 Brda: *zanôxn̥ca*, 48 Straže – Mislinja: *zânǫxn̥ca*, 50 Sv. Primož na Pohorju: *za:nexaȓca*, 51 Vuzenica: *zanûǫxtn̥ca*, 52 Radlje ob Dravi: *zanû^{ə}xtn̥ca*, 54 Lovrenc na Pohorju: *zanǫ̏xn̥ca*, 59 Solbica – Stolvizza: *ta za nų̂xtən, ta za nų̂hton*, 64 Breginj: *zanûǫxtn̥ca*, 66 Log pod Mangartom: *zenə̀oxtn̥ca*, 67 Trenta: *zenûǫxtn̥ca*, 68 Bovec: *zenə̀əxtn̥ca*, 69 Kred: *smətíl*, 70 Kobarid: *zanə̏͡əxtn̥ca*, 71 Drežnica: *zenə̏͡əxtənca*, 72 Zatolmin: *zą̇núəxtəncą̇*, 73 Čiginj: *zanuǫ̂xtənca*, 74 Marsin – Marseu: *se ynojí: ta za pá:rkjan*, 75 Matajur – Montemaggiore: *zapârkinca*, 76 Livek: *ynojêńe tà za n*ə̏͡*xtam, zanûoxtənca, zan*ə̏͡*xtenca*, 77 Dreka – Drenchia: *zanûxtn̥ca*, 79 Jeronišče – Ieronizza: *zapârkinca*, 82 Mirnik – Mernicco: *ynoˈji: pod ˈno:xtən*, 83 Brdice pri Kožbani: *zanûoxtn̥ca*, 84 Medana: *zą̇nǫ̂xtn̥ca*, 85 Kozana: *zanuǫ̂xtənca*, 86 Kojsko: *zanû^{o}xtn̥ca*, 87 Števerjan – San Floriano del Collio: *zaˈnu:əxca*, 88 Oslavje – Oslavia: *zənǫ̂xtənca*, 89 Ročinj: *zanǫ̂xtn̥ca*, 90 Avče: *zą̇nə̀oxtn̥ca, zą̇nə̀ǫxtn̥ca, zanûixtənca*, 91 Kanal: *zanûǫxtn̥ca*, 93 Deskle: *zanǫ̏xtn̥ca*, 94 Podlešče – Banjšice: *zənə̏͡oxtənca*, 95 Lokve: *zanǫ̏xtn̥ca*, 96 Grgar: *zanû^{ə}xtn̥ca*, 97 Solkan: *zaˈno:xtənca, zanôxtənca, zanə̀oxtənca, zanûoxtənca, zənə̏͡əxtənca*, 98 Trnovo: *zanų̇ǫ̂xtn̥ca*, 100 Šempeter pri Gorici: *zənų̇ôxca, zənų̇ôxtənca*, 101 Sovodnje – Savogna d'Isonzo: *zanôxtənca*, 102 Miren: *zənûəxca, zenûəxtca, zaˈnu^{ə}xca*, 103 Renče: *zənə̏͡əxca*, 104 Branik: *zan^{u}ǫ̂xtənca*, 105 Doberob – Doberdo del Lago: *zenûəxtnę̏ca*, 106 Opatje selo: *zanû^{ə}xca*, 107 Komen: *zanǫ̂xtn̥ca*, 108 Šmarje: *zanų̇âxtənca*, 109 Štanjel: *zanə̀xtənca, zanûxtn̥ca, zənûxtənca*, 110 Kopriva: *zənûxtn̥ca*, 111 Mavhinje – Malchina: *zą̇nə̏͡əxtənca*, 112 Križ – Santa Croce: *zəˈnuxtəncä, zənə̀xˈəncä*, 113 Prosek – Prosecco: *pənəˈri:c, zəˈnu:xtənca, zˈme:t*, 114 Boljunec – Bagnoli della Rosandra: *zəˈnu:xənca, zəˈnu:xəntca*, 115 Plavje: *zanų̇ôxənca*, 116 Osp: *zanǫ̂xtənca*, 117 Prešnica: *zanûxtənca, zanûxn̥ca*, 118 Dekani: *zənûəxənca*, 119 Kubed: *zanûxtənca*, 120 Podgorje: *zanûxtn̥ca*, 121 Korte: *zanǫ̏xtənca*, 122 Krkavče: *zanǫ̂xtęca*, 123 Pomjan: *zanûxtica*, 124 Lopar: *smę̀t, zanǫ̂xtica*, 125 Trebeše: *zanǫ̂xtica*, 126 Sočerga: *zanǫ̂xtica*, 127 Rakitovec: *zanûxtica*, 128 Skrilje: *zanôxtənca*, 129 Ajdovščina: *zanǫ̂ų̇xtn̥ca, zənų̇ôxtənca*, 130 Gaberje: *zənûxtn̥ca*, 131 Vipava: *zą̇n^{u}ə̂̊xtn̥ca*, 132 Štjak: *zanûxtənca*, 133 Podnanos: *zanuǫ̂xtn̥ca, zənų̇ôxtenca, zənų̇ǫ̂xtənca*, 134 Dutovlje: *zą̇nûxtənca*, 135 Sežana: *zanų̇ǫ̂xtn̥ca*, 136 Opčine – Villa Opicina: *zaˈnu:xənca, zanûxənca*, 137 Kolonkovec, Trst – Coloncovec, Trieste: *panaȓ̀c, zanôxtənca, zanûxtenca*, 138 Draga pri Trstu – Draga S. Elia: *zanûxənca*, 139 Hrpelje: *zanə̏͡ǫxn̥ca*, 140 Bukovje: *zanǫ̂xtənca*, 141 Planina: *zanûxtn̥ca*, 142 Razdrto: *zənų̇ǫ̂xtənca*, 143

2 Besedilo je zapisano z vnašalnim sistemom ZRCola, ki ga je na ZRC SAZU razvil Peter Weiss.

Senožeče: *zanû̯axtn̥ca*, 144 Matenja vas: *zn̥anu̯ô̥xten̥ca*, 145 Slavina: *zanù̯axn̥ca*, 146 Klenik: *zanôu̯xtənca*, 147 Knežak: *zanûxtn̥ca*, 148 Dolnja Košana: *za'nu:xtənca, zanûəxn̥ca, zanûxənca*, 149 Barka: *zanûxənca, zanûxəncą*, 150 Tatre: *zenûxnica*, 151 Pregarje: *zanûoxn̥ca*, 152 Hrušica: *zanûxtn̥ice, zanûxtn̥ca*, 153 Podgrad: *zanô̥xnica*, 154 Sabonje: *zanûxənca*, 155 Trnovo – Ilirska Bistrica: *zanû°xn̥ca, zə'nu:xənca, zenûəxtn̥ca*, 157 Podgraje: *zenûxtnica*, 158 Rut: *zą nôxtam ṣe me je gnajîlu, ẓanôxtn̥ça, ẓaγnȉda*, 159 Podbrdo: *ẓag'nida, ẓa'no:ftn̥ca, zanô̥xtn̥ca, zaγnȉda*, 160 Porezen: *ẓagnȉda*, 161 Most na Soči: *za nàxtam, zanâxn̥ca*, 162 Grahovo ob Bači: *zanâxtn̥ca, zaγnîda*, 163 Čepovan: *zanû°xtn̥ca, zanȍ̀tn̥ca*, 164 Gorenja Trebuša: *zanûəxtn̥ca*, 165 Šebrelje: *zanàxtn̥ca*, 166 Cerkno: *za'naxtn̥ca*, 166 Cerkno: *zaγnȉda, zaγ'nida*, 168 Laniše: *metlâi̯, zanûxtn̥ca, zaγnȉda*, 169 Idrija: *zanûxtn̥ca, zanôxtn̥ca, zanũ̯o̥xtənca, zanũ̯o̥xtnca*, 170 Črni Vrh: *zn̥anûəxn̥cą, zanû̯ô̥xtn̥ca*, 171 Godovič: *zanôxtn̥ca*, 172 Hotedršica: *zanô̥xtn̥ca*, 173 Logatec: *zanô̥ftn̥ca*, 174 Vrhnika: *zanô̥ftənca*, 175 Mala Ligojna: *zanô̥ftn̥ca*, 176 Horjul: *zanȍ̀:ftn̥ca*, 177 Polhov Gradec: *zanô̥ftn̥ca*, 178 Dobračeva – Žiri: *zànõ̀xtn̥ca*, 179 Lučine: *'zanȍ:xtn̥ca*, 180 Leskovica: *zanô̥xtn̥ca*, 181 Poljane nad Škofjo Loko – Gorenja vas: *za'nȍ:xtn̥ca, zànō̥tn̥ca*, 182 Bukov vrh: *zànõ̀xtn̥ca*, 183 Javorje: *zànō̥xtn̥ca*, 184 Gabrk: *zanô̥xtn̥ca*, 186 Žabnica: *zanuə̀ftn̥ca*, 187 Zgornje Bitnje: *za nȍ̀ftam sę mu γnọî̯, za nô̥ftam, zagnída, zagnȉda*, 188 Zgornja Sorica: *za nô̥ftam*, 189 Zali Log: *za nô̥xtam (se mu γnojî̯)*, 191 Železniki: *za nô̥xtam (se mu gnoji)*, 192 Dražgoše: *čə̀ru, zanô̥xtam*, 193 Selca: *čə̀ru̯, zanô̥ftn̥ca*, 194 Praprotno: *zaγnîda*, 195 Dovje: *ma čârn̥a*, 196 Srednja vas v Bohinju: *zagnída*, 197 Bohinjska Bela: *zagnîdənca*, 198 Zgornje Gorje: *za nôxtam se gnojí, zagnída*, 199 Javornik – Jesenice: *zanô̥xtənca*, 200 Breg: *zagnîda*, 201 Radovljica: *zanȍ̀xtənca*, 202 Kropa: *čar̥u̯, čə̀ru, gnojé:ne, za nọ́xtam se gnoi̯ȉ̯, zanȍ̀:xtal se t je*, 203 Ljubno: *zagnída*, 204 Lom pod Storžičem: *zagnída*, 205 Zgornje Jezersko: *zagnída*, 206 Bašelj: *se za nô̥xtam γnoi̯í*, 207 Kokra: *zanô̥xtənca*, 208 Stražišče – Kranj: *zanô̥ftənca, zanô̥xtənca, zaγnîda, γnída*, 209 Primskovo – Kranj: *čâru*, 210 Šenčur: *zaγnída*, 211 Cerklje na Gorenjskem: *zaγnîda*, 212 Valburga: *zanô̥ftənca*, 213 Preska – Medvode: *zəγ'nì:da*, 214 Dobrova: *zanô̥ftn̥ca*, 215 Zgornje Gameljne: *zaγnîda*, 216 Črna pri Kamniku: *zanô̥xtənca*, 218 Srednje Jarše: *zəγnì:da*, 219 Dolsko: *zaγnîda*, 220 Stebljevek: *zaγnîda*, 221 Okrog pri Motniku: *zaγnîda*, 223 Krašnja: *γnîda*, 224 Moravče: *zanû̯axtn̥ca, zaγnîda*, 225 Vače: *zaγnîda*, 226 Čemšenik: *zagnîda*, 227 Izlake: *zagnîda*, 228 Plešivica: *zanûftənca*, 229 Vnanje Gorice: *čə̀ru, zanûftənca, zn̥anûftənca*, 230 Borovnica: *zanûftnək*, 231 Rakitna: *zanûxtnək*, 232 Rakek: *zanûxtn̥ca*, 233 Begunje pri Cerknici: *zenûxtənca*, 234 Cerknica: *zanûxtn̥ca, zenù:xtẹnca, zenûxtənca, zẹnûxtn̥ca*, 235 Lipsenj: *zanûxtənca*, 236 Nova vas: *zenù:xtnẹk, zenûxtənca*, 237 Stari trg pri Ložu: *za nûxtę m'i̯e žiẹ́šłu, zn̥anûxtn̥ca*, 238 Vrhnika pri Ložu: *zẹnûxtənca*, 239 Ig: *zanûxtnək*, 241 Velika Račna: *za nexâtam se gnoi̯í, za nûxtam se gnoi̯í, zanûxtni̯k*, 242 Rašica: *zanûxtənca*, 243 Podgorica: *zanûxtənca*, 244 Sv. Gregor: *zenûxtənca*, 245 Sodražica: *zenûxtənc a*, 246 Kolenča vas: *zanûxtənca*, 247 Ribnica: *zenúxtənca, zenûxtənca, zənúxtənca, zənûxtənca*, 248 Dolenja vas: *zenûxtn̥ca*, 249 Rudnik – Ljubljana: *zanûxtənca*, 250 Studenec – Ljubljana: *zanûftənca*, 251 Janče: *čə̀ru*, 252 Šmartno pri Litiji: *za'nọxtni̯k*, 253 Gorenje Brezovo: *zapârstni̯k*, 254 Stična: *zapą̀ršni̯k*, 255 Muljava: *zapârsni̯k*, 256 Zagradec: *zanûxtənca*, 257 Ambrus: *zenûxtənca*, 258 Žužemberk: *zanûxtənca*, 259 Malo Lipje: *zanûxtn̥ca*, 260 Mačkovec pri Dvoru: *zanûxtənca*, 261 Tihaboj: *raspàrščək*, 262 Šentrupert: *zanûxtənca, zanù:xtənca*, 263 Mirna: *zanûxtənca, zanũ̯o̥xtənca*, 264 Trebnje: *zanûxtənca*, 265 Gorenji vrh pri Dobrniču: *zanûxtənca*, 266 Dobrnič: *zanûxtənca*, 267 Mokronog: *zanû̯xtənca, zanû̯u̯xtənca*, 268 Brezovica pri Mirni: *zanûxtənca*, 269 Vavta vas: *zanûxtənca*, 270 Podhosta: *zanû:xtənca*, 271 Uršna sela: *zanûxtənca*, 273 Novo mesto: *zanûxtənca*, 274 Smolenja vas: *zanûxtənca*, 276 Zavinek: *zanù:xtənca*, 277 Sela pri Šentjerneju: *zanô̥xtənca*, 278 Kostanjevica na Krki: *za'nu̯o:xtn̥ca*, 279 Babno Polje: *zanȕ̀xtọnca*, 281 Osilnica: *zanûftn̥ca*, 282 Vas: *zanȍ̀ftənca*, 283 Banjaloka: *za'nọ:ftẹnca*, 284 Spodnja Bilpa: *zanȍ̀xtica*, 285 Predgrad: *zanûxtnica*, 286 Stari trg ob Kolpi: *zanûxnica*, 288 Dragovanja vas: *zanȍ̀xtnica*, 290 Vinica: *zánofnica*, 291 Preloka: *zanȍ̀ftica, zanô̥ftica*, 292 Adlešiči: *zanô̥ftica*, 293 Vavpča vas: *zanûxtn̥ca*, 294 Podzemelj: *zanȍ̀xtn̥ca*, 295 Grm pri Podzemlju: *zanô̥ftn̥ca*, 296 Metlika: *zanȍ̀xtn̥ca*, 297 Planinska vas: *zənu̯âxtn̥ca*, 298 Dobovec: *za'nu̯a:xtənca*, 300 Turje: *zanaxtâl̥ se mi jȩ̑, zanûxtn̥ca, zanuô̥xtn̥ca*, 301 Radeče: *zanu̯ô̥xtn̥ca*, 302 Lokavec: *zânoxtn̥ca*, 303 Žigon: *zâvesn̥ca*, 304 Sevnica: *zanûxtn̥ca, za'nu̯o:xtn̥ca*, 305 Ložice – Gorenji Leskovec: *zanũ̯axtənca*, 306 Leskovec pri Krškem: *zanûxtn̥ca*, 308 Velika



© Geografski inštitut Antona Melika ZRC SAZU in Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU, 2006
Vir: preglednе karte Geodetskega zavoda RS, Geodetske uprave RS, Geodetskega inštituta Slovenije

Dolina: *zå̊noftnica*, 310 Luče: *zanǫ̂htənca*, 311 Ljubno ob Savinji: *zâńəxtńića*, 312 Gornji Grad: *zânaxn̨ca*, 313 Meliše: *čȁru*, 314 Spodnje Kraše: *ˈzɑ̨naxənca*, 315 Nizka: *zå̊naxn̨ca*, 316 Mozirje: *čəru, zânaxtənca, zânaxtn̨ca, zânoftn̨ca*, 317 Motnik: *zanᵘǫ̂htənca, zanǫ̂xtn̨ca, zaɣnîda*, 318 Šentgotard: *zagnîda*, 319 Vransko: *zanǫ̂xtn̨ca*, 320 Gomilsko: *zanȁxtn̨ca*, 321 Šoštanj: *zanǫ̂xtn̨ca*, 322 Rečica ob Paki: *zânaxn̨ca*, 323 Črnova: *zå̊mǫxn̨ca*, 324 Ložnica pri Žalcu: *zanu̯ǫ̂fn̨ca*, 326 Vojnik: *če:rnc, zaˈnǫ:xn̨ca*, 326 Vojnik: *zânǫxtn̨ca*, 327 Svetina: *zȁnǫxtn̨ca*, 328 Proseniško: *zanôu̯xtn̨ca*, 329 Šentjur: *čârn̨c*, 330 Šentrupert: *zânoxn̨ca*, 331 Slivnica pri Celju: *čârn̨c*, 332 Žusem – Dobrina: *zañu̯ftn̨ca*, 333 Zadrže: *čârf*, 334 Zibika: *zanâu̯xtənca*, 335 Poljčane: *zanǫ̏u̯šn̨ca, zanǫ̏u̯xtnica*, 336 Spodnja Polskava: *za nǫ̏u̯xtȍm se mi gnojî*, 338 Tlake: *zanǫ̏̏u̯xtn̨ca*, 340 Podčetrtek: *za nûftom se gnojî*, 341 Planina pri Sevnici: *čâru*, 342 Prevorje – Lopaca: *se mi gnûji za nûftam*, 345 Bistrica ob Sotli: *zaˈnu:xtn̨ca*, 346 Zgornja Sušica – Bizeljsko: *zanûftn̨cå*, 347 Pišece: *zanûftn̨ca, zanǫ̂xtn̨ca*, 348 Sromlje: *zanǫ̂xtn̨ca*, 350 Šentlenart – Brežice: *zanǫ̂ftnca, zanǫ̂xtnca*, 351 Mostec: *zanùftn̨ca*, 352 Vitanje: *zå̊nǫšn̨ca*, 353 Skomarje: *zânoxtnca*, 354 Žiče: *čârvẹc, zå̊noftnica*, 356 Zafošt – Slovenska Bistrica: *zanȁu̯xtn̨ca*, 357 Lobnica: *zanǫ̏xtn̨ca*, 359 Miklavž na Dravskem Polju: *se gnoi̯î za nôu̯xtom*, 360 Lučane – Lutschach: *ˈčaru̯*, 362 Zgornja Kungota: *čȁrf (se mi nabîra)*, 365 Kremberk: *za ˈno:u̯xtǫn se mi gnǫˈji:*, 366 Spodnja Voličina: *čj̏m*, 367 Negova: *za ˈno:u̯xtǫn se ti je zagˈnǫ:jilǫ*, 368 Črešnjevci: *zâi̯dẹ za nǫ̂u̯xte, zâi̯šlǫ mi ję ...* , 369 Brengova: *za:nešn̨ca*, 370 Videm ob Ščavnici: *za nôxti mi je zâi̯šlȍ, zanôxtalǫ mẹ ję, zanǫ̂htn̨ca, zå̊nǫxtnica*, 371 Veržej: *gnȍi̯ĩtẹ se za nǫ̏xton*, 372 Gajševci: *za nǫ̏xton se gnojî, zanǫ̂hta sę mi̯*, 373 Bučkovci: *gnoi̯î se za nǫ̂xton*, 374 Ljutomer: *gnoˈjitẹ se za ˈnǫxtǫn, ˈkukec, zanǫ̂hta sę mi̯*, 375 Gibina: *zǫ̏nǫftnica*, 376 Sveti Tomaž: *zanǫ̂xtalǫ sę mi ję*, 377 Miklavž pri Ormožu: *mẹ̀ni ję tàk zanǫ̂ftalǫ, zanǫ̂htalǫ sę ję*, 378 Juršinci: *gnoˈji se mi̯ za ˈnǫ:xtǫn*, 380 Cvetkovci: *zanûxtn̨ca*, 381 Ormož: *ku:kec, zanǫ̂htalǫ sę mi̯ ję*, 382 Središče ob Dravi: *zanǫ̂ftalǫ mu ję, zanǫ̂ftnica*, 385 Podlehnik: *gnoi̯ô se za nôxton*, 386 Cirkulane: *gnoi̯ô se mi za nǫ̂xtǫn*, 387 Cankova: *za noi̯ệton se mi rệdi*, 388 Gorica: *za noi̯ệton se gnoi̯îi̯*, 389 Martjanci: *za noi̯ệton se rệdę*, 391 Beltinci: *za nu̯ệton se gnu̯îi̯*, 392 Gomilica: *za nů̯i̯tệ mi̯ i̯ę zå̊i̯šlo*, 393 Nedelica: *za nu̯i̯tệ mi̯ jä zå̊i̯šlu*, 394 Velika Polana: *zanǫ̏i̯tani̯ca*, 395 Gornja Bistrica: *znànetnica*, 396 Hotiza: *zânů̯i̯tnica*, 398 Grad: *za noi̯ệton se mi rệdi*, 399 Gornji Petrovci: *gnoi̯îi̯ se za noi̯ệton*, 400 Križevci: *za noi̯ệi̯ton se mi rẹ̏i̯dę*, 403 Markovci: *za nojệton sa rẹ̏i̯dę*, 404 Gornji Senik – Felsőszölnök: *pȉ̯st sa gnojî, pȉ̯st sa gnojî, ˈrẹ:dẹ se, rệdẹ sa.*

Literatura

Arhiv SLA, Dialektološka sekcija Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša, ZRC SAZU, Ljubljana.

BENEDIK, Francka, 1999: *Vodnik po gradivu za Slovenski lingvistični atlas*, Ljubljana: Založba ZRC (ZRC SAZU).

BEZLAJ, France, 1977: *Etimološki slovar slovenskega jezika (ESSJ)*, A–J, Ljubljana: SAZU.

BEZLAJ, France 1982: *Etimološki slovar slovenskega jezika (ESSJ)*, K–O, Ljubljana: SAZU.

BEZLAJ, France, 1995: *Etimološki slovar slovenskega jezika (ESSJ)*, P–S, Ljubljana: SAZU, ISJFR.

BEZLAJ, France, 2005: *Etimološki slovar slovenskega jezika (ESSJ)*, Š–Ž, Ljubljana: SAZU, ISJFR.

HORVAT, Mojca, 2007: *Geolingvistični prikaz nekaterih leksemov iz pomenskega polja bolezni – samostalniki (po gradivu za SLA). Diplomska naloga.* (Mentorici Vera Smole in Jožica Škofic.) Ljubljana: Filozofska fakulteta.

JAKOP, Tjaša, 2008: *Dvojina v slovenskih narečjih*. (Zbirka Linguistica et philologica, 21). Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

KENDA - JEŽ, Karmen, 2000: Dialektološke raziskave na Inštitutu za slovenski jezik Frana Ramovša. V: Z. Jan (ur.). *Slovensko jezikoslovje danes in jutri*, (Zbornik Slavističnega društva Slovenije, 10). 1. natis. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo. 195–206.

KOSTELEC, Petra, 2007: *Geolingvistični prikaz leksemov s pomenskega polja bolezni – pridevniki (po gradivu za SLA). Diplomska naloga.* (Mentorica Vera Smole.) Ljubljana: Filozofska fakulteta.

PLETERŠNIK, Maks, 1884–85: *Slovensko-nemški slovar*, Ljubljana: Knezoškofijstvo in ZRC SAZU (elektronska izdaja 2007).

SKOK, Petar, 1971–1974: *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika 1–4.* Zagreb: JAZU.

SNOJ, Marko, 2003: *Slovenski etimološki slovar (SES)*, Ljubljana: Modrijan.

SSKJ, 1970–1991: *Slovar slovenskega knjižnega jezika 1–5*, Ljubljana: SAZU in DZS.

ŠKOFIC, Jožica, 2004: Od narečnega h knjižnemu besedju (po gradivu za Slovenski lingvistični atlas). *Obdobja 22. Metode in zvrsti. Aktualizacija jezikovnozvrstne teorije na Slovenskem. Členitev jezikovne resničnosti.* Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 353–370.

ŠKOFIC, Jožica, 2005: Slovensko narečno besedje na stičišču kultur (po gradivu za SLA). *Večkulturnost v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: zbornik predavanj*, Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 51–66.

ŠKOFIC, Jožica, 2006: Uporaba GIS v dialektologji. *Geografski informacijski sistemi v Sloveniji 2005–2006*, Ljubljana: Založba ZRC. 233–241.

WEISS, Peter, ŠKOFIC, Jožica in KENDA - JEŽ, Karmen, 2009: *Ponovne objave člankov s kartami za Slovenski lingvistični atlas (do leta 2008)*. Ljubljana: ISJ FR.

Mojca Ramšak
IHS, Fakulteta za podiplomski humanistični študij
in Filozofska fakulteta, Ljubljana
UDK 811.163.6'373.612.2:616-006

Družbene podobe telesa v jeziku: lingvistično-medicinska razprava o metaforah in raku

Povezava med jezikom in delovanjem našega telesa je večja, kot se zdi. Večina vzročno-posledičnih povezav, ki jih izražamo z medicinskimi metaforami, ima tudi znanstveno razlago. Čeprav so metafore literarna izrazna sredstva, so pogoste tudi v medicini. Medicinske metafore izhajajo iz lastnosti človeškega telesa, saj svoje telo najbolj poznamo in ga najbolj čutimo, pogoste pa so tudi v vsakdanjem govoru, in sicer ne samo ko govorimo o bolezni in zdravju. Razumevanje pomena simboličnega izražanja lahko pomaga bolnikom soočati se z boleznijo, kot je rak, in jih osvoboditi stereotipov, krivde in stigme, ki jo spremljajo.

The connection between language and the functioning of our body is greater than it seems. Many causal connections expressed by medical metaphors also have a scientific explanation. Metaphors are a literary means of expression, but they are also frequent in medicine. Medical metaphors derive from the properties of the human body, because we are most familiar with our body and feel it better than anything else. They are also common in everyday speech and not only when we are talking about disease or health. Understanding the meaning of symbolic expression can help patients to cope with a disease like cancer and help free them from the stereotypes, guilt and stigma accompanying it.

1 Zgodovina in retorika metaforičnega izražanja v medicini

Čeprav so metafore literarna izrazna sredstva, so pogoste tudi v medicini. Pomemben del metafor izhaja iz lastnosti človeškega telesa, saj svoje telo najbolj poznamo in ga najbolj čutimo. Medicinske metafore so bile zelo razširjene v starejši literaturi, kjer so opisi bolnih teles pomenili kritične razmere, v katerih je lahko en okvarjen del uničil ves sistem, zelo pogoste pa so tudi v vsakdanjem govoru, in sicer ne samo ko govorimo o bolezni in zdravju.

Zgodovina metaforičnega mišljenja o telesu vključuje številne podobe, prevzete iz umetnosti, tehnologije in zlasti iz arhitekture. Nekatere metafore, ki jih najdemo npr. v pridigah, poeziji, pravijo, da je telo svetišče, druge, ki zvenijo bolj znanstveno, primerjajo telo s tovarno, trdnjavo. Podoba telesa kot trdnjave je že zelo stara, pri čemer je bolezen metafora za smrtnost, za človeško krhkost in ranljivost (Sontag 1991: 94). Za razumevanje bolezni uporabljamo veliko tehničnih metafor: za srce uporabljamo metaforo črpalka, za možgane računalnik, telo je stroj, ki se ga lahko popravi, zakrpa ipd. Če izvzamemo nekatere mehanične podobe možganskega delovanja, ki so npr. temeljile na analogiji s klavirjem, je nevropsihologija po drugi svetovni vojni doživela svoj prvi razcvet zaradi podobnosti s telefonskim omrežjem. Možgane je bilo mogoče raziskovati kot velikansko telefonsko omrežje z zapleteno centralo in številnimi perifernimi priključki. Te mehanicistične razlage o človeškem telesu pa so lahko nadgrajene še z religioznimi predstavami o kaznovanju, o duhovih, z lastnimi pričakovanji in seveda s poznavanjem lastnega telesa (Ihan 1996: 826; Mabeck in Olesen 1997: 273–278). Zaradi tega metafore o človeškem telesu uporabljamo na več načinov:

– Telesne dele in organe uporabljamo za razlago drugih stvari in pojmov (npr. oblik komunikacije, narodov, tehnoloških pripomočkov, prometa), pri čemer so telesni deli ali organi *vir* spoznanja za opisovanje teh stvari. Primeri takih metafor: prometna *žila* = prometna cesta, *srce* mesta = središče mesta, kjer se odvijajo razni dogodki, *krvaveti* za domovino = bojevati se za svobodo.

– Druge stvari (npr. stroje, rastline, proizvode, glasbila) uporabljamo za opisovanje telesa in organov, pri čemer so telo in organi *cilj* spoznanja in so metaforizirani v tehnoloških izrazih. Primeri: srce *tiktaka* = srce bije (podobno kot ura), napet kot *struna* = nervozen, živčen, občutljiva kot *mimoza* = zelo dovzetna za dražljaje.

– Za opisovanje občutkov in čustev uporabljamo metafore, ki se nanašajo na telesne dele ali fizična stanja, pri čemer je včasih težko določiti, kaj je vir in kaj je ciljna domena. Primeri: *narava čustvuje z njim* = tudi narava je žalostna ali vesela ipd. kot on, *bolan od sreče* = kaže bolezenske znake zaradi duševnega stanja.

S pojavom moderne znanstvene miselnosti v 17. stoletju so znanstveniki začeli uporabljati posebno, antimetaforično retoriko, ki je ločevala znanje o naravi od barvite, podobarske retorike. Naravne pojave naj bi poslej opisovali natančno, objektivno, neosebno, matematično, z metaforami pa naj bi se ukvarjala literatura. Iz tistega časa so se ohranili številni naravoslovni zapisi, ki so npr. fiziološke fenomene, kot je dviganje rok, razlagali kot zapleteno mehanično sosledje zobatih koles, vzvodov, verig, vijakov, vzmeti, zglobov. Iz takratnih zapisov »mehanicistične filozofije« je mogoče zanesljivo ugotoviti, ali je avtorja pri njegovem objektivnem opisovanju fizioloških pojavov bolj fascinirala podoba urnega mehanizma ali klavirja ali kake druge mehanične naprave tistega časa. V želji po odstranitvi podob iz znanosti je postalo moderno predstavljati naravne pojave z novimi, fascinantnimi podobami mehaničnih naprav in tako so dosegli le vsebinsko zamenjavo literarnih podob z mehaničnimi (Ihan 1996: 825). Poleg biblijskih podob, ki jih je naša civilizacija učinkovito uporabila za ohranjanje svoje identitete, imajo na nas izreden vpliv tudi podobe, ki so jih vzbudila nekatera spektakularna znanstvena odkritja in tehnološki dosežki: podoba kvantne fizike in relativnosti, psihoanalize, evolucijske teorije, atomske bombe, potovanja na luno, operacije na odprtem srcu. Enako pomembne so tudi podobe, s katerimi nas vsakodnevno zasipajo mediji, čeprav včasih težko razločimo, kdaj in v katerem posameznem primeru medijska slika dobi razsežnosti metafore, kljub temu pa ni dvoma, da se to nenehno dogaja. Metafore so miselni pripomočki, s katerimi lahko pridemo do česa novega, zato ni druge možnosti, kot da jih uporabljamo. Z logiko pa lahko sortiramo, čistimo in preverjamo stare, že izmišljene ideje. Pri tem je dobro poznati omejitve in pasti, v katere lahko zaide metaforično mišljenje, ter vedeti, kam nas pripelje metaforična zmota oz. prevelika vera v dobesednost izbranih metafor (Ihan 1996: 830).

Poimenovanje telesnih organov in čustvenih stanj je močno podvrženo figurativnemu. Obarvan okrogel del oči, šarenica, je imenovan *iris*, po grški boginji mavrice, poznamo paličaste in čašaste celice ipd. (Ozick, 1999: 592). V jeziku obstajajo metafore, kjer se določeno mentalno ali čustveno stanje opisuje kot telesno stanje, zato npr. rečemo, da *gre ljubezen skozi želodec*, da nam nekateri ljudje *dvigujejo pritisk/gredo na živce*, koga ali česa *ne moremo prebaviti*, od strahu nam *ledeni kri v žilah*, od groze se nam *dvigujejo lasje na glavi*, smeh in ljubezen pa nam *grejejo srce*. Nekatere od teh medicinsko-lingvističnih povezav so danes tudi dokazane in merljive. Na

primer: Ob smejanju se sproščajo stene srčnih arterij, zato se kri hitreje pretaka, srce je bolje preskrbljeno s krvjo in se tudi segreje. Gledanje stresnih prizorov pa ima nasprotni učinek. V življenju uporabljamo številne medicinske metafore, a najpogosteje se pri njihovi uporabi ne zavedamo, zakaj je *ljubezen topla*, *bes vroč*, *glava hladna*, zakaj nam gre *kdo ali kaj na jetra*. Ker bolezni jeter večinoma ne bolijo, razen pri akutnem hepatitisu, kjer oteče okoliško tkivo, je zanimiva nezavedna figurativna preslikava odnosa z osebo, ki nas dolgo in vztrajno gnjavi, kar naj bi ta metafora v glavnem pomenila, s kroničnim nabiranjem strupov v jetrih. Tudi kadar gre *ljubezen skozi želodec*, lahko to pojasnimo s tem, da so pri ljubezni in pri hranjenju na delu iste kemične reakcije. Lačen človek ima nizko raven sladkorja v krvi, kar lahko povzroči negativne reakcije, tudi agresijo. Z dovolj sladkorja v krvi pa se na isti dražljaj iz okolja odzovemo blažje. Ko smo siti, mislimo bolj pozitivno kot takrat, ko stradamo; ko smo zaljubljeni in ljubljeni pa tudi. Lačen človek in tisti, ki mu manjka ljubezni, je razdražljiv. Kadar metaforično česa *ne moremo prebaviti*, je to zaradi tega, ker želodec pod stresom nima dovolj kisline, saj v stanju stresa nekateri organi dobivajo več in drugi manj krvi – več je dobijo možgani in srce, manj pa želodec (ko je človek umirjen, se tvori več želodčne kisline). Kadar se nam *dvigujejo lasje na glavi*, je to realen, čeprav ne vedno viden, rezultat krčenja mišic pri stresu. Takšno reakcijo bolje vidimo pri živalih, npr. pri psih in mačkah, ki naježijo dlako na hrbtu. Pogosto metaforično opisujemo še druga čustvena stanja, npr. če smo jezni, smo *polni žolča*, če imamo tremo in nas je strah, imamo *cmok v grlu*, ko vidimo koga, ki nam je všeč, nam *klecnejo kolena*. Povezava med jezikom in notranjim stanjem našega telesa je večja, kot se zdi, in večina vzročno-posledičnih povezav, ki jih izražamo z medicinskimi metaforami, ima tudi znanstveno razlago. Jezik pogosto izraža dejstva preden dobi svojo merljivo, znanstveno potrditev in ni treba, da smo pesniki, da bi razmišljali v metaforah (Metafore otkrivaju tajne tijela 2008).

2 Medicinske metafore v družbenem življenju: Primer raka

Številne medicinske metafore se prenašajo tudi na druga področja vsakdanjega življenja: v politični jezik, šport, komunikologijo ipd. Tako imamo metafore, kot so: *rak na telesu slovenskega naroda*, različne *rakaste rane 21. stoletja*, težave, ki se *razraščajo kot rak sovraštva* ali druge travme, ki se širijo kot *rak ter zastrupljajo medčloveške in mednarodne odnose*. Tu in tam celo zasledimo, da je *internet komunikacijski rak, ker neizčrpno veriži informacije*. Če je v družbi kaj podobno raku ali spominja na katero koli drugo bolezen, je gnusno in grdo ter nesprejemljivo. V preteklosti so bile take predstave vezane predvsem na epidemije, na bolezni kot kolektivne nesreče. V zadnjih dveh stoletjih pa so se kot metafore zla uporabljale bolezni posameznika. Besede, s katerimi opisujemo raka, spominjajo na katastrofo, takrat govorimo o nenormalni in nelogični rasti. Rak ima energijo in je zunaj nadzora. Uporaba metafore raka v političnem govoru upravičuje ostre ukrepe, kar podpira splošno razširjeno mnenje, da govorimo o usodni bolezni. Metafora bolezni v političnem jeziku ni nikoli nevtralna. Bolezen kot metafora se pogosto uporablja kot podpora obtožb na račun korupcije ali nepravičnosti v družbi. Simbolika bolezni se uporablja za izražanje zaskrbljenosti za družbeni napredek (Sontag 1991: 60–84), lahko pa se zlorablja npr. v volilnih kampanjah. Za premamljanje volivcev se uporabljajo slogani, ki vabijo, naj volijo kandidata, ki je prebolel raka, torej tistega, ki je zmagovalec tudi takrat, ko gre za spopad s smrtjo. Posthumne meta-

fore o javno izpostavljenih osebah, npr. o politikih, ki so imeli raka, so dobesedno diametralno nasprotne od tistih, ki so jih mediji konstruirali še za časa njihovega življenja.

Pri metaforah, ki temeljijo na človeški anatomiji, so prisotna nasprotja, pri razumevanju pa je treba vedeti, kaj te metafore dobesedno pomenijo za tiste, ki jih izrekajo, in za tiste, ki so jim namenjene. O čem najpogosteje govorimo, ko se pogovarjamo o bolezni? Kakšno simboliko uporabljamo? Kakšna so nasprotja, ki jih nezavedno izražamo v metaforah? Katere metafore uporabljamo pri raku, v kakšnih okoliščinah in s kakšnimi poudarki?

3 Tipologije: Orientacijske metafore pri raku dojk

Družbeno-kulturni konteksti raka dojk, bolezni, zaradi katere v Sloveniji vsako leto zboli okoli 1600 žensk, umre pa okoli 400, se kažejo tudi v metaforah, evfemizmih in mehanizmih govorne samocenzure, ki bolnice in veliko redkejše bolnike varujejo pred družbeno stigmatizacijo. Raba metafor o stigmatiziranih boleznih, kamor sodijo poleg nalezljivih, spolno prenosljivih bolezni, še vse oblike raka, kažejo na veliko razhajanje med medicinskim pojmovanjem bolezni in njenim dojemanjem v realnem svetu obolelih.

Poglejmo primere iz vsakdanjega življenja, razporejene po logiki nasprotij nekaterih orientacijskih metafor, ki sta jih uvedla Lakoff in Johnson (1980: 15). Opogumljena z njuno tipologijo orientacijskih metafor sem dodala še nekatere druge tipe, ki so bili pogosti v odgovorih mojih respondentk.[1] Ti tipi so: zgoraj : spodaj, zunaj : znotraj, teža : lahkost, spredaj : zadaj, vključen : izključen, globok : plitek, osrednji : obroben, svetlo : temno, sladko : grenko, življenje je potovanje, cilj je destinacija, barvnost : brezbarvnost, trpnost : dejavnost. Zadnjo kategorijo bomo podrobneje obravnavali še v naslednjem poglavju, pri vojnih medicinskih metaforah, ki so pravzaprav ekstremna orientacijska metafora, ki poudarja dejavnost.

zgoraj = dobro : spodaj = slabo

Bolezen je spodaj in zdravje je zgoraj. To je osnovna metafora, ki izhaja iz anatomije človeškega telesa, kjer je zgornja polovica telesa – še zlasti glava – dobra, spodnja – od pasu navzdol – pa slaba. Radi rečemo, da smo *čisto na tleh*, kadar se slabo počutimo, *sesedemo se*, kadar smo utrujeni, *omedlimo* ali pri hujši obliki *pademo v komo*. Kadar smo hudo bolni, nas bolezen spodseka, to je uniči v biti, v koreninah. Kadar smo žalostni in duševno trpimo, *upiramo pogled v tla*. Kadar pa se pozdravimo, se spet *postavimo na noge*, torej smo pokonci, in kadar smo odlično, *trdno stojimo na obeh nogah*. Tudi po diagnozi z rakom je orientacijska metafora zgoraj : spodaj zelo pogosta: *Počutila sem se popolnoma na dnu, vse se mi je podrlo*. Gre torej za izgubo upanja,

---

1 Leta 2006 je pri raziskavi o družbeno-kulturnih podobah raka dojk v Sloveniji prostovoljno sodelovalo 66 žensk, ki so prebolele ali prebolevajo raka dojk oz. ženske, katerih najbližje sorodnice so zbolele za to kronično boleznijo. Raziskava je bila izvedena s pomočjo Europe Donne, slovenskega združenja za boj proti raku dojk, ki je na svoji spletni strani objavila obsežen vprašalnik s sedmimi sklopi. Vprašalnik so članice združenja dobile tudi po pošti. Vprašanja so bila odprtega tipa, zaradi česar so se respondentke lahko razpisale o svoji bolezni na zelo oseben način, svoje odgovore pa so poslale po elektronski ali navadni pisemski pošiljki. Njihove patografije so bile poglaviten vir za raziskavo o stigmatizaciji rakavih bolnikov, ki se še vedno soočajo s številnimi predsodki v družbi. Raziskava z anonimno predstavljenimi fragmenti iz njihovega soočanja z boleznijo, zdravniki in splošnimi prepričanji o raku dojk je bila objavljena v dvojezični monografiji leto kasneje (Ramšak 2007).

veselja, notranjega ravnotežja. Druge ženske so se odzvale podobno: *Ko sem izvedela za diagnozo, sem se počutila grozno, nepomembno, na tleh, bila sem sesuta ali Imela sem občutek, da se mi je podrl svet* ali *Tisti hip so mi popolnoma odpovedale noge*. Še pri tako hudi bolezni ostaja upanje, zato bolnike *gor drži optimizem*.

zunaj = dobro : znotraj = slabo

Metafora od zunaj izraža usmerjenost iz prostora zunaj česa, npr. zunaj človekovega telesa, kar kaže na dualistično pojmovanje telesa in duše ali pa izraža položaj, ki ni v mejah določenega pojma. *Biti zunaj smrtne nevarnosti* pomeni imeti možnost preživeti. Gledati se od zunaj, npr. takoj po diagnozi, pa pomeni gledati se z očmi zdravega človeka: *Diagnozo sem sprejela mirno, kot da se to ne dogaja meni*.

teža = slabo : lahkost = dobro

V okviru fizičnih simptomov izražamo tudi svoja psihološka stanja. Kadar se nam zdi, da kaj pritiska na nas in imamo zaradi tega neprijetne telesne ali duševne občutke, kot pri velikem stresu, tvorimo metafore, ki jih povzročajo duševni občutki teže. Človek v težavah hodi s povešenimi rameni, skljućen, kot da bi *nosil veliko težo*. Tudi pri diagnozi rak dojke ženske bolezen popredmetijo, ker se jim resnično zdi, kakor da pritiska nanje: *Kamen je legel na moje srce* ali *Pred operacijo se nisem ničesar bala, saj teža bolezni že sama po sebi leže nate*. Kadar pa kdo zaradi bolezni dolgo in hudo trpi, potem pa umre, pravimo, da *se je rešil zemeljske teže*. Lahkost v nasprotju s težo pomeni življenje, prožnost, sproščenost, svobodno gibanje, izvrševanje česa brez napora, telesno in duševno dobro počutje, ko nas *zajame občutek lahkote*.

svetlo = dobro : temno = slabo

Pri bolezni zelo radi uporabljamo metafore, ki se nanašajo na svetlobo in temo. Te metafore so povezane z vidom, ki mu zelo zaupamo, in tudi s simboliko svetlobe in teme, torej z nasprotji med čistim, veselim ter žalostnim in slabim. Svetlo je simbol življenja, temno pa smrti. Tako so npr. *svetli trenutki življenja* čas, ko smo dobre volje in brez skrbi, *svetlo upanje* izraža optimistično razpoloženje, *temne slutnje* pa nas obdajajo, ko mislimo na kaj slabega, negativnega, neprijetnega. Kadar se nam *stemni pred očmi*, zaradi slabosti ne vidimo več dobro in se počutimo šibke, ob slabi novici pa se nam *zmrači čelo*. Svetloba nam izboljša razpoloženje in tudi tolažimo se s svetlimi mislimi ali uporabljamo svetle metafore: *Kot svetel žarek mi je stopila pred oči dolgoletna prijateljica, ki je pred dvema letoma zbolela za rakom na dojki in živi normalno kot prej. Spomnila pa sem se še enega svetlega primera, kjer se bolezen ni končala s smrtjo*.

sladko = dobro : grenko = slabo

Pri tej metafori posredno mislimo na človeška čutila, ki zaznavajo hrano. Če je hrana sladka, je prijetna in dobra, če je grenka, je pokvarjena ali strupena. Namesto hrane lahko uporabimo druge pojme, ki denejo dobro ali slabo našemu telesu. *Sladka utrujenost* je dobrodejna, prijetna utrujenost, *grenka izkušnja* pa je izkušnja, ki vsebuje duševno bolečino zaradi razočaranja. *Trpke misli blodijo po glavi* ženskam, ko ob diagnozi rak pomislijo, da bi ob njihovi smrti otroci postali sirote

in možje vdovci. Tudi sprejemanje drugačne, okrnjene telesne podobe po operaciji doživljajo s podobno prizadetostjo: *Nov dan je in imam drugačno telo. V tem zavedanju je nekaj grenkega.*

prihodnost = spredaj = dobro : preteklost = zadaj = slabo

Tudi pri tej metafori mislimo na človeško anatomijo, na sprednjo in zadnjo stran telesa. Metafora *pri delu je vedno spredaj* pomeni, da nekdo dosega večje uspehe, ko pa rečemo *nekaj drugega je še zadaj*, mislimo, da se nekaj, verjetno neprijetnega, skriva za čim. *Nenehno sem imela pred očmi svojo družino* izraža misel ženske, ki jo skrbi, kaj bo z njenimi najbližjimi, če ne bo mogla biti več z njimi. Če se o svoji bolezni ne more pogovarjati, pravi: *Vrgla sem jo čez hrbet*, torej, da je nehala misliti nanjo in jo pustila zadaj v preteklosti.

metafora življenje je potovanje, cilj je destinacija

Da bi dosegli večino svojih vsakdanjih ciljev, se moramo bodisi premakniti do določene točke bodisi pridobiti kakšen objekt. Če hočemo ozdraveti, se moramo premakniti, torej odpotovati do zdravja: *Vedela sem, da bo pot do ozdravljenja dolga in težka*. Kadar cilja ne dosežemo, »končamo svoje zemeljsko potovanje«.

barvnost = zdravje = dobro : brezbarvnost = bolezen = slabo

Tudi med barvami in zdravjem so tesne povezave. Če je nekdo *bled kot stena*, se gotovo slabo počuti, če *pozeleni*, je močno razburjen ali ga kaj razžira, če pa *žari od sreče*, to pomeni, da ima zdravo barvo in razlog, da se veseli življenja. Če je nekdo *ves plav*, se je močno udaril, če ima *rožnato, cvetočo kožo*, ga je veselje pogledati, ker je zdrav, ker spominja na dojenčka, torej na začetek življenja. Kdor je siv v obraz, pa je bolan ali star in bolan obenem. Barve, ki opisujejo bolezen in starost, so sprane, obledele; to so bela, siva, pepelnata, plesnivo zelena, sivo modra. Barve, ki opisujejo zdravega človeka, so žareče in tople: v rdečkastih, rožnatih in mareličnih tonih.

trpnost = slabo : dejavnost = dobro

Stanje odrevenelosti nakazuje strah in trenutno nezmožnost razumske presoje. Ženske pri diagnozi z rakom navadno *otrpnejo in imajo prazno glavo* ali se jim zdi, da *se utapljajo*. So pa tudi takšne, ki se ne pustijo kar tako prestrašiti in čeprav so vznemirjene, najprej pomislijo na to, da *se bodo borile in premagale bolezen*.

4 Napoved bitke: Medicinske vojne metafore

V raziskavi o družbeno-kulturnih podobah raka dojk (Ramšak 2007) se je pokazalo, da so ženske pogosto uporabljale *medicinske vojne metafore*. V medicinskih vojnih metaforah so pogoste primerjave z vojaško terminologijo, kot je vojna, torej napad, obramba, uničenje, zmaga in poraz. Te metafore predvidevajo, da je celo militantna dejavnost vrlina.

Ko se je razumevanje bolezni osredinilo na razpoznavne, vidne organizme, na mikroorganizme, kar je pripeljalo do modernega medicinskega mišljenja, so nastale močne vojne metafore, ki so dobile bolj verodostojno in natančnejšo simboliko. Bolezen je bila videti kot invazija tujih organizmov, na katere se telo odzove z bojnimi akcijami, npr. z mobiliziranjem imunoloških obramb,

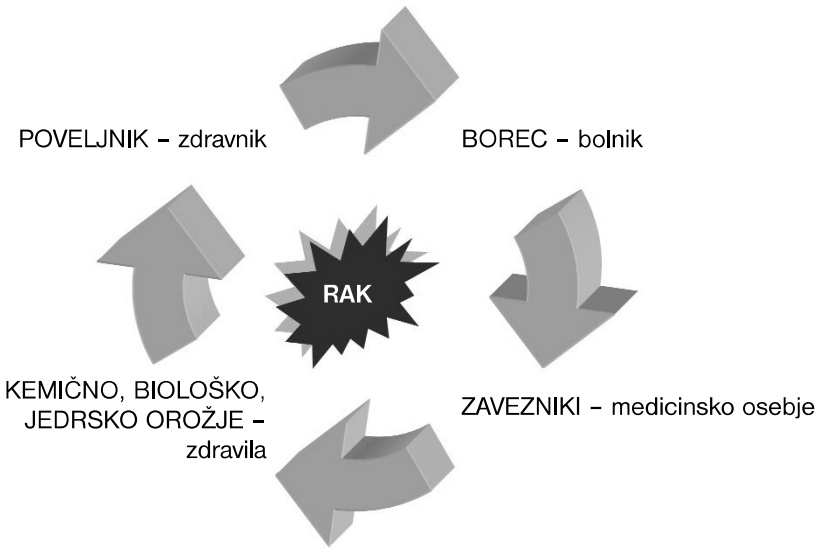
zdravljenje je postalo napadalno, kar rečemo tudi za kemoterapijo. Robate metafore so preživele tudi v javnem zdravstvu, kjer bolezen praviloma opisujejo kot vdor, prizadevanja za zmanjšanje smrtnosti pa so boj, bitka, vojna. Vojne metafore so postale izrazite v začetku 20. stoletja, med prvo svetovno vojno, ko so ljudi poučevali o sifilisu, in po vojni, ko so jih seznanjali s tifusom.

Medtem ko je nekoč bitko z boleznijo bojeval zdravnik, jo danes vsa družba. Množična ideološka mobilizacija je uporabila pojmovanje vojne kot metafore v raznih izobraževalnih prizadevanjih, kjer je bil cilj premagati sovražnika. Tako smo bíli bitko proti revščini, zdaj jo bijemo proti drogam, alkoholu ter proti posameznim boleznim, npr. raku. Bitke proti boleznim niso samo klici k večjemu prizadevanju in k pridobitvi več denarja za raziskave. Metafore kažejo načine, kako so bolezni postale nezaželeni tujci, kot sovražniki v sodobnih vojnah. Kažejo pa tudi premik od demonizacije bolezni k pripisovanju krivde bolnikom, ne glede na to, da so ti žrtve. Pojem žrtve predvideva nedolžnost in nedolžnost predvideva krivdo. Vojne metafore pripomorejo k stigmatiziranju določene bolezni in bolnikov. Medicinske vojne metafore je poskušala opredeliti zlasti Susan Sontag v svojih dveh esejih *Bolezen kot metafora* ter *AIDS in njegove metafore*,[2] v katerih je na podlagi lastnih izkušenj z rakom razmišljala o tisti plati metafor, ki izražajo strah pred smrtjo ter posredno obtoževanje bolnikov (Sontag 1991: 94–97). Za zdravnike in bolnike je vojna metafora dominantna, za kar obstaja več razlogov:

– metafora se nahaja povsod v družbi (npr. bitka proti drogam, alkoholu, cigaretam ipd.),

– metafora je lahko razumljiva prav pri raku, ker imamo metaforično ujemanje nasprotnih polov: sovražnika (rak), poveljnika (zdravnik), borca (bolnik), zaveznike (medicinsko osebje) ter kemično, biološko in jedrsko orožje (zdravila),

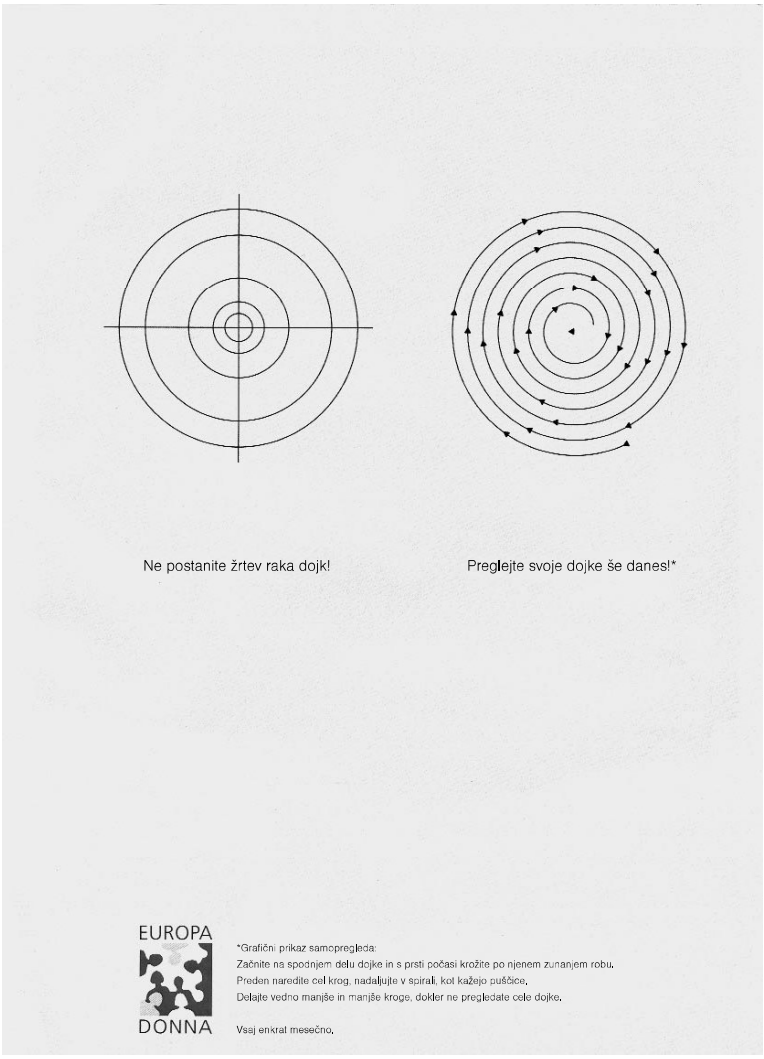
– logika vojne sta moč in agresija na eni strani ter nebogljenost in trpnost na drugi, kar pogosto spominja na resno bolezen (Hawkins, 1999: 61–90).



Prikaz relacij vojnih metafor pri raku.

2 Esej *Bolezen kot metafora* je bil prvič objavljen leta 1978, *AIDS in njegove metafore* pa leta 1989. Eseja sta bila izhodišče številnim drugim avtorjem, ki so pisali o medicinskih vojnih metaforah.

Ženske, ki so sodelovale v antropološki raziskavi raka dojk leta 2006, so pri opisovanju svoje izkušnje z boleznijo uporabljale številne, včasih nasprotujoče si metafore. Precej metafor je bilo orientacijskih in vojnih, veliko pa jih je temeljilo na izkušnjah, ki so jih imele z zdravim telesom. Vojne metafore, ki so jih uporabljale, so spremljale vse faze zdravljenja, močno pa so bile prisotne tudi še po ozdravitvi. Bolnice so uporabljale metafore, s katerimi so laično pojasnjevale zapletene biološke procese, etiologijo bolezni ali pa so jim bile v pomoč pri kontroliranju bolezni in spominov nanjo na simbolni ravni.



Leta 2008 je bil v reviji natisnjen oglas z uporabo vojne medicinske metafore, ki je predstavljal poskus mobilizacije žensk, da se ne bi počutile žrtve svoje bolezni in da bi prevzele aktivno vlogo v »borbi« proti njej. Tarča predstavlja način samopregledovanja dojk. Na levi strani je tarča kot zdrava dojka, na desni pa je s puščicami označen krožni potek samopregledovanja dojke. Oglas je bil natisnjen na pastelno roza podlagi, kakršna je tudi roza pentlja, svetovni simbol v borbi proti raku dojk.

5 Metafore ubijajo, mar ne? Zdravniške medicinske metafore

Tudi v terapevtskem odnosu ima jezik metafor pomembno vlogo pri razumevanju realnosti in ni nepomembno, kakšne metafore uporablja zdravniško osebje, ko bolezen predstavlja bolnikom ali celo samemu sebi. Dejstvo, da celo v strokovni medicinski terminologiji povsem samoumevno uporabljamo vojne metafore, npr. *invazivne metode zdravljenja*, *invazijo bolezenskih klic v telo*, *invazivnega raka*, *infiltrirana tkiva*, *obrambne mehanizme*, *porušene imunske sisteme*, različne vrste *napadov* oz. nastopov določenih bolezenskih znakov, zdravljenje, ki *ubije rakave celice* ipd., kaže, da živimo v hipervojskujoči se kulturi.

Bolniku ni vseeno, ali mu zdravnik v času, ko je najbolj ranljiv in ko najbolj upa na dober razplet, reče: *Gospa, imate ta hitrega raka*, ali pa se izrazi bolj pozitivno. Fiziološke in anatomske bolezni zdravnik lahko razloži z metaforami, kar je celo priporočljivo, če meni, da medicinske razlage bolnik ne bi razumel, toda te primerjave ne smejo ogroziti bolnikovega duševnega ravnovesja.

Bistvena razlika med bolnikovim pojmovanjem bolezni in medicinskim razumevanjem je v tem, da bolnik bolezen razume skozi svoje vsakdanje izkušnje, medtem ko zdravnik telo in njegovo delovanje postavlja v znanstveni okvir, ki je abstraktnejši od teh izkušenj. Da bi se zdravnik in bolnik razumela, se morata pogovarjati s podobnim naborom jezikovnih sredstev in z obema znanim besednjakom (Mabeck in Olesen 1997: 271, 272). Povprečen bolnik ima lahko precej težav z razumevanjem neznanih pojmov, ki zadevajo njegovo bolezen, saj zdravniki v komunikaciji z njim uporabljajo preveč strokoven jezik. Če informacij ne razumejo in so zato manj motivirani za postavljanje vprašanj.

Enako velja tudi za tiste, ki jih medicina zanima neprofesionalno in prebirajo medicinsko literaturo, ker bi radi bili seznanjeni z novimi odkritji. Približevanje medicinskih dosežkov širši javnosti je enako pomembno kot odkritja sama, izjemno pomemben je tudi prevod iz znanstvenega medicinskega jezika v jezik, ki ga pojmovno dojame večina ljudi. Zato je treba odpraviti komunikacijske vrzeli ter ugotoviti, kaj jih povzroča. Kljub omejitvam, ki jih ima prevod znanstvenega jezika v poljudni jezik, bi se morale medicinske razlage čim bolj približati razumevanju bolezni ter upoštevati strahove, upanje in vero bolnikov. Pri tem so lahko v veliko pomoč ustrezne metafore. Medicinske metafore niso samo jezikovna dekoracija, pač pa orodje za razumevanje. Odvračati bolnike od njim lastnih semantičnih struktur bi pomenilo zmesti jih in povečati komunikacijski prepad. Dlje ko je medicinska razlaga od bolnikovih izkušenj, vrednotnega sistema, kulturnega ozadja, posebnosti bolezni in prognoze, manjša je možnost za pravilno razumevanje bolezni in zdravljenje.

Pri tem je treba opozoriti, da imajo zdravniki odločilno vlogo, kadar so soočeni z neveljavnimi, čeprav uporabnimi metaforami. Te namreč izključujejo nekatere druge načine razumevanja zdravja in bolezni ter ustvarjajo subtilne oblike družbenih pritiskov in zamegljujejo celoto (Hodgkin 1985: 1821). Metafore, ki jih uporabljamo brez premisleka o tem, kaj lahko pomenijo za tistega, ki so mu namenjene, pogosto stigmatizirajo bolnike in celo bolezen samo.

Nekateri slovenski onkologi pri komunikaciji uporabljajo metafore, ki so bolnikom domače. *Nikoli več ne bo, kot je nekoč bilo* bolniku pove, da nikoli več ne bo tak, kakršen je bil pred boleznijo. Pogosta je tudi metafora raka kot *plevela*, ki bolniku pomaga razumeti dopolnilne sistemske ali obsevalne terapije. Tudi ko plevel izpuliš ali odrežeš, bo čez nekaj časa verjetno spet zrasel. Tudi

po operaciji v telesu lahko ostanejo drobna, nevidna semena bolezni, v bližini raka ali dlje v telesu, zato jih je treba obsevati in tako zmanjšati nevarnost, da se bolezen povrne.[3] Tej metafori je podobna tista o *plesnivem kruhu*. Če od štruce kruha odrežeš plesnivi del, zaman upaš, da se plesen ne bo razširila (Zwitter 2005: 74). Šok tovrstne metafore je za bolnika vsaj neprijeten, če že ne škodljiv. Predstavljajmo si, da ženski pred operacijo raka dojk zdravnik metaforično pojasni posledice operacije in primerja njeno kmalu operirano, odrezano dojko ali del nje s plesnivim kruhom. Ženska, ki je tako ali tako zaradi svoje bolezni morala spremeniti pogled na svojo telesno podobo, se v mislih odreči kulturno vseprisotni ideji, da so njene dojke simbol ženskosti, jo racionalizirati na idejo o nekaj dekagramov mesa, ki ji ga bodo odstranili, zato da bo lahko ostala živa, in v upanju, da bo morda vseeno preživela preostanek svojega življenja kvalitetno, si v taki situaciji gotovo ne želi slišati metafore o plesnivem kruhu. Metaforičen navdih v imenu znanosti se mora srečati tudi s sočutjem, prijaznostjo in razumevanjem do sočloveka.

Kadar pa zdravniki zaradi slabe krvne slike bolnika ne morejo obsevati, mu povedo, da trenutno gori *rdeča luč na semaforju*. Ko se bo prižgala zelena, ko bo krvna slika boljša, bo tudi zdravljenje varnejše. Uporabljajo tudi metaforo o *parazitu*. Vse več ljudi namreč verjame strokovno nepodkovanim zdravilcem, ki trdijo, da je treba raka izstradati. Toda rak bo kljub stradanju dobil svoje, telo bolnika pa bo brez zdrave hrane še prej propadlo (Zwitter 2005: 75).

Poleg jezikovnih motenj in nesporazumov med bolniki in zdravniki obstaja še nekaj dejavnikov, ki resno ogrožajo komuniciranje: pomanjkanje časa, stališča nekaterih zdravnikov, ki mislijo, da ni dobro, če bolniki preveč vedo o diagnozi in zdravljenju, ter stereotipi o dobrih in težavnih bolnikih, torej tistih, ki naredijo vse, kar jim je bilo naročeno, ne da bi karkoli spraševali, in onih, ki zahtevajo informacije o svoji bolezni, zaradi česar se zdi, da spodjedajo avtoriteto zdravnikov (Ule 2003: 180). Ambulantno in bolnišnično okolje je visoko formalizirano in tehnizirano, bolniki se bojijo posledic bolezni, zdravniki uporabljajo prezapleten jezik, zato so bolniki v odnosu z zdravnikom pasivnejši in pozabijo ali jih ne razumejo prav vseh stvari. Zdravniki onkologi se tega tudi dobro zavedajo, saj novejše slovenske poljudne publikacije o raku dojk in informativne spletne strani vsebujejo dobre zglede vprašanj ter pogoste zmote ali dejstva o bolezni.

Tudi onkologi v strokovnih publikacijah pogosto opozarjajo, da je treba nameniti več pozornosti ustrezni komunikaciji z bolnikom, ker je to pravzaprav prijaznost do sočloveka, ki vodi do večjega sodelovanja bolnika, uspešnejšega zdravljenja, zmanjševanja pritožb, blatenja zdravnika ali tožb pred sodiščem, saj bolniku ter družbi prihrani nekoristno, drago in celo škodljivo zdravljenje (Zwitter 2005: 73).

6 Sklep – Stigmatizacija bolezni in bolnikov škodi, izbrane besede pa koristijo

Stigmatizacija pomeni zaznamovanost, negativno ocenjevanje nekoga v družbeni skupnosti. Stigma se pripisuje posamezniku na podlagi deformacij njegovega telesa, značaja, pripadnosti etnični ali rasni skupini ali celo zagovorništva stigmatiziranih skupin. S stigmatizacijami zaradi prvih dveh dejavnikov se v vsakdanjem življenju zlasti označujejo bolniki z duševnimi in kroničnimi

3 Zanimivo je, da se metafora z motivom plevela pri raku uporablja tudi v drugih kulturnih okoljih, npr. na Japonskem (Wilce in Price 2003: 60).

boleznimi ter tisti v zadnjem stadiju bolezni. Pri tem stigma pokoplje celovitost človeka in tiste vidike njegove identitete, ki so onkraj bolezni (White 2006: 49–50, 123, 203–205). Tako se tudi zlasti v slovenskem podeželskem okolju ter med preprostimi ljudmi rak še vedno pogosto dojema z iracionalnim studom, celo kot bolezen s posebno osebnostno nagnjenostjo. Rak se dojema kot bolezen, h kateri so nagnjeni fizično premagani, zatirani ljudje, tisti, ki se ne uspejo izraziti, ter še zlasti tisti, ki so potlačili jezo ali spolne potrebe. Rak kot poraz izraznosti je predsodek, ki mu še vedno verjamejo tako bolniki kot njihove družine. Dobiti raka še vedno pomeni imeti šibko voljo ali osebno napako. Rak je sinonim za tiste, ki ne znajo živeti ali se ne trudijo živeti zdravo. Npr. za raka na požiralniku je kriv alkoholik, za raka na pljučih kadilec, za raka na debelem črevesu tisti, ki poje preveč živalskih maščob, kožni rak je kazen za pretirano sončenje oz. samovšečnost. Nezdrave navade, ki jih povezujemo z rakom, so posledica šibke volje, pomanjkanja preudarnosti ali vdajanja legalnim kemikalijam.

Ljudska logika gre pri raku dojk še dalje. Rak ni samo posledica človekove napake, kot je nezdravo prehranjevanje, neaktivnost, ampak je celo kazen za opešano družinsko moralo ali nesposobnost izražanja lastnih želja in potreb. Prepričanja, da je nemoralnost vidna na površini telesa, ki so se najbolj razširila v 19. stoletju, so se prenesla tudi v današnjo ljudsko razlago nastanka bolezni. Zaradi takih prepričanj so v preteklosti revne ljudi, ljudi s kriminalno preteklostjo, osebe z duševnimi motnjami, prostitutke, pripadnike etnične manjšine idr. fotografirali, njihove profile so klasificirali, da bi s tem dokazali povezavo med moralo, sprevrženostjo in boleznijo oz. nelepim na telesu. Od tod izvirajo tudi predsodki pred rakom, še zlasti pred tistimi oblikami raka, ki so vidne, ki prizadenejo tako samopodobo kot telesno podobo. V obnašanju ljudi pa sprejemanje teh predsodkov pogosto spremlja tudi priučena nemoč, ki je v bistvu odziv na neugodne okoliščine brez druge izbire. Zaradi takih predsodkov se ljudje raka bojijo bolj kot katere koli druge kronične bolezni in so zmotno prepričani, da je rak najmanj ozdravljiva bolezen, da je rak enako kot smrt, čeprav danes ozdravi že več kot polovica bolnikov. Ljudje, ki ne vedo dosti o raku, bolnika kar pokopljejo, postanejo pokroviteljski, se ga izogibajo, ker ne vedo, kako se obnašati, da ga ne bi še bolj prizadeli. Take predstave o raku izvirajo iz strahu pred boleznijo in iz dejstva, da se tako dolgo ni vedelo skoraj nič o njenem nastanku in uspešnem zdravljenju. Tako ni nenavadno in se tudi ni zgodilo prvič v zgodovini družbenih predstav o boleznih, da so se tudi o raku začeli spletati različni miti, ki so bolezen poskušali pojasniti v perspektivi krivde in greha, ki se ga pripisuje obolelemu. Z naprtitvijo krivde obolelemu dobimo namreč lažen občutek varnosti, da lahko preprečimo dogodke, ki so onkraj našega nadzora, in se hkrati tolažimo. Poskušamo najti smisel v bolezni, ki sama po sebi nima smisla.

Miti o raku se najpogosteje pojavljajo na način, ki pripisuje bolezen težkemu otroštvu, negativnemu odnosu do sveta, ki pospeši rast raka, ter sami želji človeka, da bi zbolel. Nekatere mame rade rečejo otrokom: »Tako me sekirate, da bom še raka dobila.« Tudi v škripajočih partnerskih odnosih je tak očitek lahko pogosta oblika izsiljevanja oz. izražanja nemoči. Te predstave so vsekakor škodljive, še zlasti za zelo občutljive ljudi, saj jim onemogočajo najti drugačne psihološke razlage o bolezni. Navedene predstave o vzrokih bolezni nimajo nobene znanstvene podlage, a lahko imajo resne posledice, zato jih je vsekakor treba omiliti, če že ne odpraviti. Preprečujejo namreč, da bi ljudje pomoč poiskali dovolj zgodaj ali da bi dobili ustrezno zdravljenje.

Metafore in miti lahko ubijajo. Rak je le bolezen, zelo resna bolezen, a vendarle samo bolezen. Ni prekletstvo, ni kazen, ni sramota, ni nujno smrtna obsodba, čeprav se pogosto konča s smrtjo, ne moremo ga priklicati nad sebe in ne moremo ga dobiti, tudi če ga želimo. Vse to so njegove mistifikacije. Dobiti raka, ne pomeni biti stigmatiziran, ne pomeni biti slab človek. Metafore skupaj z različnimi drugimi oblikami izražanja lahko pripomorejo k boljšemu zdravju ali pa mu škodijo – odvisno od načina, kako so uporabljene in kako jih posameznik utelesi.

Literatura

HAWKINS HUNSAKER, Anne, 1999: *Reconstructing illness: Studies in pathography*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.

HODGKIN, Paul, 1985: Medicine is war: and other medical metaphors. V: *British Medical Journal* 291, 21.–28. december. 1820–1821.

IHAN, Alojz, 1996: Metafore kot spoznavno orodje pesniških, znanstvenih in religijskih sistemov. V: *Sodobnost* 44/10. 823–830.

LAKOFF, George in JOHNSON, Mark, 1980: *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago.

MABECK, Carl Erik in OLESEN, Finn, 1997: Metaphorically transmitted diseases. How do patients embody medical explanations? V: *Family Practice* 14/4. 271–278.

Metafore otkrivaju tajne tijela, 2008, <www.interijernet.hr/hr/razno/clanak.php?id=56753>. (Dostopno 17. 4. 2009.)

OZICK, Cynthia, 1999: Metafora in spomin. V: *Sodobnost*. 589–602.

RAMŠAK, Mojca, 2007: *Družbeno-kulturni vidiki raka dojk v Sloveniji = Social and cultural imagery of breast cancer in Slovenia*. Ljubljana: Delo Revije d. d.

SONTAG, Susan, 1991: *Illness and Metaphor and Aids and Its Metaphors*. London: Penguin Books.

ULE, Mirjana, 2003: *Spregledana razmerja: O družbenih vidikih sodobne medicine*. Maribor: Aristej.

WHITE, Kevin, 2006: *The Sage Dictionary of Health and Society*. London: Sage.

WILCE, James M. Jr. in PRICE, Laurie J., 2003: Metaphors our bodyminds live by. V: James M. Wilce (ur.), *Social and Cultural Lives of Immune Systems*. London: New York Routledge, 50–80.

ZWITTER, Matjaž, 2005: Komunikacija z bolnikom z rakom. V: *Onkologija*. 2. 73–75.

Miran Hladnik
Filozofska fakulteta, Ljubljana
UDK 821,163.6.09:572.5

Iz kakšnega testa so slovenski junaki

»Moje oči niso mrtev aparat; moje oči so pokoren organ moje duše – moje duše in njene lepote, njenega sočutja, njene ljubezni in njenega sovraštva ...« (Ivan Cankar, Človek, Vinjete, 1899.)

Preštevanje telesnih delov v slovenski literaturi je razkrilo, da imajo največjo frekvenco leksemi *roka*, *oko*, *glava*, *obraz*, *srce*. Pri poeziji so rangirani v zaporedju *srce* > *roka* > *oko*, pri prozi pa *roka* > *oko* > *glava/obraz*. Vsak avtor ima specifično kombinacijo telesnih delov, kar bi lahko uporabili pri prepoznavanju avtorstva. Do neke mere so preference pogojene tudi s spolom avtorja: pri moških je več *obraza*, pri ženskah pa več *srca*. Znotraj posameznega avtorskega opusa razpored telesnih delov variira glede na žanr. Pri sodobnih avtorjih se na nižjih stopnicah lestvice pogostnosti namesto *srca* začne pojavljati *telo*. Telesni izrazi so pogosto deli fraz, kadar pa se nanašajo na konkretne literarne osebe, so pogosto posrednik njihovih čustev in misli oz. »izraz duše«.

A count of body parts in Slovene literature reveals that the lexemes *hand*, *eye*, *head*, *face* and *heart* are the most frequent. In poetry, they are ranked in the sequence *heart* > *hand* > *eye*, while in prose, the order is *hand* > *eye* > *head/face*. Every writer employs a specific combination of body parts and this could be used in the authorship attribution. To a certain extent, the preferences are dependent on the author's gender: men use *face* most often, while women prefer *heart*. Within an author's oeuvre the ranking of body parts varies with the genre. The hierarchical ladder of frequency in modern writing has *body* instead of *heart* on the lower rungs. Expressions denoting body parts are often part of a phrase, but when they refer to actual literary personalities, they are often the conveyors of their thoughts and feelings, or an »expression of their soul«.

Beseda telo, ki je v naslovu letošnjega seminarja, ima več pomenov. *Slovar slovenskega knjižnega jezika* pravi, da je to na prvem mestu 'snovni del človeškega ali živalskega bitja'. Sledi še sedem pomenov in frazeološko ter terminološko gnezdo z zgledi uporabe besede v medicini, fiziki, pravu in religiji.[1] Domnevamo, da bodo v leposlovju izrabljeni le nekateri pomeni. V oči pade, da je pri navajanju zgledov precej takih, ki prizivajo predstavo golote in spolnosti (*polastiti se telesa*, *prodajati telo*, *mokro oblačilo se oprijemlje telesa*, *golo, mišičasto telo*, *telesa kopalcev*). Med sestavljenimi besedami je najpogostejša kombinacija z besedo *vaditi*.[2] Ko v enciklopedijah preberemo, da je telo v opoziciji z duhom/dušo, nas prvič spreleti spoznanje, kako naša kultura posveča veliko večjo skrb duši kot telesu. Razvoj človeštva je razvoj človeške kulture, to je produktov človekovega duha. Napredek, kakor ga razume duhovna zgodovina, je pravzaprav zgodovina

1 Angleški Wikislovar dokumentira pri besedi *body* dvakrat več pomenov, kot jo ima slovenska beseda *telo*. Znak za pajčevino v prispevku pove, da gre za sklicevanje na spletno lokacijo. Dolgih spletnih naslovov na papirju namreč ni smiselno navajati, ker jih nikoli ne pretipkavamo; v spletni varianti objave (http://lit.ijs.si/telo.html) pa so simboli pajčevine klikljivi.

2 *Telovadba*, *telovadec*, *telovadka*, *telovaden*, *telovadišče*, *telovaditi*, *telovadnica*, *telovadkinja*, *telovadski*.

negiranja, premagovanja in obvladovanja materialnega. Kadar mislimo slučajno na kulturo telesa, ne pa na proizvode človeškega duha, moramo uporabiti razločevalno določilo *fiz-* (*fizkultura*). Za raziskovanje in krmiljenje duhovne plati življenja obstaja vrsta inštitucionaliziranih disciplin (npr. cerkev ali Filozofska fakulteta) in poklicev od duhovnika do psihologa, človekova telesna plat pa inštitucionalno zanima npr. uradno medicino, šport in pornografijo.

Do nature (tj. do materialne plati življenja, kamor spada tudi telo) je kultura načelno v simbiotičnem razmerju – od tod latinski rek Zdrav duh v zdravem telesu (*Mens sana in corpore sano*) – v zahodni kulturni praksi pa je bilo telo duhu podrejeno in z njim neredko v sovražnem razmerju. Telo dojemamo le kot instrument oziroma kot posodo za človekovo duhovno vsebino. Telesno je smelo v kulturi priti do izraza le ob posebnih, karnevalskih[3] prazničnih priložnostih, v umetnosti pa v posameznih obdobjih oziroma stilih: naturalizmu, reizmu, verizmu, hiperrealizmu.

Literarna zgodovina, tudi slovenistična, je trdno vpeta v duhovno polovico človeške eksistence. Literarna zgodovina spada namreč med temeljne duhovnozgodovinske panoge. Ne more biti drugače, ko pa je tudi njen predmet literatura eminentno duhovne narave in v nekaterih okoljih celo privilegirana oblika kulturne produkcije. Ali ne rečemo radi, da jo beremo zato, ker nas »notranje bogati« in je pomembna za našo »duhovno rast«? V šoli smo se naučili identificirati se z junaki, ki v konfliktu z okoljem »fizično propadejo, vendar moralno zmagajo.« Ideal takega junaka se je prilegal tako pubertetnemu čustvovanju kot tradiciji trpljenjske filozofije in je usmerjal k ignoranci socialne in biološke realnosti v dobro romantičnih predstav o vzvišenosti ter avtonomnosti posameznikove duhovne dimenzije. Nič drugače se ne obnašamo na Filozofski fakulteti. Telesu smo manj naklonjeni kot druga akademska okolja, predmet telovadba je v Senatu FF deležen odklonilnih komentarjev in ob športnih dnevih je kljub visokemu številu vpisanih težko nabrati za en avtobus športno dejavnih študentov.

Iz bralske izkušnje z literarno klasiko vemo, da telesne plati človeške eksistence praviloma ne poudarja. Slovenska književnost je nastala sredi 19. stoletja kot projekt nacionalno ozaveščenega meščanstva ter je služila njegovi konstituciji in utrjevanju. Vodilni ustvarjalci so bili liberalsko nastrojeni, najuspešnejša založniška hiša Mohorjeva družba pa je bila v rokah konservativnih katolikov, ki so zavzeto preganjali vse čutno v literaturi. Domnevamo, da je bilo zaradi katoliškega produkcijskega monopola tematizacije telesnosti v slovenski književnosti manj kot v drugih nacionalnih literaturah. Opise človekove telesnosti bi lahko v večji meri pričakovali v tistem leposlovju, ki ga zanimajo medicinske, športne ali seksualne teme, v romanu npr. v žanrih doktorskega romana, športnega romana in pornografskega romana, ki pa na Slovenskem nimajo dolge tradicije ali pa v izvirni obliki sploh ne obstajajo.[4]

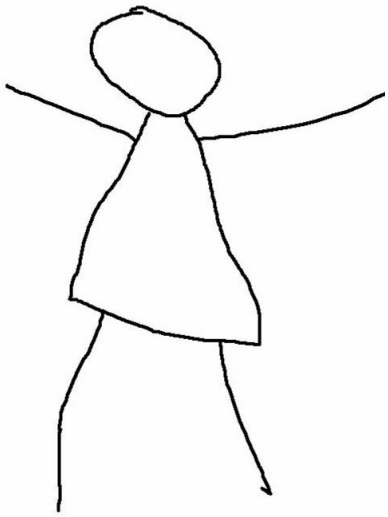
Kako bomo identificirali telo v literaturi? Enciklopedijska gesla nas s sliko golega ženskega in moškega telesa usmerjajo naprej k telesnim delom. Osnovni telesni deli so glava, trup in udi. Osnovni »sestavni deli« glave so oči, ušesa, usta, lasje in nos – te najprej nariše otrok, ko se nauči držati svinčnik. Manj očitni deli glave so čelo, lica, brada, čeljust, teme itd. Tako imamo za vsak-

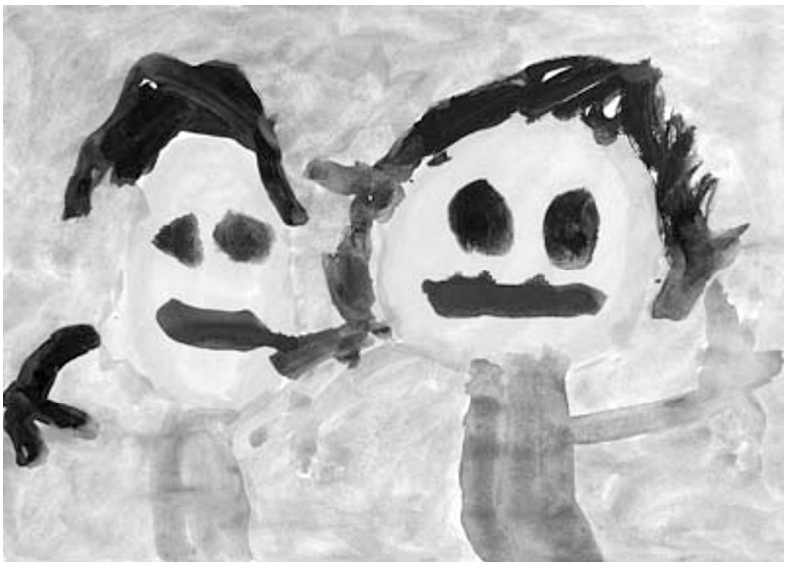
---

3 Karneval < lat. *caro carnis* meso + *levare* 'dvigniti', dobesedno 'odstranitev mesa' oz. praznik slovesa od mesa.

4 Nič od tega nimamo v elektronski obliki, da bi domnevo lahko preverili.

danjo rabo nekaj deset imen tudi za druge dele telesa od vratú do petá, za strokovno rabo pa seveda še precej več.





5

Za preštevanje pride v poštev marsikaj. K telesu štejemo tudi njegove izrastke. Poraščenost poleg las vključuje brado, brke, obrvi, trepalnice, dlake; za poraščenega človeka pravimo, da je kosmat. Če nima las, pravimo, da je plešast ali da ima plešo. Na prstih so nohti in v ustih zobje. Telo je iz mesa in kosti, čez in čez ima napeto kožo. Mehki del telesa so mišice, kite in salo. Kosti imajo svoja imena (rebro, ključnica, lopatica, piščal, vretence), tista na vrhu se imenuje lobanja, v lobanji so možgani. V ustih je jezik. Pri koži govorimo o polti: mladi ljudje imajo belo, gladko in dišečo polt, kadar nas je strah, dobimo kurjo polt. Pri starejših je koža nagubana, včasih se na koži napravijo mozolji, akne, izpuščaji in turi, iz kože lezejo ogrci, na koži se pojavijo luske, v laseh prhljaj, drugje po telesu materina znamenja. Pri očeh se spomnimo na solze, pri ustih na slino, pri nosu na smrkelj. Telo opisujemo po izgledu: debelo – suho, lahko – težko, sloko – čokato, mlado – staro, zdravo – bolno, čilo – mlahavo, mehko – koščeno, ravno – skljućeno, nagubano – gladko, krepko – šibko. Če bi hoteli biti izčrpni, bi morali zajeti tudi izraze, ki popisujejo funkcioniranje telesa (gibanje, presnavljanje, počutje) in telesne tekočine (kri, voda, blato, seme, žolč).

Sondiranje je pokazalo, da bo treba mnogo izrazov izpustiti, ker se pojavijo komaj kje in so statistično zanemarljivi (*golen*, *popek*, *stopalo*, *nart*), druge pa zato, ker v nekaterih sklonskih oblikah pomenijo še kaj drugega in bi se morali od primera do primera odločati o njihovem pomenu, kar bi bilo preveč zamudno. Taki izrazi so *vrat* (tudi genitiv od *vrata*), *peta* (tudi ženska vrstilna oblika števnika *5*), *križ*, *jezik*, *pot* (ki najpogosteje nastopa v pomenu ‘steza’), *golenica* (poleg kosti tudi del škornja), *grudi* (‘prsi’, pa tudi dativ od *gruda* ‘zemlja’), *teme* (‘zgornji del glave’ in rodilnik od *tema*), *sence* (‘stranski del glave’ in rodilnik od *senca*). Nekaj izrazov je ostalo zunaj, ker sem pozabil nanje (*glasilke*, *stegno*, *bedro*, *naročje*, *rebro*, *obist* ‘ledvica’). Med izpuščenimi so izrazi za

5 To sta moja mama in moj očka, Urša Koren, 4 leta, Otroški vrtec Ajdovščina, .

spolno zaznamovane telesne dele (*dojka*, *rit*, *zadnjica*, *dimlje*, *ledja*, *mednožje*), izrazi za notranje organe v pretežno medicinski rabi (*žolč*, *vranica*, *slinavka*, *mandeljni*), izrazi v zvezi s telesnim izločanjem (*blato/drek*, *vetrovi/prdec*); njihova frekvenca je bila v 19. stoletju zanemarljiva, bi jih bilo pa zanimivo spremljati v sodobni književnosti. Namesto samostalniških bi ponekod bolj prišle v poštev glagolske besede (*pljuniti* nam. *pljunek*, *smrkati* nam. *smrkelj*) ali pridevniške besede (*bradat* nam. *brada*, *krvav* nam. *kri*, *znojen* nam. *znoj*, *kosmat/dlakav* nam. *kocina/dlaka*, *mesen/mesnat* nam. *meso*, *telesen* nam. *telo*, *polten* nam. *polt*, *prsata* nam. *prsi*).

Po premisleku, malo pa tudi naključno, je nastal izbor blizu 50 samostalniških besed, preko katerih bomo preverjali reprezentacijo telesa v slovenski književnosti. Po pogostnosti so to: *roka*, *oko*, *glava*, *obraz*, *srce*, *noga*, *usta* (sem sem prištel še *ustnice* in starinsko *ustne*; najbrž bi moral tudi Prešernove *žnable*), *telo* (v 19. stoletju bi moral biti pozoren še na sinonim *život*), *lice*, *kri*, *las*, *prsi*, *prst*, *rama*, *solza*, *čelo*, *hrbet*, *uho*, *koleno*, *zob*, *koža*, *dlan*, *meso*, *nos*, *kost*, *brada*, *trebuh*, *komolec*, *ud*, *obličje*, *žila*, *truplo*, *pazduha*, *želodec*, *brki*, *pleča*, *tilnik*, *lobanja*, *čeljust*, *slina*, *znoj*, *zapestje*, *gleženj*, *žrelo*, *goltanec*, *jetra*, *bradavica*; telesne dele na dnu seznama z nizko pogostnostjo bi mirno lahko nadomestili s katerimi izmed izpuščenih. Seveda se vsi prešteti izrazi ne nanašajo izključno na človeško telo, ampak tako kot *meso* ali *ledvica* ali *krača* kdaj pomenijo tudi hrano. Ponekod se hrana vendarle razlikuje od organa: *jetrca – jetra*, *ledvička – ledvica*, *prašniki – jajca*.

Gostoto vsakdanjih izrazov za telesne dele v slovenski književnosti bomo preštevali po pripovedni prozi v elektronskih besedilih, dostopnih na spletu.[6] Korpus Fida plus 🕸 vsebuje 21,5 milijona besed leposlovja, zbirka Nova beseda Primoža Jakopina, ki sem jo uporabljal, pa 12 milijonov besed.[7] Pri izboru besedil je bilo treba paziti, da je bil vsak avtor zastopan z več različnimi besedili in da so bili avtorski opusi količinsko približno primerljivi oz. da so prispevali primerljivo količino telesnega izrazja. Prešeren, čigar slovar že imamo,[8] je bil za ogrevanje, sledili so mlajši: Josip Jurčič (vseh 17 dostopnih besedil), Ivan Tavčar, Ivan Cankar, Ivan Pregelj (vseh 6 dostopnih besedil) in Janez Jalen (vsa 4 dostopna besedila). Pri Ivanu Tavčarju se je dalo šteti posebej besedila v žanru zgodovinske povesti (*Janez Solnce*, *Izza kongresa*, *Vita vitae meae*, *Visoška kronika*, *Grajski pisar*, *V Zali*) in posebej druga besedila (*Cvetje v jeseni*, *Otok in Struga*, *4000*, *Mrtva srca*), pri Cankarju pa posebej besedila kmečkega žanra (*Aleš iz Razora*, *Troje povesti*, *Sosed Luka*, *Hlapec Jernej*), žanrsko nedoločena besedila (prvih 28 besedil v zbirki, *Na klancu*, *Hiša Marije Pomočnice*, *Podobe iz sanj*) in pesemska besedila (vseh sedem dostopnih enot v zbirki). Pri sodobni književnosti, kjer teksti še niso v javni lasti, ni bilo kaj dosti izbire. Od večjih opusov so prišli v poštev Boris Pahor (*Na sipini*, *Nekropola*, *Vila ob jezeru*), Drago Jančar (*Katarina, pav in jezuit*, *Galjot*, *Smrt pri Mariji Snežni* in *Zvenenje v glavi*) in Gitica Jakopin (18 proznih del). Nekatera besedila so dovolila samo izpis konkordanc, druga pa so bila dostopna v celoti.

---

6 Seznam vsega digitaliziranega slovenskega leposlovja obsega trenutno okrog 1500 knjižnih naslovov 🕸, v obliki, primerni za hitro iskanje, pa manj.

7 Nova beseda 🕸 vključuje tudi Hladnikovo Zbirko slovenskih leposlovnih besedil 🕸 in Besedo Franka Luina 🕸, dopolniti pa jo bo treba še s Slovensko leposlovno klasiko na Wikiviru 🕸.

8 Peter Scherber, *Slovar Prešernovega pesniškega jezika*, Maribor: Obzorja, 1977; Stane Suhadolnik, *Gradivo za Prešernov slovar*, Ljubljana: ZRC SAZU, 1985. Preštevanje besed v besedilih starejšega datuma je sicer zaradi akcentuacije dodatno zamudno.

Kljub trudu opusi niso bili enakomerni, ampak v razponu od 2200 do 5800 besed za telo na avtorja, zato sem jih kalibriral z izračunom odstotkovnega deleža posameznega telesnega dela v razmerju do vseh preštetih telesnih izrazov pri avtorju. Bolje bi bilo določiti odstotkovno zastopstvo besede v razmerju do vseh ostalih besed v izboru, vendar do tega podatka ni bilo mogoče priti povsod. Izbor besed za detekcijo telesnosti je v spodnjem delu precej slučajen, vendar to ni usodno, ker nam gre bolj za groba količinska razmerja, ta pa so že določili najfrekventnejši izrazi na vrhu lestvice. Vseh preštetih telesnih delov je bilo 40.500, kar je po približni oceni okrog 2–3 % besedja v preštetem korpusu.[9]

Sproti je bilo treba reševati težave s pregibnostjo, saj prosto dostopni lematizator za slovenščino za potrebe raziskave ni prišel v poštev.[10] Najhitreje je šlo pri izrazih, kakor je *srce*. Njegove sklonske oblike (*srca*, *srcu*, *srcem*, *srci*, *src*, *srcema*, *srcih*) se je naenkrat dalo zajeti z iskalnim izrazom *src**. Bolj zamudno gre pri *očesu* (*oko*, *očesa*, *očesom*, *očesi*, *oči*, *očes*, *očesoma*, *očesih*, *očem*, *očeh*, *očmi*), kjer je bilo treba ločeno prešteti več izrazov (*oko*, *očes**, *oči*, *očeh*, *očem*, *očmi*). Včasih se je bolj splačalo prešteti vse z eno potezo (*glave* npr. z okrajšavo *glav**) in potem odšteti od tega neprimerne zadetke (*glavar** in *glavn**). Pri *nogi* (*nog**) sem tako izmed zadetkov izločil nekaj *nogavic*, pri *koži* (*kož**) pa nekaj *kožuhov*. Enostavno je bilo pri *ušesih* (iskalna izraza sta bila samo *uho* in *ušes**) in *telesu* (*telo*, *teles**). Ko s *prs** iščemo *prsi*, dobimo zraven tudi *prste*, kar nam čisto prav pride, potem ko odštejemo redke *prstane*, še redkejšo *prst* 'zemlja', 'gruda' pa zanemarimo. Deminutivi (*srček*, *srčece*, *očke*, *nogica*) so bili izpuščeni kot zanemarljivi.

K rezultatom.[11] Samo 10 med preverjanimi 50 besedami je preseglo 3-odstotni delež med izrazi za telesnost in samo pet jih je preseglo 5-odstotni delež, zato se zdi zaradi preglednosti smiselno osredotočiti nanje:[12]

roka	oko	glava	obraz	srce	noga	usta	telo	lice	kri
15 %	11 %	9 %	9 %	8 %	4 %	4 %	4 %	4 %	3 %

9 Ocena 2–3 % je nastala na podlagi podatkov iz Pahorja in Kosmača. 4000 telesnih imen v Pahorjevih treh romanih v skupnem obsegu nekaj nad 200.000 besed pomeni 2 %. Pri Cirilu Kosmaču, ki je v Novi besedi oblikoslovno označen (🕸), se leksem *roka* pojavi 1577-krat, kar je 0,4 % od vsega 408.000 besed obsegajočega Kosmača v elektronski obliki. Ker *roka* predstavlja povprečno 15 % vseh telesnih imen v prozi, predvideno število vseh telesnih poimenovanj pri Kosmaču ne preseže 3 % njegovega besedja.

10 JOS ToTaLe text analyser Tomaža Erjavca 🕸. Lematizirati znajo sicer še Amebisova BesAna 🕸, Slon-13 Jureta Zupana in program Primoža Jakopina 🕸.

11 Pri rezultatih je potrebno nekaj previdnosti in distance, saj so bili vzorci besedila premajhni za pogumne posplošitve. Res da v primerih, ko so distinkcije očitne, računanje standardnih odklonov ali kakšni zahtevnejši statistični postopki niso potrebni, vendar bo ugotovitve vseeno moral preveriti še strokovnjak z ustreznim statističnim znanjem. Preštevno analizo telesnih delov je treba razumeti bolj kot opozorilo na možno raziskovalno temo in kot metodološko spodbudo za prihodnja podobna početja. Dober pregled možnosti statističnih analiz v literaturi daje študija David L. Hoover, Quantitative Analysis and Literary Studies, *A Companion to Digital Literary Studies*, ur. Ray Siemens in Susan Schreibman, Oxford: Blackwell, 2008 🕸.

12 Roka, glava in oči so tudi sicer najpogostejši samostalniki v slovenskih leposlovnih besedilih (Primož Jakopin, *Entropija v slovenskih leposlovnih besedilih*, Ljubljana: ZRC SAZU; Linguistica et philologica, 5, 2002, 🕸).

Na telesne dele smo danes navajeni gledati v parih: roke in noge, oči in ušesa, glava in srce ('pamet' in 'čustva'), frekvence pa kažejo, da je bilo včasih drugače in da imajo deli v paru različno pomembnost. Roka je važnejša od noge, oko neprimerno bolj od ušesa. Obraz in lice pomenita eno in isto in bi, če bi ju šteli skupaj, dosegla frekvenco očesa.

Avtorji se razlikujejo drug od drugega po teži, ki jo dajejo najpogostejšim izrazom za telesnost. Izbira in pogostnost izrazov za telesnost je avtorsko specifična. Avtorstvo anonimnih besedil običajno določajo s statističnimi postopki na slovničnih besedah[13] ali celo na ravni črkovnih nizov, ki niso pod avtorjevo zavestno kontrolo, tule pa se je potrdilo, da bi se dalo predvidevati in pripisovati tudi na podlagi polnopomenskih (vodilnih in osnovnih) besed.[14] Prva tri pogostnostna mesta so avtorji zapolnili takole:

	Jurčič	Tavčar	Cankar	Kveder	Pregelj	Jalen	Pahor	Jančar	Jakopin
1	roka	roka	oko	srce	roka	roka	roka	roka	roka/oko
2	glava	obraz	roka/obraz	roka	oko	glava	oko/telo	glava	oko/roka
3	oko	oko	obraz/roka	oko	glava/lice	oko	telo/oko	telo	glava

Pri obeh avtorjih, kjer sem posebej prešteval žanrska besedila, so se pokazale razlike. Pri Tavčarjevi nezgodovinski tematiki je se je namesto *očesa* pojavilo *srce*,[15] pri Cankarju pa se je znotraj kmečke tematike *srce* prebilo na 2.–3. mesto namesto siceršnjega *obraza*; pogostnost *srca* se je povečala kar za 5 %. Enako so rangirali telesne dele samo Jurčič in Jalen ter Pregelj in Jakopinova, vendar ne v enakih odstotkih; razlike so izkazali tudi pri naslednjih izrazih na frekvenčni lestvici. Na večjem številu avtorjev bo treba v prihodnje preveriti, kako močno žanr zmoti oziroma modificira značilno avtorsko rabo in ali obstaja kaj takega, čemur bi lahko rekli žanrska specifika (npr. zaporedje telesnih delov, značilno za zgodovinski roman različnih avtorjev); domnevam, da ne.

S pregledovanjem prvih treh ali štirih izrazov najdemo samo del avtorske specifike. Včasih je bolj zanimivo odkriti, kateri izrazi manjkajo oziroma imajo nizko frekvenco: Jalen npr. nima skoraj nič *srca*, Pregelj pa nima *noge*. Tako kot je umetnostno zgodovino zaznamovalo razpravljanje, zakaj na sliki *Doma* (1889) Jožefa Petkovška manjka materina roka,[16] bi slovenska literarna zgodovina na podlagi manjkajočih delov telesa mogoče lahko oblikovala patologijo slovenske literarne in socialne scene v preteklih stopetdesetih letih.

---

13 Stane Suhadolnik je zanje uporabljal termin pomožni leksemi (angl. *stopwords*, *function words*). Gre za najpogostejše besede v besedilu (*jaz*, *a*, *je*, *kot*, *z*, *in*, *sem* ...), ki jih brskalniki pri iskanju običajno zanemarijo. Z atribucijo avtorstva sta se pri nas ukvarjala Marijan Dović, Podbevšek in Cvelbar: poskus empirične preverbe namigov o plagiatorstvu, SR 50/2 (2002), 233–49, in Marko Limbek, Usage of multivariate analysis in authorship attribution: did Janez Mencinger write the story 'Poštena Bohinčeka'?, *Metodološki zvezki* 5/1 (2008), 81–93, 🕸, že prej tudi Jure Zupan.

14 Najdene distinkcije prav gotovo niso nastale zavestno in zato razdirajo mit o literarnem delu kot natanko premišljenem proizvodu kreativnega genija.

15 Najbrž po zaslugi romana *Mrtva srca*.

16 Tomaž Brejc, *Jožef Petkovšek: 1861–1898, Ljubljana*; Narodna galerija, 1982.

Telo se je prebilo med prve izraze šele v sodobni literaturi, pa še to le pri moških avtorjih (Pahor, Jančar). Sodobna proza se v prvi trojici/četverici izrazov nič ne razlikuje od starejše, v obeh primerih je zaporedje *roka* > *oko* > *glava*, nižje na frekvenčni lestvici pa že prihaja do distinkcij: sodobna proza je prepoznavna po nizu *telo* > *noga/usta*, ki je nadomestil trojico *srce* > *noga/usta* iz starejše književnosti: namesto *srca* sodobna proza prinaša *telo*. Telesna golota ni izpostavljena, je pa avtorsko specifično njeno označevanje: Pahor raje uporablja pridevnik *nag**, Jančar pa *gol**. Pahor v nadaljevanju izstopa zaradi pogostnosti *dlani* in *ust*, česar drugi nimajo.

Pesniško videnje telesnega sveta je precej različno od tistega v pripovedni prozi. Zaporedje telesnih delov je v poeziji *srce* > *roka* > *oko*,[17] medtem ko je v prozi *roka* > *oko* > *glava/obraz*. Prešeren ima daleč največjo frekvenco *srca*,[18] sledijo *oko* (100/68), *roka* (66/37) in *glava* (35/23), opraviti imamo torej z zaporedjem *srce* > *oko* > *roka*. Cankar je v poeziji izbiral izrazje za telesne dele *srce* > *roka* > *lice* bližje Prešernovemu zaporedju kot tistemu pri svoji prozi *oko* > *roka/obraz*, kar pomeni, da odločitev za zvrst v večji meri določa izrazje kot zvestoba individualnemu stilu. *Srce* ima pri Cankarju kar trikrat večjo frekvenco kot naslednji telesni del. Med izrazi s 5–10-odstotno pogostnostjo se je v poeziji pojavil nov izraz *solze*. V prozi telesnih tekočin med pogostimi izrazi ni, poetičnim solzam pri Prešernu in Cankarju konkurira samo *kri* v Tavčarjevi zgodovinski prozi.

Med preštevanimi avtorji sta dve ženski, ob katerih bi želeli preveriti, ali lahko govorimo o specifičnem ženskem odnosu do telesa. Tema je občutljiva, saj vemo, da ženske študije energično zanikajo pojem t. i. ženske pisave. S stališča emancipacijskih prizadevanj je stališče, da je spol zgolj socialni konstrukt, sicer razumljivo, ni pa opravičljivo s stališča znanstvene objektivnosti. Ko se računalniški program nauči z 80-odstotno zanesljivostjo pripisovati spol anonimnim besedilom, morajo ideološki predsodki utihniti. Ženske in moški v naši kulturi procesirajo informacije na različen način in uporabljajo jezik iz različnih pobud, tako v leposlovju kot zunaj njega. V angleščini se npr. moško besedilo prepozna po večji rabi števnikov, predlogov, členkov, samostalnikov in dolgih besed, žensko pa po večji rabi zaimkov, »socialnih besed«, psiholoških referenc, glagolov in negacije. Ženska besedila so bolj angažirana, moška pa bolj informativna.[19]

Od starejših avtorjev imamo v zbirki samo Zofko Kveder, iz novejšega časa pa je bila z več besedili dostopna le Gitica Jakopin.[20] Prepoznavno zaporedje telesnih delov pri Kvedrovi *srce* > *roka* > *oko* je še najbližje Cankarjevi poeziji in daleč od proze moških kolegov. V pasu 5–10 % je pri obeh ženskah opazna nadpovprečna raba *ust*, vendar jima družbo pri tem delata še Jurčič in Pregelj. Gitica Jakopin je z rabo najpogostejših telesnih delov podobna Preglju, ne pa Kvedrovi. Povprečje raznolikih Kvedrove in Jakopinove dá zaporedje *roka/oko* > *glava/srce* (15 % > 9 %). Na tej nezanesljivi podlagi bi lahko postavili špekulativno trditev, da se žensko pisanje razlikuje od povprečja, ki ga

---

17 Določeno je zgolj na podlagi Prešernovih *Poezij* in Cankarjevega pesništva in zato potrebno dodatnega preverjanja.

18 *Src* ima Prešeren 150 v celotnem opusu oz. 113 v *Poezijah*. Beseda je po pogostnosti na 23. mestu, je prva med polnopomenskimi besedami in spada zato skupaj z naslednjo med t. i. vodilne lekseme; povzeto po Suhadolniku 1985.

19 Moshe Koppel idr., Gender, Genre, and Writing Style in Formal Written Texts, *Text* 23/3 (2003), 321–46, 🕸; Matthew L. Newman, Gender Differences in Language Use: An Analysis of 14,000 Text Samples, 🕸. Ne razlikujejo se pa ženska in moška besedila po dolžini, artikulaciji jeznih čustev, časa, prostora in spola.

20 Besedila Gitice Jakopin so dostopna po zaslugi njenega sina Primoža Jakopina, ki je postavil zbirko Nova beseda.

določajo moški s formulo *roka* > *oko* > *glava/obraz*, na tretjem mestu, kjer žensko *srce* nadomesti moški *obraz*: *roka* > *oko* > *glava/srce*. Jakopinova edina med tremi sodobnimi avtorji nima visoke frekvence telesa. Zaradi pomanjkanja primerjalnega gradiva in preštevalne volje naj do nadaljnjega ostane neodgovorjeno vprašanje, ali je to treba pripisati njenemu spolu ali žanru mladinske književnosti, ki jo reprezentira; postavim lahko samo domnevo, da gre verjetno prej za specifiko mladinske književnosti. Za potrdilo morebitne ženske specifične obravnave telesa bo treba digitalizirati in postaviti na splet avtorice, ki so od Kvedrove časovno in žanrsko manj oddaljene kot Gitica Jakopin.

Frekvenca kakšnega izraza ne pove dosti o sporočilni plati besedila. Za *Visoško kroniko* vemo, da so eden od ključnih pojmov prsi, kar pa očitno nič ne prispeva k pogostnosti izraza *prsi*. Podobno je z besedama *duh* in *duša*, ki bi po uvodni trditvi, da literatura služi duhovnim rečem, morala izstopati s svojo pogostnostjo. Proti pričakovanju, razen pri Prešernu in Preglju, nista nič pogostejši od redko zastopanih telesnih delov in bi se, uvrščeni mednje, z 1-odstotno pogostnostjo umestili na spodnji del lestvice.

Iz vsakdanje govorne izkušnje nam je že od vsega začetka jasno, da izrazi *glava*, *srce*, *roka*, *oko*, *zob*, *nos* tudi v leposlovju ne poimenujejo samo konkretnih telesnih delov, ampak nastopajo še ali celo predvsem v frazah, kjer so tako, kot to demonstrira citat iz Cankarja v motu tega prispevka, v metaforični vlogi. Poznamo jih iz zvez *oko za oko*, *zob za zob* 'maščevanje', *sad telesa* 'otrok', *duša se je ločila od telesa* 'smrt', *rešnje telo* 'zakrament' ipd. Kadar se nanašajo na konkretne literarne osebe, so posrednik njihovih miselnih in čustvenih vsebin oz. »izraz duše«. Če bi hoteli ugotoviti, v kolikšni meri se nanašajo na konkretno telesnost oseb, v kolikšni meri pa gre za preneseni pomen, bi jih morali analizirati od primera do primera, od teksta do teksta, od avtorja do avtorja. Ker to zaradi količine ne gre, bomo sondirali samo eno besedilo in se sprijaznili z njegovimi rezultati ter jih zelo previdno posplošili. Poglejmo s tem namenom v povest *Sosedov sin* Josipa Jurčiča iz leta 1868 🕸. Z 18.730 besedami spada med srednje dolga besedila, stoji pa na začetku slovenske pripovedne proze in njenega pomembnega žanra kmečke povesti.[21]

Povest kaže naslednjo odstotkovno razporeditev telesnih delov: *roka* 18, *oko* 16, *srce* 11, *glava* 9, *obraz* 5, *solza* 5, *lice* 5, *usta* 4, *zob* 3, *nos* 2, *obličje* 2, *noga* 2, *prst* 2, *komolec* 2. Zaporedje prvih *roka* > *oko* > *srce* odstopa od Jurčičevega povprečja *roka* > *glava* > *oko* in je blizu »ženskemu«. *Roka* je v 43 zvezah, med pregledanimi se jih 60 % nanaša na konkretne roke (*dene roko na čelo*, *vzame hlapcu vajete in bič iz rok*, *oče s prekrižanima rokama stopi na sredo hiše*), 40 % pa je fraz (*tako mu je dobro od rok šlo* 'uspevati', *je imela vse gospodinjstvo tako v rokah* 'obvladovati', *hitro udarimo v roke* 'pogoditi se'). Od konkretnih pomenov je v polovici primerov v predložni zvezi, v kateri ima roka samo instrumentalno vlogo. Tudi opisi konkretnih telesnih delov so tu zato, da poročajo o duševnem stanju osebe: *Hči sedi na klopi, bleda, z povešenimi očmi, z rokama mrtvo v naročaj spuščenima*. Ponavljajo se na hrbtu sklenjene ali na prsih prekrižane roke.

Pri *očeh* je več telesnosti (80 %), frazeoloških rab pa ustrezno manj (*Nikomur si ne upa v oči pogledati* 'sramovati se', *izpred oči!* 'stran!', *nista mogli zatisniti oči* 'zaspati'). Temno ali mrtvo oko

---

21 Nekaj preštevanja slovenskih pripovednikov je bilo že pred desetletji: Stane Suhadolnik in Marija Janežič, Plasti in pogostnost leksike, JiS 1962/63, 45–49, 73–79; Stane Suhadolnik, Frekvenčna analiza besedišča v Cvetju v jeseni, SR 1974, 31–40. Novejše: Jure Zupan, Kaj je Prešeren rekel o — : *Poezije in konkordance*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.

kaže na obup, žareče na veselje, ostro na strogost. Lahko je črno, kar je isto kot lepo, zaspano, zardelo, zlasti pa solzno. Takih očes, ki kažejo samo na stanje telesa, ne pa tudi na razpoloženje duše, je komaj petina.

Pri *srcu* je telesna stanja težko ločiti od fraz. Recimo, da so nekje v ravnotežju. Fraze: *Umeje se, da je Štefan to od srca rad storil* 'resnično rad' ali *Dolžnost prepoveduje, poslušati glas lastnega srca* 'slediti čustvenim vzgibom', ali *po materi /.../ pak je nasledoval poštenost, dobro srce in še mnogo dobrih dušnih lastnosti* 'dobrohotnost'. Stavek *mati pak se je spominjala, da je bilo tudi njej pred poroko grozno težko pri srcu*, lahko beremo tudi kot poročilo o nezavidljivem telesnem stanju, ki je posledica bednega psihičnega stanja. Kadar nekoga boli srce, pomeni, da mu je hudó, kadar mu glasno tolče, pomeni, da je vznemirjen, kadar je goreče, pomeni, da je zaljubljen.[22]

Pri *glavi* gredo konkretne in frazeološke rabe v razmerju 40 : 60. Med fraze spadajo *Iz glave si jo moraš izbiti* 'pozabiti', *Nu, kateri bi pa bil tebi po glavi, kateri?* 'po volji', *obšla ga je bila prevzetna misel, da ima izvrstno umno glavo* 'pameten biti'. Konkretna raba tako kot pri drugih telesnih delih v polovici primerov kaže na čustvena in miselna stanja: *Glavo je nosil pokonci, klobuk se mu je bil nazaj pomaknil* (bil je ponosen), *podpre glavo v dlani in, v mislih videč svojega krvavega, zasramovanega očeta, razjoka se krepki mladenič kakor otroče osmih let* (bil je žalosten).

Šele četrta najpogostejša beseda, *obraz*, je bila v celoti uporabljena za popis telesnih stanj; seveda tudi tu telesna stanja le nazorno odslikavajo čustveno razpoloženje oseb: *kri mu zalije obraz ter na glas zavpije* (razburil se je), *kaže objokan obraz* (bil je žalosten). Bledi hčerin obraz je odraz prečutih noči in duševnega neravnovesja, zglajene gube na materinem obrazu so posledica prijetnega premišljevanja.

Solze so vedno konkretne solze: stopijo v oči, derejo ali tečejo iz oči, puščajo sled na obrazu, junakinja jih obriše. Največkrat joka Franica, vendar jokata tudi stari Smrekar in Štefan. *Lice* je rdeče ali zardelo, bledo, krvavo, nagubano. Rdeče izraža zdravje in veselje, bledo bolezen. *Usta* so v *Sosedovem sinu* za pipo in puhanje dima, pokušanje vina in raztegovanje (kar pomeni smeh in veselje), ustnica pa je za to, da se stisne med zobe in tako izrazi zadrževano jezo. *Zobje* so v več kot polovici primerov uporabljeni v frazah: ***po zobeh*** *nositi* 'opravljati', *v zobe povedati* 'direktno povedati', *v zobe gledati* 'očitati hrano'. S frazeološkimi pomeni je obložen tudi *nos*: *za nos voditi* 'zavajati', *babe imate nos* 'imeti občutek za kaj', *povešen nos* 'znak razočaranja', *na nosu zapisano* 'očitno'. Z *obličja* sije veselje ali upanje, lahko pa tudi žalost. Obličje priča o dobri hrani ali govori o trpljenju. *Telo* pozna Jurčič samo v zvezi *sveto rešnje telo*.

Izrazi za telo se v povedih radi kopičijo:

> A vse to je bilo govorjeno z neko ljubeznijo, ki je hčeri prej izvabila skrivno **solzo** iz **očesa** nego odgovor z **jezika**.
>
> Vsem vam **jezike** zavežem. Zakaj niste poprej **ust** raztegnili in meni povedali, hudiči! Po zobeh nosite mene in mojo hišo.

---

22 V vloženi ljudski pesmi naletimo celo na duhovito prenovitev fraze *podariti srce* 'ljubezensko se navezati': »Mesarja bom vzela, / bom zmerom vesela, / bo tele zaklal, / srce mi poslal, / telečje al' svoje / al' pa še oboje.«

plane pokonci, **oči** upre v Štefana, **kri** mu zalije **obraz**.

ko je **solzo** ugledala v dekličinem **očesu** in njen čuden, proseč pogled brez odgovora; ko ji je **roko** na **čelo** položila in čutila, da je žareče: bila je zopet sama mati.

Obema se **srce** olajša. Mati obriše **solze** ter se ozre kvišku k sveti podobi, a očetu **od srca** pade nekoliko težkega bremena ter osornemu, hudemu Smrekarjevemu Antonu, možu krepke volje, udero – morda prvič po dolgih dolgih tridesetih ali štiridesetih letih – **solze** po rjavem **obrazu**, padajoč na kamnena tla.

Na najobširnejše opise junakove telesnosti naletimo ob prvem srečanju z njim. Tri glavne osebe povesti *Sosedov sin* so popisane takole.

Ni samo ogromna imovina, katero je imela Franica pričakovati, vlekla snubačev v Smrekarjevo hišo; deklica **s črnimi očmi in lepim okroglim obrazom**, kakor se ne najde povsod, **z nekoliko zajetno ali pravilno zrastjo gibčnega života** bila je sama na sebi vsakega poštenega ženina vredna. Ko je tako po poljski stezi šla z belo, na ogléh rdeče vezeno ruto **v roki**, šumela je njena na pol svilena obleka. (Smrekarjeva Franica)

Čeden človek je ta Štefan. Zna se mu, da gleda nekaj na obleko. Lepo sukneno kamižolo nosi, črne irhaste **hlače se ga dobro oprijemljejo**, svilena ruta je vrhu žametovega brezrokavnika okusno zavezana **za vratom** in klobuk iz zajčje dlake predrzno sedi **vrhu lepega čela**; izpod klobuka padajo **precèj dolgi, kodrasti, črni lasje; pod nosom je malo brk**: skratka, ves drugačen je od svojega očeta – Brašnarja. Po svojem očetu ni Štefan imel nobene druge lastnosti nego **telesno velikost. Moč, širjavo čez pleča in lepo vzrastle ude** mu je dala narava; po materi, ki mu je bila v njegovem štirinajstem letu umrla, pak je nasledoval poštenost, **dobro srce** in še mnogo dobrih dušnih lastnosti. (Brašnarjev Štefan)

Iz veže stopi **mož kakih petdesetih let, srednje, trdne postave**. Menda se je ravno zdaj v pražnjo obleko opravil, kajti gledaje, če je konj prav napрežen, zapenja si še goste posrebrene gumbe na brezrokavniku. Kakor bi se hotel domisliti, ali je kaj pozabil, dene **roko na čelo** in potegne po **nagubanem**, pa o dobri hrani pričajočem **obličju**, **potiplje** v notranji žep svoje precèj dolge kamižole iz rjavega sukna, pa ko se preveri, da ima novce pri sebi, **potreplje** rezgetajočega konja **po prsih**, vzame hlapcu vajete in bič **iz rok** ter sede na voziček. /.../ **Glavo** je nosil pokonci, klobuk se mu je bil nazaj pomaknil, **levica** je držala s srebrom okovano pipo, a v **desnici** je imel drobno šibo, s katero je tega in onega vola malo potepel, da se mu je s poti umaknil. (Smrekarjev Anton)

Najmanj je podatkov o fizični podobi Franice, čeprav (ali ravno zato, ker) je ženska in čeprav je najaktivnejša oseba, ki povzroča, da gre dogajanje naprej. Predstavljena je s štirimi telesnimi elementi: (črne) oči, (lep okrogel) obraz, (zajeten, pravilen, gibčen) život, roka. Telesnost je posredno izražena s stavkom *Hlače se ga dobro oprijemljejo*, s katerim Jurčič predstavi ženina Štefana – ni celo nekam spolno obarvan? Telesnih delov je pri moškem že več: čelo, lasje, brki, vrat, nos, pleča, udi. Pridevniki so velik, čeden, lep, močan, srce je za nameček, pomeni pa dobroto. Pri gospodarju so telesni deli roka, čelo, obličje, prsi, glava, roke (levica in desnica), atribut je trden. Nekaj več je popisa garderobe in modnih dodatkov, ki prekrivajo njegove že malo ostarele

ude. Vse tri osebe so popisane tako, da bi bile bralcu všeč, bolj kot telesni proporci pa so očitno pomembni znaki ekonomskega blagostanja: dobra hrana, zajetnost, postavljaška drža. V skladu s pregovorom, da obleka naredi človeka, se je telo v 19. stoletju prezentiralo v oblečenem stanju in so do izraza bolj prihajale tekstilije in kroji, ki so telesne lastnosti zakrivali, kot pa telo samo.

Vrnimo se k najpogostejšim telesnim delom v *Sosedovem sinu* in poskusimo odgovoriti na vprašanje, zakaj je v povesti zanemarjena *glava*, ki je sicer pri Jurčiču celo pogostejša kot sicer pri proznih avtorjih, in kaj pomeni vdor *srca* med prve tri telesne dele. *Srce* ('čustvo') je nadomestilo *glavo* ('razum') v skladu s sporočilom povesti, ki je izjemno v Jurčičevem opusu in v celotnem žanru kmečke povesti. Izjemno je, ker se v *Sosedovem sinu* socialni konflikti razpletejo tako, da pride do poroke med bogatim kmečkim dekletom in revnim kmečkim fantom; v poznejših tekstih v žanru so taki konci izredno tvegani in redki. V tem smislu je konec povesti naravnost programski, saj gospodar, dekletov oče Smrekar, ki je reprezentant slovenskega kmetstva v 60. letih 19. stoletja, še ni pozabil na etične temelje pridobivanja, prežemal ga je optimizem in bil je zato pripravljen investirati zaupanje v pridobitne sposobnosti revnega soseda. Ali je korelacija med socialnim sporočilom povesti in njeno specifično izbiro besedja za telo naključna? Statistika nam pri razreševanju te dileme najbrž ne more več pomagati.

Sklepi

Preštevanje telesnih delov v slovenski literaturi je prineslo naslednje rezultate:

1. Opazno pogostnost ima samo pet izrazov (*roka*, *oko*, *glava*, *obraz*, *srce*), drugi telesni deli niso tako zelo pomembni.

2. Poezija in proza različno razporejata telesne dele po pomembnosti *srce* > *roka* > *oko* : *roka* > *oko* > *glava/obraz*.

3. Vsak avtor ima specifično kombinacijo telesnih delov, kar bi lahko uporabili pri prepoznavanju avtorstva.

4. Do neke mere je raba telesnih delov specifična tudi glede na spol avtorja (na 3. mestu *glava/obraz* pri moških in *glava/srce* pri ženskah).

5. Razporeditev telesnih delov znotraj posameznega avtorskega opusa variira glede na žanr.

6. Starejša in sodobna besedila različno rangirajo telesne dele: *telo* se pogosteje začne pojavljati šele v sodobni književnosti.

7. Najpogostejši telesni izrazi ne poimenujejo vedno konkretnih teles, ampak so fraze oz. metonimi za čustvene in miselne vsebine.

8. Izrazi za spolne organe v starejši kanonizirani literaturi manjkajo.

Obsežnejši preštevalni projekt bi moral najprej na večjem in bolj diferenciranem korpusu preveriti naštete ugotovitve, potem pa se posvetiti zlasti vprašanju, ali odločitev za žanr vpliva na izbiro telesnih delov in kako. Ali so kakšne razlike med kmečko povestjo in zgodovinskim romanom? S pritegnitvijo tujih primerljivih študij bi bilo koristno ugotoviti, ali se konceptualizacija telesa od jezika do jezika, od ene do druge nacionalne literature, razlikuje in kako se razlikuje.[23]

---

23 Razpravljanje o telesnih delih se v tujini dogaja v okviru psihologije in kognitivne znanosti (npr. Olga Isabel Diez Velasco, Polysemy in Context: A Case Study Of Body-Part Terms, The 26th International Conference Of The Poetics

Manjkajo tudi analize razporejenosti telesnih delov vzdolž besedila. Vse to bo mogoče postoriti, ko bodo na razpolago večji in bolj raznoliki besedilni korpusi, lahko obvladljiva orodja za statistično besedilno analizo in raziskovalci z ustreznim statističnim znanjem.

And Linguistics Association, 25–30th July, 2006, Joensuu, Finland, 2006, 🕸, na meji med jezikoslovjem in literarno vedo pa v knjigi Donald E. Hardy, *The Body in Flannery O'Connor's Fiction: Computational Technique and Linguistic Voice*, Columbia: University of South Carolina Press, 2007. Na analizo razmerij med telesnimi deli, kakršna je v temle prispevku, nisem naletel.

Irena Novak Popov
Filozofska fakulteta, Ljubljana
UDK 821.163.6.09-1"2008":572.5

Podobe telesa v sedanji slovenski poeziji

Članek analizira in interpretira podobe telesa v izbranih pesniških zbirkah preteklega leta. Sedanjo slovensko poezijo ustvarjajo izobraženi svetovljani, zato tudi pomen telesa vzpostavljajo na ozadju poljudnih strokovnih govoric in kodov drugih umetnosti. V zapletenem pesniškem jeziku je mogoče razbrati konfliktno razmerje med posameznikovim samodoživljanjem, intimno izkušnjo in medijsko posredovanimi politično-propagandnimi sporočili, ki vso človeško resničnost reducirajo na nekaj družbeno koristnih funkcij. V etično in čustveno motiviranem vrednotenju, ironiji, groteski in potujitvi se razkrajajo fantazme: namesto zapovedanega ideala o srečnem, zdravem, lepem, mladem telesu pesniki izpostavljajo bolečino razsute, izgubljene, samoodtujene, stigmatizirane, marginalizirane osebe, ki se bori za občutenje resničnosti lastnega bivanja.

The paper analyses and interprets images of the body in recent collections of poetry. The poets discussed belong to different generations, but have in common their response to global capitalism and post-modern spirit. Current Slovene poetry is written by educated cosmopolitans, so the meaning of the body is considered against a background of popular scientific language and the codes of other art forms. In their complex poetic language it is possible to discern the conflict between the individual's self-perception and intimate experience, and the political-propaganda messages distributed by the media, which reduce human reality to a few socially useful functions. In the ethically and emotionally motivated evaluation, sense of irony, the grotesque and alienation, phantasms disintegrate: instead of the prescribed ideal of the young, happy, healthy body, the poets emphasise the pain of fragmented, lost, self-alienated, stigmatised, marginalised individuals struggling to feel the reality of their own existence.

Sodobna slovenska poezija je kompleksen umetnosti pojav, ne le zaradi količine izdanih pesniških zbirk, ampak zaradi soobstoja več generacij pesnikov in izrazitih avtorskih poetik, ki jih nihče ne zmore sistematizirati v različne smeri in tokove.[1] K nepreglednosti prispeva tudi obsežno ljubiteljsko verzificiranje, ki v stotinah samozaložniških zbirk posnema pretekle vzorce pesnjenja.[2] Prvo selekcijo opravljajo osrednje kulturne in literarne revije, ki novostim sledijo tudi v sprotnih kritikah, ter založbe, v kulturni spomin pa se zapisujejo predvsem nagrajeni pesniki.[3]

Že od devetdesetih let 20. stoletja je za slovensko poezijo značilna intimizacija in individualizacija: lirski subjekt se posveča zasebnemu svetu enkratnega posameznika. To daje vtis avtentičnosti, legitimizira načelni subjektivizem in krepi estetsko avtonomnost poezije. Kljub odmiku od univerzalnosti se skozi osebno usodo, izkušnjo, spomin in jezik pretakajo številni družbeni konteksti. Oseba pripada več skupinskim identitetam, vpeta je v številne družbenosistemske mreže, svobod-

1 V Sloveniji izide vsako leto nekaj več kot 300 pesniških zbirk; leta 2008 je bilo med 308 izdajami (brez prevodov, ponatisov in zbornikov) 287 avtorskih zbirk, od tega jih je večina (230) samozaložb.

2 O neinventivnosti pričajo že naslovi zbirk: *Svetlobni biseri*, *Svetloba teme*, *Jesenske meglice*, *Ujete meglice*, *Izpovedi tišine*, *V brezvetrju časa*, *Tkanina želja* itn.

3 Letno se podeljujejo Veronikina nagrada za najboljšo zbirko leta, Jenkova nagrada, nagrada Prešernovega sklada, nagrada za najboljši prvenec Slovenskega knjižnega sejma.

no se giblje v mednarodnem prostoru in srečuje z drugimi kulturami, obvlada več jezikov in zvrsti, uživa mnoge vrste umetnosti. Poezija postaja enciklopedična, saj pesnik črpa v brezmejnem bogastvu svetovne in domače poezije, popularne in resne glasbe, slikarstva in arhitekture. Učinek je zato skoraj bolj globalen, rafiniran, vezan na urbanost in duhovnost, kakor lokalen, ruralen, vezan na naravo in telo. Pesnikova izkušnja je poudarjeno jezikovna, avtoreferencialna, hkrati pa gibljiva, razpršena v posamezna doživetja in vtise, ki se vpisujejo kot sled minljivih trenutkov. Idiosinkratičnost in kontingenčnost spremlja tematizacija procesa (samo)ustvarjanja, integrativnega spomina, notranje komunikacije in, redkeje, refleksivnega urejanja v eksistencialno spoznanje ter etično presojo. Opazovanje in analiza sebe sta bralcu ponujeni na tak način, da se mora nepredvidljivemu besedilnemu svetu predati brez predsodkov in se v njem sam vrednostno orientirati.

Pričujoče razmišljanje je nastalo na podlagi izbranih pesniških zbirk z letnico izida 2008.[4] Izhodišče tematske analize o telesu v poeziji je dejstvo, da človek biva kot telo, je tako rekoč obsojen na življenje naravnega organizma in je z njim omejen. Kot telo zaznava, čuti, uživa, trpi, čustvuje, misli, komunicira, se giblje, razmnožuje, deluje. Primarnost telesa je vidna tudi v tem, da je njegova fizična in funkcionalna struktura velikanski jezikovni potencial za metaforične prenose na druga področja. Naravne funkcije in telesni ustroj so neposredna danost, hkrati pa je človeško telo pojmovno-pomenski konstrukt kulture. V zahodni civilizaciji predstavlja pomensko strukturo binarna opozicija med telesom in dušo (zavestjo) oziroma med imanenco in trascendenco. Telo je materialno, fizično, zemeljsko, minljivo (smrtno), grešno, umazano, zato je vselej predmet avtoritarnega, institucionalnega kultiviranja: omejevanja, nadzorovanja, kaznovanja, preoblikovanja, izboljševanja, vzgajanja. Kultura pomensko stratificira telo na zgornji, pozitivno vrednoteni del, kjer so glava (razum, jezik), obraz, prsi in srce (čutila, čustvovanje, materinstvo), roke s prsti (delo, moč, ustvarjanje, natančnost), in na spodnji, negativno vrednoteni del, trebuh (prebavljanje, izločanje), spolovila (plodnost). Vse kulture normirajo (ritualizirajo) hranjenje, izločanje in spolnost, natančno določajo, kako, kje, kdaj, s kom se kaj počne. Storilnostno naravnana sodobna ekonomija potrebuje zdrave, močne, mlade (lepe), spočite, motivirane, neproblematične »žive stroje« za masovno proizvodnjo in potrošnjo. Zato so osebe objekti (naslovniki) zdravstva, higiene, dietetike, kozmetike, oblačilne kulture, rekreacije, zabave itn. Interes kapitala izloča »nekoristne« majhne otroke, starce, invalide, bolne, marginalizira rasne, socialne, spolne, jezikovne manjšine, zapira prestopnike in kriminalce, getoizira in skriva cele kontinente neobvladljivega v življenju enkratnega telesa: uživanje, spolno privlačnost, strah, bolečino, utrujenost, staranje, umiranje, smrt.

Družbeno-kulturna izhodišča in tematska usmeritev so mojo pozornost naravnala v odkrivanje strategij, ki vzpostavljajo telo kot posebno semantično kategorijo znotraj smiselnega pesniškega sveta. Ob tem se je izkazalo, da se umetniško videnje zelo razlikuje od lažnih podob, ki jih proizvajajo ideologije in posredujejo množični mediji, ker izrekajo ravno zamolčane vidike bivanja.

Ker je sedanja slovenska poezija zavezana dediščini modernizma, hkrati pa vpeta v globalni postmoderni duh, je smiselno začeti z najslavnejšim modernistom, zapriseženim svetovljanom **Tomažem Šalamunom** (1941). Njegove zadnje zbirke nastajajo s pomočjo štipendij in gostovanj v

4 Ker se je izkazalo, da so posamezni vidiki telesnosti redko osrednji vsebinski element, sem vključila tudi nekaj starejših zbirk uveljavljenih pesnikov. Iz moje raziskave je izključena erotična poezija, kjer ima telo bistveno pomensko funkcijo, vendar zahteva opazovanje skozi zgodovinske zakonitosti umetniškega izražanja erosa.

Franciji, Grčiji in Italiji. Jezikovna igrivost in inovativnost se ne povezujeta več toliko s telesno izkušnjo, kolikor s stiki, dialogi in oplajanjem med živimi umetniki. Pesnik se giblje v elitnih, aristokratsko ekskluzivnih krogih, ki se shajajo v kulturnozgodovinskih krajih in rafinirano uživajo/ustvarjajo umetnost. V vse to vdira sodobna družbena resničnost: financiranje, tekmovanje za prestiž, gostovanja, objavljanja, prevajanje. Pesnik se zaveda političnih okoliščin, ki odločajo o vrednotenju umetnikovega dela,[5] in se spominja, kako je zanesljivejšo znanstveno kariero žrtvoval za negotovo pesniško. Šalamunovo ravnanje s svojim telesom je bilo vselej tvegano preskušanje mogočega in dovoljenega: prvi je odkrito pisal o eksperimentih z drogami ter homoerotičnih izkušnjah in sledi obojega se ohranjajo do zadnje zbirke.[6] V zbirki *Sinji stolp* (2007) se predstavlja kot rahlo naveličani bonvivan, odkriva lokalno umetnost (in kulinariko), se navdušuje nad mladimi avtorji in predaja jezikovni alkimiji, eksplozijam imaginacije: »Tu sem, da eksplodiram incest, da lahko zdaj pada njegov, drugih in mili moj sneg tudi na vas.« (*Gospod je nekoliko nagnjen k neredu*) Pesnikovo življenje se je umirilo, ekscesi so občasni, nenevarni: »se ne zavedaš, da si preveč pil, pravi Metka, / vedno nastopi in me reši, odkar imam njo, sem miren, / dom imam, nič se ne bo več raztrgalo« (*Pri baronessi Beatrice Monti della Corte von Rezzori*) Pri enainšestdesetih letih njegovo telo vleče navzdol, vendar se poganja vsaj do začetka drevesne krošnje: »In hop, se [bom] s telesom zaril v zrak med mačko in ptička«, čeprav tudi v zraku ni varen pred lovci, ki streljajo ptice in »uničujejo milo divjino z renesančnih slik«: »Ampak lovec se ne / prestraši in me prestreli nad pasom, da mi / odpade spodnji del skupaj s hlačami, se zaplete v / grmovje, da ga bo treba pobirati in zakopati.« (Čudne sanje) Zanimivo je priznanje o pisanju kot fizičnem delu, ki v času digitalne tehnologije deluje starinsko: »Plešem na včerajšnjem weedu in tudi Diran / tipka. V stolpu je. On ima vse / zlito v kompjutru, jaz pa, če fizično ne / sekam drv, otopim.« (*White hash black weed*) Sled telesnosti izginja iz razosebljene, abstraktne umetnosti, ki spominja na smrt: »Radiranka, lepa bela radiranka, si brez človeštva, brez teles. Kaj, če bi se zavihrali ali začeli obračati kot propeler tudi žabe, murčke, slivje bi povabili, da bi ne bilo preredko v zraku ali tja, kamor gremo.« (*Pri baronessi Beatrice Monti della Corte von Rezzori*) Največja groza živega pesnika je, da bi končal kot pozlata, se prodal, zato vztraja »na redkem, strašnem, blaznem« prostoru imaginacije, med tem pa telesno uživa trenutke »lepega življenja« in se prek podobe izločanja potu v savni norčuje iz lastne megalomanije: »Kapljice potu, ki tečejo od komolcev v savni. Nič. Počasi. / Z risbo. Kolikor kapljic bom vzdržal sam, toliko jih bo vzdržalo človeštvo.« (*Toliko jih bo vzdržalo silno nebo*) Šalamunova poezija ima izhodišče v avantgardističnem konceptu življenja kot umetniškega dela ali življenja, posvečenega ustvarjanju, čeprav so rezultati bizarni, alogični in nedo-

---

5 *Sinji stolp* je metaforično poimenovanje pisateljske kolonije Santa Maddalena v Toskani, katere sklad vodi baronesa Beatrice Monti della Corte von Rezzori. Ime aludira na slonokoščeni stolp od realnega življenja umaknjenega umetnika in Hölderlinov stolp v Tübingenu. V besedilu *La Torre, Celan* se z njima poveže usoda (samomor) židovskega pesnika Paula Celana, ki je pesem *Tübingen, januarja* posvetil Hölderlinu, tega pa je interpretiral tudi »modrooki mojster iz Nemčije«, filozof Martin Heidegger. Šalamun se distancira od filozofove politične pripadnosti: »ki je grozil po Kakaniji s svoje naci stolice, samo da se temu ni smelo tako reči« (Šalamun 2007: 44).

6 Ob pripovedovanju o zgodnjih homoerotičnih izkušnjah angleškega prozaista nigerijskega rodu Dirana Adabaya se spomni poznega odkritja svojih nagnjenj »Nigerija je homofobična, pa ti? / Pozno, pozno, dragi, in zdaj prepozno.« (*Ne maram Prousta, ni dovolj seksal*); ob Diranu piše o razliki med hašišem in marihuano: »Hash pomaga, hash je walker. Ne za njega, on je črn, zanj je weed.« (*White hash black weed.*)

umljivi: »Švistam kot vulkan. Ko svoje telo kot goro prenesem v studio, taki zajčki skačejo ven iz nje, še preden odtelovadim in se umijem. Tisti poduhovljeni črvi nastajajo, če sem okrog po svetu.« (*Lipa*) Vprašanje je, ali je pesnik resnično nevaren, za koga in kdo mu podtika sebičnost: »Selfish little beast, writing your own / stuff, who do you think you are?« Nanj odgovarja v italijanščini: »Calma, calma, / non sono un cinghiale [divji prašič], / ne me ustreliti!« (*Stavek lovcem*)

Milan Dekleva (1946) je pesnik postmetafizičnega mišljenja in paradoksno igrivega povezovanja ločenih, kontrastnih, nezdružljivih reči, pojmov, govoric in kultur. V zbirki, ki v naslovu sopostavlja zahodno filmsko in vzhodno budistično kulturo *Audrey Hepburn, slišiš metlo budističnega učenca?* (2008), nadaljuje premislek posledic Nietzschejeve ugotovitve o mrtvem bogu, o nadutem belem človeku, dekadentni, ničevi in brezbrižni družbi, kjer je vse izgubilo pomen. Temelj smisla je zavest o smrtnosti, toda smrt je postala masovna, ves čas medijsko prisotna, brezosebna in zato nevznemirljiva: »Ne vem, zakaj moramo gledati toliko smrti, saj je mir (tisti pravi, zazvezdni mir) utrip zapestja, prstni dih« (23).[7] Nepomembna, vseprisotna smrt razjeda resničnost, ki se spreminja v prividе, kot se ljudje spreminjajo v divje ljubeče se, brezglave igralce. V zvezi z begom pred staranjem in smrtjo se pesnik sklicuje na naravne zakonitosti: »starost je najbolj človeška / in najbolj naravna. / vse več napak, vse bolj zmedeni ritem časa« (24). Po ogledu Ang Leejevega filma, ki se konča s kadrom zgubane bele rjuhe, preskoči asociacija na starko v berlinski podzemni, ki ima na čelu enake gube, in na vprašanje: »zakaj so stari ljudje / na pogled tako nezanimivi, / če v sebi skrivajo / dolge, razburljive zgodbe.« (68) Življenje kot razburljiva zgodba se sklada z univerzalnimi predstavami (»erotizem napihnjenega vesolja«, »lepota posurovelega sveta«) in eksistencialnimi pojmi (»strtost bivanja«, »življenja je kronotopija porazov«), ki so bolj grozljivi kot ironični. Metafora jesenskega skrajševanja dneva in naraščanja hladu se s subjekta posploši na vse ljudi in poveže z naraščanjem tišine v stvareh, slišanjem daljav in prepuščanjem srca sili vetra (simbolizanta duha). Toda tudi to je le hip, površina privida v tesnobi, v pričakovanju »gigantske dlani«, ki se nam hitro bliža, ne da bi vedeli, ali nas bo strla ali varovala (25). Na medijske podobe se odziva individualno, tako da jih primerja z osebno izkušnjo: ob plakatu »Govoriš internet?« pomisli na jezik, ki ustvarja osebnost in vanjo »zakodira sistem svobode, napak in naključij« (66), namesto stereotipa srečnega otroštva ga oplazi »krik z ekrana plazma / televizorja, na njem ubog pohabljenec, / otrok, ki ne bo mogel biti mister / univezum in bo njegova vera / kužna kakor stalinizem.« (35) Iz sveta je izginila naravna lepota: »namesto breskovega / cveta naju z ekrana gleda obraz najstnice, / pogrešane od 11. avgusta.« (68) V sterilnem potrošniškem svetu nasilje ni več prepoznavno, zato je moralno-etični apel holokavsta odveč; gole izložbene lutke spominjajo na »goloto pravih, nezaščitenih teles / v mrazu popolnega molka« iz Oświęcima oziroma, »v jeziku gospodarjev, Auschwitza«. (57) Dekleva ob trpljenju opušča zgolj estetske težnje (po popolni pesmi) in prehaja v etično vrednotenje.

Pesnika telesne bolečine srednje generacije (oba rojena 1958) sta **Brane Mozetič** in **Franjo Frančič**. Mozetičeva tematizacija telesa je določena s homoerotično usmeritvijo in aktivizmom v mednarodnem gejevskem gibanju, Frančičeva s travmatiziranim otroštvom, socialnim dnom in neizbrisno duševno pohabo.

---

7 Pri pesmih brez naslova je v oklepaju navedena številka strani v zbirki.

Homoerotična kultura, obremenjena z zavračanjem in strahom, je potisnjena v obrobnost in manjšinsko izoliranost. Mozetič v zadnjih zbirkah *Banalije* (2003), *Še banalije* (2005) in *In še* (2007) pogumno razkriva njeno banalno, tragično socialno resničnost, ki jo pozna iz lastne izkušnje: promiskuiteto, prostitucijo, zasvojenost z drogami, nasilje, samomore, izkoreninjenost, skrivanje in bežanje pred homofobijo. Subjekt zbirke *In še* je zrel in izkušen, vidi skozi videze in poze, ki ga dolgočasijo in utrujajo: »glej grdo, / z jezno šobo, roke zatlači v sprednje žepe, / hodi rahlo narazen, malomarno, včasih / pljuni in nikogar se ne boš bal.« (29) Telo je vse bolj izvor bolečine, malodušja, obupa, s čimer postavlja na laž življenjski princip, ki stavi na užitek: »Kolikor se le moreš, se dajaj dol. To je vse, kar je vredno.« (29) V pričevanjih o odurnih zapuščenih krajih, beznicah, pristaniščih se razkraja bližč mednarodno razširjenega gejevskega prostora. Drugačne ocene so posledica staranja, deziluzije, spoznanja o nezadostnosti telesne privlačnosti, ki je ne podpira ljubezen (lepota), kar poudarja z rabo vulgarnih izrazov. Odnos do telesa je kulturno privzgojen, strah pred nežnimi čustvi med ljubimci je posledica dejstva, da se moška telesa vzgaja za moč: »fantov nismo / naučili ljubiti, samo streljati, stokrat, / tisočkrat, milijonkrat, to je njihovo edino / veselje« (92) Intimna telesna izkušnja ima v tej zbirki prepoznavno politično-vojaško ozadje: »Žrtve vojne smo /.../ s tresočo roko / štejemo svoje tabletke, ki smo si jih / prislužili v vojnah, in se sovražimo.« (85), »nična so naša življenja /.../ izničijo nas, ki bi morda radi le ljubili, živeli, se narahlo dotikali s prsti in tako plesali vse do zore, omotični, okoli svoje osi, da bi omedleli.« (90) Politično je motivirana tudi tema samozaničevanja, v kateri se strnejo beg iz sovražne dežele, beg v smrt in beg v umetnost. Subjektove želje kot naličje banalnosti so kotradiktorne: na eni strani je želja po izbrisu spominov, izginotju, novem začetku, na drugi želja, da bi med milijoni nog na »trgu mesa«, sredi »golih kož z vseh vetrov sveta« za sabo pustil »vsaj drobno sled na svetu« (77). Toda smisel in mesto vpisa svoje drobne sledi sta vprašljiva. Dokumentiranje lastnega življenja, ki je »široka paleta poškodb,« ne zadovolji niti samega ustvarjalca in nima nobene vrednosti za drugega. Sodobna umetnost se dogaja v neki paralelni resničnosti, brez stika z življenjem in smrtjo – na branju ob dnevu stoletnice rojstva W. H. Audna »vse mineva preudarno, / vsi so zelo kul /.../ Tip pa leži na pločniku, na hrbtu, / negiben, iz ust mu teče kri.« (37) Na koncu je umetnost prikazana kot dolgočasni, nič več šokantni ekshibicionizem: »Nekateri se režejo na odru, drugi rojevajo / pred kamero, seksajo, bruhajo, jaz / se skrijem v temo in kot nevidni duh diham za ovratnik« (94).

Frančičeva zbirka proznih pesmi *Neko napalmsko jutro, ko kri zalije sanje* (2008) je zgrajena iz motivnih drobcev, ki jih obsežneje razvijajo njegova pripovedna dela. Zaradi pospešenega ritma, neurejenega kopičenja in obsesivnega ponavljanja delujejo razsejani spominski prizori še bolj intenzivno. Subjekt se nenehno spopada z morami in prividi, s ponovitvami bolečine, stiske in strahu, ki so ga trajno pohabili v otroštvu: »nič ne moreš storiti, spet si tisti mali pankrt, ki se skriva in drhti v temi kota« (*Vrača se*). Srečuje sebi podobne žrtve, posiljene in notranje ubite, odvisnice, dekleta s samouničevalnimi nagnjeni: »Njen ubiti pogled, jezero žalosti, vsa pošivana in pokrpana /.../ igle in mrtvaške scene (*Punčka iz cunj*). Dvoje poškodovanih in pohabljenih ne more vzpostaviti trajnih odnosov nežnosti in zaupljivosti, potaplja se v kratkotrajno telesno slo, grobo spolnost, po kateri se ženska ne odloči za materinstvo, ampak za splav. Družinsko življenje je vojna, ki ji sledi ločitev: »Vsako jutro si izkopljeva oči, nož je na mizi« (*Dvojec brez krmarja*). Subjektov svet je razpadel, bivanjski prostor je požgana, upepeljena, goreča pokrajina. Svoje življenje

doživlja kot ujetništvo v risu, kletki, majhnem čolnu za dva, kot plen nevidnih lovcev, kot tujstvo. Telesnost je predstavljena skozi doživljanje nasilja, ki ga izvaja močnejši. Enak vzorec dominacije z močjo določa razmerja cerkev – lahkoverna ženska, oče – otrok, človek –žival, zdravnik – pacient, moški – ženska.[8] Moč očeta je sila: udarci s pestjo v mehke dele telesa, zareze z nožem v kožo, kriki grožnje: »kaj bo storil, me bo šutiral, me bo z enim samim udarcem zbil na tla, me bo brcal v telo in glavo, bo mojo kri razmazal po zidovih groba« (*Zakaj sem se tako prekleto bal očeta*). Čeprav Frančičev subjekt svoje življenje doživlja tako, kot da bi namesto njega živel nekdo drug, je med fizisom in duševnostjo kontinuiteta, soodvisnost. Telesna poškodba zaseže dušo, duševna bolečina se manifestira telesno – kot bolečina v sencih, teža na prsih, otopel, ubit, ugasel pogled oči, koščki razbitega stekla ali pest zarjavelih žebljev v ustih. Brazgotine duševnih poškodb se ne celijo, temveč kar naprej odpirajo, muka prihaja v zavest tudi po smrti mučiteljev (*Rane ponovitev*). Trpljenje ne pozna časa, spremembe, smrti, prav tako ni ločnice med jazom in zunanjim svetom, saj se razbolelost iz krvavečega človeškega mesa seli v pokrajino, ki deluje enako grozeče kot nasilen človek: »jutro kot nož«, »kri jutra«, »nož v vsaki roži«, »bolečina na ustnicah neba«, »jesenski dan, ki pleše na robu zime v krvi«. Tudi živali, hijene, kače, škorpijon, in angel s polomljenimi krili, ki spominjajo na simbole groze pri Danetu Zajcu, dobivajo v Frančičevih besedilih manj abstraktne pomene, ker se pojavljajo v stiku z neminljivo psiho-fizično bolečino.

Mlajša poklicna pesnika **Uroš Zupan** (1963) in **Peter Semolič** (1967) sta koncept subjekta kot volje do moči zamenjala za občutljivost, odprtost in sporazumevanje. V polju umetnosti se to kaže kot odzivanje na impulze svetovne poezije in glasbe, v zasebnem življenju kot atmosfera, pozornost do drobnih vsakdanjih pojavov, gojenje prijateljstva in ljubezni.

Zupanova zbirka *Copati za hojo po Kitajski* (2008) vključuje nežnost in jedko ironijo. Milina, ki obliva znano okolje, ni toliko znak obrata k vzhodnjaški filozofiji kot topline, ki jo v zasebno življenje prinaša otrok: »Ko dihamo, se nehote / dotikamo in urimo v počasnem // štetju na prste. Ko se v spanju / tiščimo skupaj, si nehote brišemo / meje med našimi toplimi kožami / in sanjami.« (*Nočna plovba*) Svetlobni in barvni prelivi, značilni Zupanovi simboli za potovanje duha in pregibe čustev, se tu povežejo z domačim okoljem, stanovanjem, bližnjo zelenico in potjo. V zoženem prostoru je zbrana lepota celotnega kozmosa, pogled lirskega subjekta se zaustavlja na majhnih živalih in neopaznih podrobnostih, metafizična vprašanja se oddaljujejo skupaj s pametjo in načitanostjo, razumevanje poteka brez jezikovnega posredovanja. Zbirka je estetska raziskava, kako izreči drugačno dojemanje, premike perspektive, v katerih se spreminjajo hierarhije in dimenzije, razmerje med sanjami, fikcijo in resničnostjo, mešajo sočasni prostori in navzočnost s spominsko resničnostjo. Skozi rojstvo in umiranje je na novo premišljena veličina pesnikov – klasikov: »nemočno prikrivanje zadnjega slovesa / in vrtoglavo vzhičenje ob rojstvu« (*Žalost vedno bo*).[9] Ironično-sarkastične pesmi o slavnih in modnih literarnih ikonah potrjujejo resnost življenjskega načela: »odpri oči in se z njimi mehko dotakni sveta« (*Žalost vedno bo*). Bistveno je znamenje živo-

---

8 Kot žrtev se ne čuti samo ženska, ampak tudi moški: ženska je premagana fizično, telesno (o tem govorijo izpovedi žensk), moški psihično, z brezčutnostjo in sovraštvom.

9 Zupanov izbor mrtvih klasikov vključuje Franceta Prešerna, Josipa Murna, Edvarda Kocbeka, Daneta Zajca, Gregorja Strnišo in Jureta Detelo.

sti, dihanje (*Redki ljudje na pomorskih zemljevidih*), za posameznika pa je še bolj bistveno dotikanje kot znamenje srečne bližine: »Moj sin v belem pajacu se me / tišči s hrbtom kot majhna muca. / Ali pa je narobe? Ničesar // drugega ne potrebujem« (*Vzhodnjaška slika*).

Semoličeva *Vožnja okrog sonca* (2008) se je sprožila po zimski negibnosti v zanemarjeni najeti sobi, o kateri je govorila predhodna zbirka *Prostor zate* (2006:). Celotno atmosfero zdaj določa pomlad, nova zaljubljenost in smeh. »Mešanje notranje in zunanje resničnosti« je ubesedeno z blagim humorjem in samoironijo – kot so se razbili mladostni prividi sreče, oblikovani iz zgodb TV-nadaljevank in reklamnih podob, tudi novi ljubezenski začetek ne obljublja »srečnega konca«. Semoličev pesniški subjekt premišljeno izbira opazovane izseke in besede, ki jih izrekajo drugi, natančno oblikuje meditacije o svojem življenju, toda učinek njegove poezije je lahkotno nevsiljiv, kot komentar z roba, ki velja le za enega, zdaj in tukaj. Omejenost presega z vpletanjem vzporedij s Parizom, poznavalskim sklicevanjem na svetovne cineaste in poezijo.[10] Na življenjski meji in ob umrlih pesnikih se zamisli nad minevanjem časa in lastnimi dosežki, toda brez usodnih eksistencialnih pretresov: »minula leta so odtekala v obcestne jaške. / malce pobito sem strmel v preostanek življenja – / nisem več mlad in nisem še stari mojster.« (*štirideseta*) Zdi se, da ga nič ne more vreči iz tira, sicer pa se razen na TV ne dogaja ničesar usodnega. Svojo stabilnost ponazarja s tem, da sedi, medtem ko se življenje zunaj njega odvija kot filmski trak. Kadri v očesu dajejo distancirano in fragmentirano množično sliko: »sedim pod tivolskimi drevesi in deli ženskih teles hodijo mimo.« (*post*) Dezintegracija je povezana z omejitvijo na subjektovo zavest, ki jo zniževalno ponazarja sestava organa za gledanje, hkrati pa je del univerzalnega oddaljevanja: »odtrgane očesne celice v mojem vidnem polju spominjajo / na pajčevine ali žabji mrest. / oko je iz vode in tudi človek sam je pretežno iz vode. / luna se oddaljuje od zemlje in ljudje se oddaljujemo / od samih sebe« (*razdalje*). (Samo)odtujenosti in derealizaciji se ne izogne niti tisti, ki ju doživlja: »obstojim pred ogledalom / – sem to res jaz? in če nisem, kdo zre vame? in kdo zre v čarobno površino? / kot duh samega sebe se brezšumno pomikam po stanovanju« (*baudrillardovo prekletstvo*). Distanca izvira tudi iz brezbrižnosti do drugega, opazovanega in nikoli zares opaženega človeka, ki je zaznaven šele, ko ga ni več, in takoj nadomeščen z novim v isti vlogi (*prosojnost*). Subjektova stabilnost je relativna, saj je vse v konstantnem spreminjanju, kar ustvarja različnost posameznikov. Človek nima ničesar v trajni lasti, ampak si le začasno sposoja: »so besede, ki si jih sposojam z lahkoto, kot si sposojam / cigaretni dim in nenazadnje svoja pljuča in svoj dih.« (*razmerja*) Poleg stabilnosti v gibljivosti je opazna jasna razmejenost sebe/svojega od pripadnosti drugim in udeležbe v javnem. Drugi je prav tako poseben, enkraten, ima svoje besede, preteklost, zavoženo življenje, zato nihče nima pravice do nadute sodbe (*rdeče zeleno in spet rdeče*) ali okupacije jazovega prostora; jaz prostovoljno participira v občem »mi« in sam dovoljuje približevanja (*prostor zase*).

Slovensko poezijo zadnjih desetletij zaznamuje močna navzočnost pesnic. Če drži stereotip, po katerem je ženski spol konstruiran kot dominantna telesnost in čustvenost in ne kot distancirana intelektualna refleksija, bi bila v njihovi poeziji tematizacija telesa pričakovana. Natančnih

10 Tako kot v Šalamunovih pesmih pri Semoliču nastopajo pesniki kot živi ljudje. Predstavlja jih kot znance in prijatelje, v skupnih dogodivščinah in pogovorih ali kot verze, ki si jih je prisvojil. Med tem pa državna birokracija veličino pesnikov meri finančno in poezijo vrednoti kot tržno blago.

raziskav o tem nimamo, splošen vtis pa je, da o telesu pišejo na specifičen način, pogosto kot ugovor statusu objekta moških fantazem in propagandnih prezentacij ženske.

Radikalno razgalitev ženskega samodoživljanja v erotičnem razmerju je med mlajšimi sodobnicami začela **Maja Vidmar** (1961) v prvencu *Razdalje telesa* (1984). Pesmi v naslednjih zbirkah so se iz intime dveh pomikale v javno in politično sfero, ki ju opazuje na prizadeto ženski način: namesto nihilistične moči zagovarja življenje, ustvarjanje in ljubeče varovanje šibkih. V zbirki *Prisotnosti* (2005) postavlja na tehtnico vlogi pesnice in mame s perspektive prestrašenega otroka, žrtvovanje otrok namesto skrbi zanje razgrinja v luči institucionalnih norm, na nekonvencionalen način predstavlja zamisli o sreči, družini in paru. Sebi in ženski zastavlja vprašanje o določenosti in osvoboditvi – o zavračanju svojega rojstva/spola, otroštva, smrti in telesa v korist boljšega in lepšega, kar vodi v groteskno samoto (nesprejetost) in domovanje »v izpraznjeni glavi«. V zbirki *Sobe* (2008) stanje ženskega subjekta nakazujejo opisi prostorov, njihove velikosti, zaprtosti/varnosti, prehodnosti, osvetljenosti, globine, in včasih tudi položaja telesa in predmetov v njem. Jedro zbirke opisuje intimno dogajanje v sobah, ki so oštevilčene kot v hotelu, kar prinaša pomen začasnosti in brezosebnosti: »Osamljenost je predmet / s stranicami in vogali. / Nobenega prehoda / ni. // Telo, ki se ne / nadaljuje s telesom, / se s črno skorjo / loči od zraka / in trdih predmetov. / Moje telo.« (*Prazna soba*) Izkaže se tudi, da je (telesna) bolečina dragocenejša od brezčutnosti ali samote, ki spominjata na smrt: »V mirovanju telesa / leži tvoja smrt. Najraje bi pobegnila / ali vsaj glasno govorila. // Tudi moja si odpočiva / podobno tako« (*Spet soba 333*). Poetika Maje Vidmar temelji na krčenju, eliptičnosti in presenetljivih zvezah, ki učinkujejo polivalentno. V zbirki *Sobe* je to bizarna podobnost med segmenti realnosti in sanjske imaginacije, postavljene v klet, zaklonišče, vojaški tunel, vodni stolp, taborišču iz litoželeznih kulis. V nenavadni pesmi *Tunel* se ženski subjekt postavlja v položaj vojaka na soški fronti, ki zimo preživlja v majhnem, vlažnem izogibališču tunela. Empatija do brezimnega vojaka sega do vživljanja v njegovo telesno počutje: »Težave imam / le s hrbtenico / in krvnim obtokom, / moti me vonj po urinu /.../ Zbujam se sunkovito / zaradi noge – fantomske rane /.../ V polsnu sem / otipala / mrtve lise na obrazu / – vlažni tunelski lišaj.« Morda je temni vojaški tunel in bedna človeška usoda iz preteklosti evocirana zato, da ne bi pozabila, da je sama deležna svetlobe, pomladi in zdravja, ki obkrožajo začetek in konec tuje zgodbe. Kajti tudi njeno mirno življenje se dogaja na »neki drugi fronti« in njena hoja je šepanje skozi zmešane smeri. Bolj prikrite ironije je deležna privlačna ideja popolnega sveta, trajne harmonije, iz katere je izbrisano minevanje življenja in bolečina: »Ne da se ponoviti / popolnega sveta./ Pomagalo bi, če me udariš / z roko po obrazu« (*Še vedno soba 209*). Kaj je zares vredno, se tudi v drugih pesmih izrisuje na ozadju izgube in odsotnosti.

Slovenka z avstrijske Koroške **Cvetka Lipuš** (1966) se v peti zbirki *Obleganje sreče* (2008) udomačuje v novi domovini (ZDA) in tretjem jeziku (angleščini). V procesu iskanja novih zavez preverja določenost z družinsko, rodovno in narodno-jezikovno pripadnostjo. Čustva in razpoloženja oblikuje z distanco: tesnobna občutja otroka, priseljenke in povratnice obvladuje tako, da jih posploši, pripiše drugemu ali vsem, osamosvoji in naseli v prostor ali personificira. Postopki razosebljanja se ujemajo z brezosebnim, površnim načinom življenja v deželi upov in obljub o sreči, toda pesnica jih uravnoteža s telesnim, čutnim odzivanjem. V njeno telo se vpisujejo novi vtisi in sprejemanje novega jezika, vanj so vraščeni otroški spomini, telo je pomembno področje figu-

rativnega oblikovanja prostora in časa. S krvnim obtokom in srcem je poudarjena trajna zavezanost domu: »V pepelu, v prahu, sredi razkroja, srčni utrip, ki črpa prihodnost«; brodolomčevo pismo v steklenički zamenja »krvna pošta« (7); za usojenost in podedovano kulturo uporabi izraz iz genetike: »nitke kormosomske bodo že opravile svoje« (13); za negotovost »krhka vretenca vsakdana« (19). Eksotično mehiško kulturo in naravo sprejema tako, da ju telesno spravlja vase: »Trnovec, bodičasta agava prebadata površje, dokler se telo ne poda in ne ponudi stanovalcem razvalin svojega okrilja« – golobom pljuča, želvi izpraznjeni mehur, magom trebuh in nakrhanim maskam čeljustno kost (99). Nenavadno in tuje je spravljeno v tiste dele telesa, ki nimajo konvencionalno določenega pomena, morda zato, ker na tak način ponotranjeno ni več predmet (carinskega) nadzora. Premagovanje jezikovnih ovir je predstavljeno v izrazih za športno disciplino tek z ovirami, najprej začetniško, z rundo za ogrevanje, nato nabiranje milj, postopno podaljševanje korakov in dihov, dokler ni srčna mišica zrahljana in »vsaka celica vešča okoliške fonetike«. Pesnica sledi utečenim preslikavam le tam, kjer jih kot neustrezne sheme dekonstruira. Srce v poeziji pomeni notranje bistvo, v stalinizmu preganjana ruska pesnica Anna Ahmatova je zagovarjala svobodo z verzom »srce na srce ni prikovano«, iz pragmatične ameriške izkušnje pa je srce »obrabljeno tkivo«, ki se ga, kot vse odvečne stvari, meče stran (*Daj mi ime, Amerika*). Prekinjene oziroma premaknjene zveze med simbolnim, psihološkim pomenom in fizičnim izhodiščem so najopaznejše v *Zgodbi o premirju*, *Tekmi* in 5. pesmi iz cikla *Rdeči sladkor*. Zgodba o premirju je pripoved o obisku »sestrične« depresije, ki je predstavljena s konkretnimi telesnimi podrobnostmi, obleko, govorom, ledeno sapo in žejo. Ob njeni živahnosti se stopnjujejo telesni simptomi depresivne pripovedovalke, kurja polt, molk, nemirne roke, mrzlica, stiska v prsih, razbijajoče srce, panika v splašenem telesu. Razpoloženju ustreza položaj stvari, bližanje tlom (spuščene žaluzije, pohojeni letaki, balon, ki mu uhaja zrak, viseči mobil, kjer lisica zasleduje kokoš) in naraščajoči nered v stanovanju (nakopičeni časopisi in posoda, nepregledana pošta, odpadlo listje sobnic, prašno tihožitje). O premagovanju zadušljivosti manjšinskega prostora in posledični zadržanosti slovenskega otroka govori Tekma, pesem o igri čim daljšega zadrževanja diha. Pomanjkanje kisika bi lahko vodilo v nezavest in smrt, vendar se je v igri vedno končalo z globokim vdihom, »detonacijo luči, mavrico isker, astralnim mirom«. Ob spominu na otroško tveganje se subjekt spodbuja k sprostitvi, razmahu in zanosu, ki jih konotira globok vdih zraka: »Dihaj, globoko vdihni, napolni pljuča s krili /.../ Dihaj, zajemi sapo, razširi prsi /.../ Daj sapniku, naj se napije kisika, da bodo žile zagnale kraval, se spajdašile z upom.« Zaradi doslednega opisovanja telesa deluje zelo nenavadno prizor odlaganja zaščitnih vrhnjih plasti in prodiranje v globino, k središču jazovega avtentičnega bistva v pesmi iz prvega, domačijskega cikla *Rdeči sladkor*. Samoanaliza, ki najprej spominja na prizor slačenja, kmalu prestopi v zaris poti kirurškega skalpela skozi kožo, meso, ki ga zaliva krvi, kite, živčevje, vene in arterije, kosti.[11] Operacija se konča pri zadnji meji živega organizma, mikroskopskih celičnih membranah. Toda tam ni nobenega jedra, »levjesrčnega stržena«, odtisnjenega vzorca, tatuja, tam ni ničesar osebnega, čustveno povezanega s predniki. Medicinsko poimenovanje telesnega ustroja deluje strašljivo tuje. V nevtralnih znanstvenih imenih

11 Kosti so poimenovane z izrazi enakega besedotvornega vzorca, stopalnica, petnica, čelnica, ličnici, senčnici, čeljustnica, in odložene na mesta, kjer bi pričakovali dele oblek in okraske: v predal, pod posteljo, na psiho, v škatlico za nakit.

se razkroji celovito samodoživljanje jaza, sporočilo pa se izteče v popolno nedoločenost »praznega lista«. S tem se razblinja mit o telesu kot nečem naravnem, pristnem, prvotnem in izvirnem, kar je treba na novo odkriti. In podobno se v izkušnji tuje/drugačne kulture, jezika in poezije razkraja predstava stabilnosti kot ukoreninjenosti v podedovano tradicijo.

Rumeno gori grm forzicij (2008) je nagrajeni prvenec **Veronike Dintinjana** (1977), zdravnice, prevajalke in pesnice. Njeno estetsko držo vodi želja po transparentnosti in naravnanosti poezije v svet. Odgovora na vprašanje, ali pesnik piše iz želodca, kosti, možganov, pepela svojih genov ali »iz srca«, subjekt ne pozna, kot bralka poezije pa ve, da preživi le pesem, ki neustrašno razgalja, prodira v globino, »zajedalsko zleze vate«, »vrača, kar ji daješ« in je zato mnogo več kot sluzasto iztrebljanje. »Ni je strah tvojega telesa, staranja, napuha, / nezmernosti, napak, izgube spomina, sprememb.« (*Vsaka dobra pesem je nespodobna*) Davek sodobnemu nomadstvu so motivi s potovanj v očarljive tuje kraje (trendovsko Toskano), toda potovanje kot tema je koncentrat minljivosti, soočanje z neznanim je odkrivanje sebe, v uživanje pa se zarezujejo neizpolnjena pričakovanja in bolečine (npr. smrt konja na dirki Palio v Sieni). Individualen pogled sega pod naučene in konvencionalne pomene videnega ali aranžiranega v zgodbe, ki jim smisel določata ideologija (tudi krščanska dogma) in ekonomija. Njeno zadnje spoznanje je v družbeni zavesti potlačena resnica, da je človeško telo ranljivo in krhko. Iz tega izpelje dragocenost (vsakega) življenja ne glede na lepoto telesa in obraza. Posledica umika ranljivosti – bližine smrti, nemoči, izgubljenega dostojanstva – v ločene, nevidne prostore, »v bolnišnice spovednice spalnice«, je dojemanje življenja kot neresničnega in izgubljena relevantnost umetnosti. Kot zdravnica zmore trezno-mirni pogled na telo in njene najprepričljivejše pesmi obravnavajo reševanje življenja, umiranje v bolnišnici, smrt in ravnanje s posmrtnimi ostanki. *Pesem za izrabljen verz* govori človek, ki so ga rešili pred infarktom, *Telo brez srca* poroča o doživetju transplantacije vitalnega organa, *Obisk krematorija* je ogled upepelitve: »nihče ne komentira, molk / občudovanja in strahu, tako čista, tako urejena / smrt, tako preprosta. // Tako lepa. Medenica in rebra. Nič drugega. /.../ To sem jaz, nekoč v prihodnosti, nekoč / v preteklosti, lepa, delo genija, telo /osvobojeno, tik preden poleti v sonce, razbitje oblike do popolnega izničenja.« Tu se izkaže, da smrti (drugega) ne upamo ne gledati ne o njej govoriti, ker nas je strah lastnega konca. Zato je izbrana perspektiva lepote, svobode, reda in preprostosti. »Nič drugega« ni metafizični nič, temveč razbita oblika, kar skupaj z imenovanjem ustvarjalnega genija in poletom v sonce odseva religiozne predstave. Čeprav ne verjamemo v očiščevanje (grešnega telesa) z ognjem, čeprav ne pričakujemo vstajenja, je smrt vstop v nepojmljivo drugo, za katerega ni besede: »Vseprisotno. Prah. Tako preprosto, tako – « Niti znanstvena vednosti niti obujanje religiozno-mitskih predstav ne vplivajo na brezskrbnost (sledenje željam, hlastanje za užitki, kopičenje reči, igranje), na odrivanje dejstva, da nas lahko kadar koli doleti konec. Zavedanje smrtnosti premakne vsa razmerja in vrednosti. Subjekt teh pesmi stavi na trenutek sreče, če je še tako neznaten kot jata divjih gosi na nebu ali beli lipicanec v noči. Stavi na spominjanje in vračanje na ljube kraje, čudenje, občudovanje in radovednost, ob tem pa vdano sprejema tisto, česar ne more obvladati in racionalno razložiti.

Pretresljive pesmi o telesni in duhovni udeležbi v sodobnem svetu je angažirani pesnik **Miklavž Komelj** (1973) objavil v predzadnji zbirki *Hipodrom* (2006), v kateri se odziva na »fašizem« današnjega sveta. Prvi odziv je vživetje v živali, katerih trpljenje in smrt ima na vesti človek, drugi je

sklicevanje na umetnike, ki so jih žrtvovali pretekli in sodobni totalitarizmi, in tretji dvom v mitske pripovedi in legendarne junake (Tezej, Dedalus in Ikar, Empedokles), izrečen s stališča smrtnega človeka brez vere v prihodnost. Popolna pretresenost v puščavi sveta nima vselej razvidnih vzrokov, pričuje z intenzivno navzočnostjo, saj zanjo subjekt zastavlja svojo pamet, razsodnost, spomin in ime. V zvezi z našo temo je odločilna izjava iz pesmi, posvečeni medijski prezentaciji nepojasnjenega umora pesnika P. P. Pasolinija: »vsako človeško / telo je do poslednjih skritih vlaken / politično – če hoče ali noče« (*Intervju*). Vseprisotna političnost uničuje žive geste, vsakdanje rituale, intimni prostor, zgodbe in zgodovino. V popolnem fašizmu sedanjosti je telo manj kot snov, le še »imaginarno človeško meso«, ki ga »neslišno žvečijo abstraktni beli zobje«. Fašizem »ne rabi ničesar več – nikogar več. 'Umri!'« (*Intervju*) S stališča radikalnega nihilizma so razumljive na mnogih mestih posejane izjave o jazovi nepripadnosti, odrekanju sodelovanja v sokrivdi, dezerterstvu (*Verzi dezerterja*) V skrajni izpeljavi se disociacija subjekta stopnjuje do razkosanja in raztelešenja: »Vidim, kako povsod ležijo moji gibi. / Odpadli so mi. Odložili so me / na rob tega, kar vidim.« (42). Namesto antropocentričnega pogleda se proti koncu zbirke gostijo podobe in prizori, v katerih se osamosvajajo elementi zunajčloveškega sveta, ki na ozadju degradiranega okolja in molka delujejo zlovešče: »Velik bel pes z belo kepo / toaletnega papirja v gobcu / teče po praznih ulicah.« (111) Zlovešče je tudi znižanje človeka v izrabljen zavržen predmet brez povezave z drugimi. Z verzi »Zdaj se srečujemo, / kot se srečujejo / predmeti v smeteh« (*Črni kvadrat*) se začenja premislek o avantgardnem raziskovanju mogočega.[12] V katastrofičnem ozračju *Hipodroma* je komaj kakšen odrešilen izhod. Bistveno se zdi spoznanje, da je pogoj za govor, celo za (pesniški) monolog, komunikacija z drugim, ki prebija »žvenket ničesar«, zaseženo prihodnost, odsotnost skupnega, najinega prostora na svetu: »O tem, / o čemer ne morem govoriti / z nikomer, / ne morem govoriti / niti sam s sabo.« (*O tem*)

Če bi bila gostota pojavljanja telesa odločilnejši kriterij kakor inovativni vidiki predstavljanja, bi zelo opazno mesto pripadlo **Juretu Jakobu** (1977) in zbirki *Budnost* (2006). Njegove pesmi namreč telo uporabljajo kot izhodišče metaforične preslikave v mesto, pokrajino, nebo in reko. Primeri »hoditi po mrtvih obrazih tlakovcev«, po »kosteh mesta«, »hladna dlan novega dneva«, »božajoča koža reke«, »žametno sive roke oblakov« pričajo o zbliževanju med doživljajočim subjektom in doživljenim svetom, mehki in prehodni meji med obema. V minljivosti in spremenljivosti, ki ju ponazarjajo luščenje kože, gibanje, minevanje dneva, spreminjanje letnih časov, je zapuščanje telesnih sledov (odtisov, vonjev) enako pomembno kot ohranjanje spominov v zavesti, ali drugače, spomini trajajo v telesu. Telesna semiotika se ne oddaljuje od konvencionalnih zvez med čutili in čutenjem. Čeprav je pomembna koža kot opna in meja med zunanjostjo in notranjostjo, je v ospredju široko odprto oko, ki zaznava dinamične podobe, oblike, barve, osvetljenost reči iz vsakdanjega življenja. Imenovani so znani prostori – postelja, soba, ulica, mesto, zelenica, reka, vendar so vse podrobnosti v prostoru opisane s perspektive trenutnega razpoloženja in organizirane kot gibanje

12 Evocirana sta Malevičeva scenografija v kubofuturistični operi Zmaga nad Soncem in zaščitni znak suprematizma Črni kvadrat. Na slovenski avantgardizem pa aludira verz, ki ponavlja Šalamunovo gesto iz zbirke Maske, nevero v možnost »iskrene« pesniške izpovedi. Prim. verze iz *Vlažne ulice*: »Tudi strganje maske z obraza / je eden od predvidljivih / gibov ravnanja z masko.« s Šalamunovimi iz *Monstrum (lat.) od glagola monstrare*: »Ta, ki z besom trga obleko / s sebe, da bi bil nedolžen, ni / to krinka?«

jezika in gibanje časa: »pišem o dnevih dežja in o dnevih sonca, ki so stopili v pogled, ker pisati pomeni videti, usmeriti gledanje in videti razporeditve, spreminjanje letnih časov, /.../ videti življenje in tako prenašati odtekanje časa.« (*Pisanje reke*). Ker zbirka poteka kot premagovanje melanholije zaradi izgubljene ljubljene ženske in nerojenega otroka, se besedilni prostor razširja, zimski hlad popušča pred pomladjo in poletjem, večere in noči zamenjajo jutra, izropan in vase obrnjen subjekt se vse bolj odpira in prepušča. V središču je *Budnost*, dolga pesem o kolesarjenju, v kateri pesnik celovitost poveže z odprtostjo: »Pomembno je iti na vse strani, se širiti in ostati cel.« Po zanosu hvalnica, po drugih lastnostih mirna bivanjska refleksija ima v jedru zaupanje v temeljnost telesa in v neločljivosti čutenja od višjih duševnih zmožnosti: »ko se premikam /.../ je glavno telo, skoraj ves duh se / obda s telesom in tudi ostale nevidne stvari, kot so / hitrost, volja, vera in zaupanje, postanejo čutne, / dotikam se jih, okušam jih v ustih, čutim, da mi / besede pomagajo širiti žile, čutim spomin kot povečan / odstotek kisika v krvi in podobe iz sanj, ki so močnejše / od gravitacije«. Načelo odprtosti se uresničuje v raznovrstnosti motivnih drobcev in valujočem ritmu bolj povezanih kakor ločenih dolgih verzov, ki besedilni svet kozmizirajo v milo navzočnost biti vsega. Ker je težišče premaknjeno iz antropocentrične lege in se zdi, kakor da se stanja sveta izpisujejo samodejno, je bralec opomnjen, da je stvarnik (osebnega) sveta vendarle pesniški subjekt, a njegov izvor je realno bivanje: »lahko rečem, bil sem svet, ki / sem stopal skozenj in kar sem videl ali slišal ali čutil, / je prišlo zgolj iz mene /.../ potem pomaham in sploh ni pomembno, ali se poslavljam ali se vračam, tu sem / in ne mislim zapreti oči.«

Panoramski prelet skozi deset svežih pesniških zbirk še zdaleč ni izčrpal brezbrežne variantnosti in individualnih upodobitev telesa v sodobni poeziji. Prvotno, povsem odprto branje tudi ni moglo predvideti vseh vidikov individualnega problematiziranja dominantnih prezentacij telesa: samoodtujenost, razsrediščenost in raztreščenost, derealizacija resničnosti, potlačitev stiske, bolečine in smrti, osamljenost, izgubljenost v brezbrižnosti, površnosti in množičnosti, izkoreninjenost in nomadstvo, poplava vtisov, nedostopnost izvirnega, neizrazljivost avtentičnega. Skozi pesniške podobe zasije pošastna resnica globalnega postmodernega duha: naša telesa so kljub navidezni svobodi predmet nevidnega nadzora in totalne manipulacije; človek se je povzdignil nad vse in čez vse, zato zdaj vanj strmijo razmnožene zrcalne slike njega samega. Z obilnim citiranjem sem skušala pokazati, da so pesniki pretanjeni in etično občutljivi filozofi družbe, čeprav gre njihova vednost »samo« skozi omejeno zasebno izkušnjo in enkratno telo.

Viri

DINTINJANA, Veronika, 2008: *Rumeno cveti grm forzicije*. Ljubljana: LUD Literatura (Zbirka Prišleki).
DEKLEVA, Milan, 2008: *Audrey Hepburn, slišiš metlo budističnega učenca?* Ljubljana, Cankarjeva založba (Zbirka Poezija).
FRANČIČ, Franjo, 2008: *Neko napalmsko jutro, ko kri zalije sanje*. Maribor: Založba Litera (zbirka Piramida).
JAKOB, Jure, 2006: *Budnost*. Ljubljana: LUD Literatura (Zbirka Prišleki).
KOMELJ, Miklavž, 2006: *Hipodrom*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Nova slovenska knjiga).
LIPUŠ, Cvetka, 2008: *Obleganje sreče*. Ljubljana: Cankarjeva založba. (Zbirka Poezija).
MOZETIČ, Brane, 2007: *In še*. Ljubljana: Založba ŠKUC (Zbirka Lambda 66).
SEMOLIČ, Peter, 2008: *Vožnja okrog sonca*. Ljubljana: Center za slovensko književnost (Zbirka Aleph 118).
ŠALAMUN, Tomaž, 2007: *Sinji stolp*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).
VIDMAR, Maja, 2008: *Sobe*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa (Zbirka Apokalipsa 31).
ZUPAN, Uroš, 2008: *Copati za hojo po Kitajski*. Ljubljana: LUD Literatura (Zbirka Prišleki)

Đurđa Strsoglavec
Filozofska fakulteta, Ljubljana
UDK 821.163.6.09-31 Vojnović G.:316.347.2(497.4)

Zakaj je voditeljica v trenerki čisto druga oziroma ali (oblečeno) telo naredi čefurja?

V romanu *Čefurji raus!* (2008) Gorana Vojnovića (1980), ki tematizira življenje in položaj Neslovencev v slovenskem okolju, lahko telo opazujemo kot materialno in kot simbolično dejstvo; hkrati je povezano s tistim, kar fizično preživlja, s tistim, kar (in kako) govori, in s tistim, kar ima oblečeno in kako to nosi. To omogoča dinamiko, ki na osnovni, besedilni ravni vpisuje napetost med materialnim telesom in oblečenim telesom kot znakom ter telo ločuje na njegovo performativno in referenčno funkcijo. Gre za prevladujoče vrednotenje človeka glede na to, kaj ima na sebi; kot so za čefurje stereotipno značilna določena oblačila in modni dodatki, je za večinsko populacijo stereotipno značilna oblačilna urejenost. Po tem »načelu« je zasnovano presojanje in tako se ilustrirajo in konstruirajo diskurzi.

In the novel *Čefurji raus!* (2008) by Goran Vojnović (1980), which deals with the life and position of non-Slovenes in the Slovene environment, the body is both a material and a symbolic fact, connected with that which physically survives, with that which speaks (and how it does so) and with that which is clothed and how these clothes are worn. This makes possible a dynamic which, on a basic word level, describes the tension between the physical body and the clothed body as signs, while distinguishing between the body's performative and referential function. This involves the prevailing valuation of man based on what he is wearing; just as čefurji are stereotypically defined by specific clothes and fashion accessories, the majority population is characterised by a stereotypically orderly mode of dress, which forms the basis for prejudicial judgements – in this way the relevant discourses are constructed and illustrated.

1 Uvod

Roman *Čefurji raus!* (2008) Gorana Vojnovića (1980) tematizira življenje v ljubljanskem naselju Fužine, stereotipno označenem kot »južnjaško« oziroma »čefursko« zaradi velikega števila priseljencev iz južnih republik nekdanje skupne domovine, ki so se tam naselili in si ustvarili družine, vendar se niso asimilirali, predvsem v jezikovnem smislu ne.[1] Vojnovićev prvoosebni pripovedovalec Marko podaja zgodbo o kriznem obdobju pred odraslostjo, kar sovpade z njegovo osebno krizo, ki nastopi po opustitvi treniranja košarke in igranja v klubu, kar pa poleg tega sovpade z družinsko krizo in na koncu pripelje do podvojene krize identitete. Protagonisti romana, skoraj vsi priseljenci ali potomci priseljencev, se gibljejo v dveh krogih; v prvem so Marko in njegova klapa, »kolegi«, v drugem so njihovi starši, »komšije« in sosedje.[2] V oba kroga vstopajo še drugi, ki največkrat usodno vplivajo na potek dogodkov (televizijska voditeljica, šofer mestnega avtobusa, košarkarski trener, policisti, naključni mimoidoči).

---

1 »Čefurji se na Fužinama niso preveč asimilirali. Ne jebejo oni to asimilacijo sploh. Toliko je enih čefurjev tukaj, ki sploh ne znajo slovensko. Znajo reč 'nasvidanje' pa 'živijo' pa 'malo točeno' pa 'ene cigarete' pa 'prosam' pa 'hvala' pa 'trgovina' pa še tri besede pa nič drugega.« (Vojnović 2008: 136).

2 »Na Fužinah imamo sosede in komšije. To sploh ni ista stvar. Recimo, v našem hodniku so štiri stanovanja in mi imamo dvoje sosede in ene komšije.« (Vojnović 2008: 68).

2 Kaj so Fužine

Fužine, ta »ne ravno najbolj nobel konec Ljubljane«, kot jih je označil Andrej Skubic v romanu *Fužinski bluz* (2001), so Markov dom, kakršen koli že je, tam so njegovi prijatelji, košarkarska igrišča, Ljubljanica, klopce pred bloki, kjer se pametuje,[3] in tam so bloki, polni stanovalcev, da pokajo po šivih (bloki in stanovalci), vsak ima svojo (bolečo) zgodbo, ki je ne zna ali ne more ali noče povedati drugim, da bi mu bilo lažje.

Fužine in tamkajšnji neslovenski prebivalci so v Vojnovićevem romanu predstavljeni s svojim idiomom, z govorico, za katero sta se uveljavila izraza »fužinščina« in »čefurščina«, ki označujeta govorico (pravzaprav že lahko rečemo jezik), ki je svojevrstna zmes vseh jezikovnih ravnin južnoslovanskih jezikov. Ta govorica ima dve plati, kot opaža Urban Zorko (2008: 188), tisto, ki teži k slovenski skladnji in jo tuji izrazi retorično stilizirajo in vanjo mestoma vnašajo svojo skladnjo, ter tisto, v kateri neslovenska skladnja in besedišče prevzemata pobudo. Z izrazom »fužinščina« je označena po naselju Fužine (in se legitimno uporablja tudi za govorico drugih slovenskih okolij, kjer živi veliko južnih priseljencev), z izrazom »čefurščina« pa po označevalcu *čefur*, ki se uporablja za priseljenca (ali njegovega potomca) z juga.

Poleg jezikovnega idioma Vojnovićeve protagoniste označujeta tudi stereotipno značilna oblačilna kultura (najtipičnejši kos oblačila je trenirka, modni dodatek pa zajetnejša verižica) in glasbeni okus (prevladuje glasbena zvrst turbo folk).

3 Kdo je čefur?

Vojnović nas v roman vpelje s tremi »pojasnili« besede čefur. Prvo je citat iz uvoda v pesem Roberta Pešuta Magnifica *Gdo je čefur*,[4] v kateri radijski napovedovalec poda svojo definicijo čefurja:

> »Čefur je oseba, ki živi na ozemlju določene države, vendar ni pripadnik tamkajšnje nacionalne večine. V našem primeru so to ljudje, ki prihajajo iz krajev južno ali vzhodno od reke Kolpe. Med čefurje v večini primerov štejemo tudi njihove potomce. Po svoji fiziognomiji se od pripadnikov večinskega dela populacije razlikujejo po nizkem čelu, skupaj raščenih obrveh, poudarjenih ličnicah in močnejši spodnji čeljusti. Njihove osnovne vedenjske značilnosti so: ljubijo lagodno življenje, preklinjajo, radi imajo alkohol, nežnejši spol, nogomet. Obožujejo kič in zlat nakit. Pri srcu so jim borilne veščine in so nemalokrat agresivni tudi povsem brez pravega razloga. Njihova aklimatizacijska doba je v večini primerov zelo dolga.« (Vojnović 2008: 9)

Drugo pojasnilo je citat slovarskega gesla čefur iz *Slovenskega etimološkega slovarja*, ki pojasnjuje, da beseda označuje priseljenca iz južnih republik nekdanje Jugoslavije, da je najverjetneje prevzeta iz hrvaščine in srbščine (čift ali čivut, kar pomeni Žid in je v večini govorov slabšalna

---

3 »Tri dni debatiraš o tem, ali je boljši tisti merđo, ki ga delajo nemški stroji, ali ferari, ki ga delajo ročno. Stroj proti človeku. Velika tema.« (Vojnović 2008: 28).

4 Magnifico: *Nagovor*, plošča *Gdo je čefur*, 1996.

oznaka za pripadnika tega naroda) ter da je v slovenščini dobila končnico -ur namesto izvorne -ut, da bi se vzpostavila slabšalnost (po zgledu na besedo nemčur).

Tretji navedek, ki korespondira z naslovom romana, pa pojasnjuje, da je »Čefurji raus!« priljubljen grafit z ljubljanskih ulic. Kot vidimo, so vsa tri pojasnila slabšalna in žaljiva, izrazito nenaklonjena in v svoji sodbi definitivna. Pomenljiva je »radijska« oznaka – čefurji se po fiziognomiji (nizko čelo, skupaj raščene obrvi, poudarjene ličnice, močnejša spodnja čeljust) razlikujejo od večinskega dela populacije.

4 Zunanja podoba

Telo priseljenca (v recepciji večine sicer katerega koli Neslovenca, vendar v tem primeru govorimo o južnih priseljencih) se torej razlikuje od teles(a) nacionalne večine; je tisto, kar čefurja na prvi pogled naredi čefurja. Vojnovićevi protagonisti so »tisti odrasli čefurji, ki ne morejo igrati fuzbala, ker imajo vodo v kolenu pa podobne buče«, tisti, ki »imajo kratke in krive noge«, tisti, ki jih natakarica gleda, kot da so največji lopovi – »samo zato, ker zgledamo taki čefurčki, ali kaj«, tisti, ki tudi s telesnimi znaki kažejo (ne)pripadnost homogenemu družbenemu telesu.

Marko svojo zgodbo pripoveduje iz perspektive čefurja, ki je kritičen tako do *svojih* kot do *njihovih*, *sebe* in *svoje* predstavlja skozi medij *svoje* govorice in *svojega* telesa. Poleg razpredanja o *notranjih*, netelesnih razlikah med enimi in drugimi, kjer se tehtnica po navadi preveša v korist manjšine, torej čefurjev (na primer na mestih, kjer se filozofično razpreda o tem, zakaj čefurji sedijo v zadnjih klopeh, zakaj čefurji nabijajo muziko v avtu, zakaj so komšije boljše od sosedov – kot so tudi naslovljena poglavja), je pomenljiva njegova recepcija zunanje podobe *svojih*:

> »Mali žgoljavi čelavi brkati Damjanović je šel res ven iz bloka. Zdaj sem se ga celo spomnil. Videl sem njegovo faco na tistem avtobusu. Zgledal je res čisto nikakvo in je imel pravo čefursko faco. Enkrat smo se pred blokom skregal, ker sem trdil, da lahko po faci ločiš čefurja od Slovenca, in smo se potem prcal tri dni zaradi tega, na koncu pa sem vsem uspel dokazat, da je to res. Damjanović je potrjeval mojo teorijo. Njega res nisi mogel sfalit. Grobe poteze obraza, kosmati brki, nek blaženo tupi pogled, napol krezavi zobje, samo še zobotrebec mu je manjkal v ustih.« (Vojnović 2008: 130)

5 Telesna stanja

Za Vojnovićeve protagoniste je značilno, da so največkrat v slabem fizičnem stanju (do tega jih pripeljejo različna slaba psihična stanja), kar ni nujno vedno stereotipna posledica pretepa, in da niso preveč aktivni – če odštejemo sporadične »akcije« Marka in njegovih kolegov, ki se praviloma končajo usodno (demoliranje avtobusa, požig kosovnega odpada, zasledovanje šoferja mestnega avtobusa, pobeg iz restavracije brez plačila). Pripovedovalec pravi, da je (ne)aktivno posedanje pred blokom fužinski nacionalni šport, tam se rojevajo genialne predblokovske ideje, Marko in kolegi tam ždijo in preprosto so, kar so, in od tega ni lepšega, »sediš in uživaš. Boli te đoko.« (Vojnović 2008: 36), starejši del fužinske populacije pa poseda, razdira pametne in »bistri politiko« v bifeju ali se sprehaja ob Ljubljanici ter se med sprehajanjem pritožuje nad bolečinami v skoraj slehernem delu telesa.

6 Telesni stiki

Telesnih stikov je v romanu *Čefurji raus!* veliko. In skoraj vsi so grobi (kar nekaj je tudi brutalnih), ne glede na to, ali gre za (ne)izkazovanje ljubezni oziroma naklonjenosti med družinskimi člani, med klapo, med sosedi ali pa za stike s policijo. V ospredju sta vsekakor dogodka, ki tudi najbolj zaznamujeta usodo pripovedovalca, in sicer uporaba fizične sile na policijski postaji po incidentu v mestnem avtobusu (Marko neha trenirati košarko, zaradi česar se v obupu napije in s kolegi povzroči gmotno škodo na mestnem avtobusu, nakar šofer pokliče policijo) in fizični obračun Markovega kolega Aca s šoferjem Damjanovićem, ker je poklical policijo, zaradi česar so se fantje znašli v priporu, kjer jo je najbolj skupil ravno Aco. Četudi je Marko kolegu hotel preprečiti, da bi šoferja pretepel, na koncu vse skupaj pripelje do tega, da Markov oče v strahu pred neljubimi posledicami (šofer je v komi, policija preiskuje) pošlje sina v Bosno z enosmerno vozovnico.

Spolnih stikov v romanu ni, o seksu se niti ne govori (razen razpredanj o vsebini pornografskih filmov), kaj šele, da bi se izvajal.[5] Družinski odnosi (in s tem tudi telesna bližina kot izkazovanje ljubezni oziroma naklonjenosti) v Markovi družini, tudi preden je nehal trenirati košarko, niso bili ravno zgledni, ko pa je oče izvedel, da je Marko zapustil klub, v katerem je videl svetlo in pravzaprav edino prihodnost za svojega sina, pa so se še poslabšali. Oče se je zaprl vase, z nikomer se ni pogovarjal, sina je ignoriral, na obupne Markove poskuse, da bi z njim vzpostavil vsaj nekakšno komunikacijo, se ni odzival. Telesni stik kot izraz bližine, naklonjenosti, če že ne ljubezni, po čemer hrepeni Marko (četudi si tega noče priznati, sploh pa ne drugim), mu poskuša nevešče ponuditi mati Ranka, vendar jo v nemočnem besu odrine.[6]

Marko vzpostavi nekakšen odnos z materjo proti koncu romana, ko mu Ranka pripravlja prtljago za pot v Bosno. Tudi tokrat pozabi na njegovo zobno ščetko, kakor jo je vedno pozabila, ko so se odpravljali na družinske počitnice k sorodnikom v Visoko. V napeti situaciji, ko oče Radovan pred Marka vrže enosmerno vozovnico do Visokega, mu zabiča, da je odhod petnajst do šestih, in se odpravi spat, je spomin na vsakič znova pozabljeno zobno ščetko, na »to družinsko foro«, ob kateri se sin zave, da se z mamo prvič v življenju smejita isti stvari, za Marka in Ranko

---

5 »Vse bolj ko razmišljam, bolj se mi zdi, da imam jaz s tem, s seksom pa to, neke težave. Jebiga, če bi bil normalen, bi že kakšno sprčil. Potem pa razmišljam, da je to zato, ker je pri nas doma seks tabu tema. O seksu se čefurji ne pogovarjajo. To ne obstaja. Po mojem itak Radovan in Ranka nista že sto let. Kje bosta, če sem jaz v sosednji sobi, stene na Fužinama pa so tako tanke, da slišim Radovana, kako smrči. In če je kakšen film na teveju, pa začneta tam dva kao nekaj mutiti pa to, Radovan takoj zamenja program. /…/ Z Adijem, Dejanom in Acotom se tudi ne pogovarjamo o tem. Resno mislim.« (Vojnović 2008: 42).

6 »'Presto sam trenirat.' Nič. Ne jebe Radovan. Samo vstane in gre lagano v kuhinjo, da se kao napije vode. /…/ Pripravlja se, da bo šel spat. /…/ Zdaj me kao ignirira.
'Bilo mi je teško pa sam se napio. Malo smo galamili po autobusu.'
Radovan zapre vodo in začne ugašat luči. V kopalnici, moji sobi, hodniku, povsod. Kot da me sploh ni. /…/
'Bilo mi je teško jer sam presto trenirat. Nisam imo mjere. Kako ti nije jasno?'
Ode Radovan u spavaću sobu. Zapre okno v dnevni in hoče v spalnico. Ne morem ga več gledat. Začnem ga vleči za roko v dnevno. /…/ Vlečem jaz Radovana, a on me gura. Gura me Radovan, a jaz ga držim za roko in ga nočem spustit. /…/ On me odriva stran, ampak jaz ne popuščam. Ne dam mu, da gre v spalnico, dokler ne bo začel govorit, on pa je tudi že čisto besen in me vse močneje odriva. /…/ Derem se ko budala, Radovan pa šuti. Gura me stran, jaz ga pa vlečem v dnevno. Ranka uleti in naju rine narazen. Radovan pa še zmeraj ne progovara. Odrineta me skupaj, da skoraj padem po tleh. Radovan ne reče nič. /…/ Ranka pa pride do mene, da me bo objela pa potolažila. Jebi se sad, Ranka. Gdje si bila prije?« (Vojnović 2008: 103–104).

nekakšen ventil, ki vsaj malo ublaži eksplozivno vzdušje. Napetost se na koncu izlije v materin histerični jok in popolno otrplost, mrtvost ter sinovo nemoč, da bi kar koli rekel, storil ali spremenil.[7]

7 Kaj naredi obleka

Marko sanjari (mogoče je to premočna beseda; vsekakor mu je zelo všeč) o televizijski voditeljici, ki živi v njegovem bloku. Ko se srečata v dvigalu, vedno otrpne in si je ne upa pogledati v obraz. Voditeljica je vedno odišavljena, »ultra picnuta«, »štikli pa oprijete hlače«, Marko pa si jo upa pogledati šele, ko izstopi pred njim iz dvigala in se odpravi na avtobusno postajo. In tako je ob vsakem srečanju: spremlja jo do avtobusne postaje, voditeljica vstopi v avtobus, Marko pa se dela, da čaka drugo številko, in se, ko avtobus z voditeljico odpelje, vrne pred blok, vse dokler pismonoša nekega jutra ne prinese priporočene pošiljke. Ko se Marko, ves zaspan in zabuhel od joka, z narobe oblečeno majico in dvema različnima copatoma, odpravi po pošto, pride v dvigalo voditeljica. Ko hoče spet povesiti pogled, ugotovi, »da je ona še bolj prlimana od mene. V neki razvlečeni čefurski trenerki, brez šminke, skuštrana, v strganih copatah in v neki trikrat preveliki majici.« (Vojnović 2008: 108.)

To poglavje je naslovljeno *Zakaj je voditeljica v trenerki čisto druga*. Naslov lahko razumemo na dveh ravneh: Marku se zdi voditeljica brez oblačil, v katerih jo sicer videva, »čisto druga. Kul je. Še zmeraj je huda s temi dolgimi črnimi lasmi pa to. Samo tako zaspana pa nenamazana je bolj normalna, mislim, bolj navadna.« (Vojnović 2008: 109), ni mu nerodno pred njo, ko ga ogovori, ne pogleda v tla, skoraj pogumen je in že premišljuje, kako bo, ko se bosta po prevzemu priporočene pošiljke spet peljala skupaj z dvigalom. Marko se zaplete v pogovor s pismonošo, ki vztraja, da pošto prevzame naslovnik osebno, to pa ni Marko, temveč njegov oče Radovan, zato se voditeljica sama odpelje z dvigalom.

Voditeljica v trenirki in preveliki majici je nekaj, čemur je Marko dorasel, pred čimer se ne bi ves osramočen umaknil, kot se je umikal, ko jo je srečeval urejeno, odišavljeno in se mu je v živo zdela še boljša kot na televizijskem zaslonu, »ne bi mi bilo nerodno pred njo. Ne bi rabil gledat v tla. Lahko bi jo gledal v oči in ne v rit. Če bi bila vedno v trenerki, bi še imel kaj šans.« (Vojnović 2008: 110.) Ko je bila voditeljica urejena, je bila njena obleka prepreka, zdaj te prepreke ni več.

Po drugi strani pa je pomenljivo, da voditeljica v dvigalo ni prišla v kakršni koli trenerki, temveč v *čefurski*. Telo v romanu *Čefurji raus!* lahko opazujemo kot materialno in kot simbolično dejstvo, hkrati je povezano s tistim, kar fizično preživlja, s tistim, kar in kako govori, in s tistim, kar ima oblečeno. Ravno slednje ima v tem poglavju osrednjo dinamiko, ki na osnovni, besedilni ravni vpisuje napetost med materialnim telesom in oblečenim telesom kot znakom ter telo ločuje na njego-

---

7 »Plače Ranka in ne more več niti sedeti pokonci, ampak se zvrne po tleh in samo z glavo nasloni na steno. /…/ Gledal sem jo v tem čudnem jadnem položaju, z zvito glavo prislonjeno na zid in v histeričnem joku. In se mi je zasmilila. Prijelo me je, da bi šel do nje in jo objel, jo potolažil. Ampak nisem se mogel premaknit. Gledal sem ko mutav odprto torbo na sredi hodnika in Ranko, ki leži na tleh ob njej čez cel hodnik. Gledal sem njeno zvito glavo. Najbrž jo je že začel boleti vrat, ampak Ranka ni mogla nehat. Telesa pa ni premikala. Njeno telo je bilo mrtvo, roke so ji tako čudno padale ob telesu, da sem mislil, da jih ne čuti več. /…/ Počasi sem se ji približal in jo prijel za roko. Stisnila me je tako močno, da sem mislil, da mi bojo začele pokati kosti v roki. Prijela me je še z drugo roko. Ni se premikala, ampak je samo stiskala mojo roko in jokala dalje.« (Vojnović 2008: 163.)

vo performativno in referenčno funkcijo. Gre za vrednotenje človeka glede na to, kaj ima na sebi; kot so za čefurje stereotipno značilna določena oblačila in modni dodatki (prim. »radijsko« definicijo pojma čefur), je za večinsko populacijo stereotipno značilna oblačilna urejenost in po tem »načelu« je zasnovano presojanje in tako se ilustrirajo in konstruirajo diskurzi. Ko se televizijska voditeljica pred Markom pojavi v »čefurski trenerki«, to zanj pomeni, da je zdrsnila v njegov diskurz, v diskurz, v katerem se znajde, v katerem »je doma«. Zaradi spleta okoliščin se iz tega srečanja ne razvije nič več, Marko lahko spet samo premišljuje, kaj bi bilo, če bi bi bilo.

8 Muka v trebuhu

Na koncu romana se Marko na poti v Visoko v vlaku zaplete v pogovor s starejšim možakarjem, tudi čefurjem, ki ga po tem, ko mu Marko pove, da je iz Ljubljane, poimenuje Janez. Po pogovoru Marko razmišlja o razlikah med Slovenijo in Bosno, zakaj je drugače, če si tam samo na obisku pri sorodnikih, in o tem, zakaj Bosna ni za čefurje.

> »/.../ in potem vidiš, da so vsi totalno v kurcu, da jih jebe ta njihova sirotinja, da nimajo več moči, da nimajo nič, da so na koncu z živci, da so bolani, skregani, tužni, razočarani, osamljeni, da samo glumijo pred nami, da se mi ne bi sekiral pa da ne bi videli, v kaki bedi živijo. Vse se začne razjebavat. Muka živa. Na koncu vedno jedva čekaš, da spizdiš domov v Slovenijo, ker se ne da več zdržat in gledat ljudi, ki jih imaš rad, kako trpijo pa kako se mučijo, da sploh preživijo, in kako imajo vsega poln kurac, da se jim sploh ne da več živet. In vedno si srečen, ker ti ne živiš tu, ampak v Sloveniji, in vidiš, da si drugačen in da nisi eden od njih, ker si Janez /.../« (Vojnović 2008: 174.)

»Kdo bo zdržal v tej Bosni? Ni Bosna za nas čefurje. Biti čefur v Sloveniji, to sem vsaj navajen, biti Janez v Bosni je pa cela nova jeba.« (Vojnović 2008: 176.) S takšnimi občutki in z negotovostjo, kaj se dogaja v Ljubljani (je šofer Damjanović preživel, je Aca dobila policija, kaj bo s kolegom Dejanom, čigar starša se ločujeta, s kom bo končala televizijska voditeljica), Marko izstopi v Visokem. Nelagodje, bolečina in neznosna telesna slabost,[8] ki jih je začutil ob prihodu v Bosno, so se zlepili z grozljivim občutkom, da je za vse skupaj kriva njegova odločitev, da ne bo več treniral košarke, da ne bo več igral za mladinsko reprezentanco, »nekaj me je stisnilo od znotraj. Neka čudna mučnina. Naenkrat sem pomislil, če sem mogoče zajebal, ker sem nehal trenirat pa pustil basket. Če mi bo še žal pa to.« (Vojnović 2008: 181.)

Potem pa je pred improviziranim košarkarskim košem, zarjavelem obroču kolesa na drevesu, tisto nekaj, kar ga je grabilo nekje v trebuhu in prsih, popustilo, zvodenelo, in sklenil je, da ni naredil nič narobe, v življenju obstaja poleg košarke še veliko drugih stvari, da se je v primerjavi s kolegi pravzaprav rešil, oče Radovan ga je rešil. Tisti Radovan, o katerem je mislil, da mu je vseeno, ko se je zaprl vase, ko je molčal, namesto da bi s sinom v krizni situaciji komuniciral. Markovo premlevanje ljubljanskih dogodkov in samoanaliziranje je Vojnović zastavil tako, da nas med vrsticami napotuje k sklepu, da njegov protagonist daleč od doma boleče spozna, da se je vse, kar

8 »/.../ mislil sem, da bom bruhal. Taka muka mi je bila v trebuhu, da sem komaj hodil, in ko sem vlekel obe torbi za sabo, sem se skoraj razlepil po tleh« (Vojnović 2008: 178).

se je zgodilo, preprosto moralo zgoditi točno tako, kot se je, in da je oče Radovan ravnal, kot je najbolje znal, in sicer v sinovo korist (kot sicer vedno, le da je bilo z njegovimi dobrimi nameni skoraj vedno tako, kot se po navadi rado zgodi – izjalovili so se).

8 »Vsak narod ima svoje svoje čefurje.«

Tako je Goran Vojnović (2009: 25) odgovoril na novinarsko mnenje, »da je roman Čefurji raus! tipični primer romana – 'izgubljeno s prevodom'«, in nadaljeval, da je vsaka zgodba čefurjev drugačna, »če vzameš Pakistanca v Londonu, je to druga zgodba. Z njihovim jezikom nastane druga zgodba« (Vojnović 2009: 25). To drži, a telo, fiziognomija in oblačilne navade so pri vseh čefurjih enake – v smislu, da se v teh kategorijah stereotipno vedno in povsod razlikujejo od večinske populacije, da so po navadi nizko pozicionirani (nizka izobrazba, nizek življenjski standard, težka in slabo plačana fizična dela) in da so »zjebani, nervozni, nesrečni, slabo plačani, vsi so u govnima do guše, kot bi rekel Radovan« (Vojnović 2008: 144).

Vojnović je za roman *Čefurji raus!* leta 2009 prejel nagrado Prešernovega sklada. V *Almanahu Prešernove nagrade* je med drugim zapisano, da se Vojnovićev roman lahko »bere kot fora, lahko kot metafora. Tudi če ne razumeš vseh besed, še kako razumeš, za kaj gre. Tistim pa, ki ne razumejo, za kaj v njej gre, knjiga itak ni namenjena, četudi je prav zaradi njih sploh lahko nastala« (Stabej 2009: 17) – da bi nenazadnje ponudila tudi svojevrstno ogledalo, v katerem se lahko ogledujemo vsak v svoji »trenerki« in pri tem pozabljamo, da se z negovanjem kulturnih raznolikosti ohranjajo nacionalne specifičnosti.

Viri in literatura

STABEJ, Marko (2009): *Almanah Prešernove nagrade*, <www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podrocja/Preseren/Almanah_Presernove_nagrade.pdf>.

VOJNOVIĆ, Goran (2008): *Čefurji raus!*. Ljubljana: Študentska založba.

VOJNOVIĆ, Goran (2009): Ko pišem dialoge, si jih govorim naglas. Intervju Vesne Milek z Goranom Vojnovićem. Ljubljana: *Delo*, Sobotna priloga, 16. 5. 2009, 25–27.

ZORKO, Urban (2008): Vodič po vesti neke večine. V: Goran Vojnović: *Čefurji raus!*. Ljubljana: Študentska založba.

Milena Mileva Blažić
Pedagoška fakulteta, Ljubljana
UDK 821.163.6.09-343.3 Makarovič S.

Motiv telesa v kratki sodobni pravljici Svetlane Makarovič

Za sodobno mladinsko književnost po letu 1970 je najbolj reprezentativna avtorica Svetlana Makarovič, ki v kratkih sodobnih pravljicah uporablja motiv personificiranega (*Sapramiška*), antropomorfiziranega (*Pek Mišma*) in zoomorfnega (*Gospa Jazbečka*) telesa. Uporablja različne motive telesa, npr. izmišljeno telo (*Kosovirja*, *Ščeper*, *Mba*), ki se upira konformizmu najprej z videzom (*Pasji in mačji*), potem z drugačnostjo (*Veveriček posebne sorte*) ter na koncu s pluralizmom in strpnostjo do različnih identitet (*Ščeper in Mba*). Avtorica posredno sporoča preko motiva telesa in telesnih tekočin, predvsem solz (*debele*, *grenke*, *pekoče*; *mačje*, *mišje*, *zajčkove*). Le-te imajo funkcijo čarobnega rekvizita v kombinaciji z luninim žarkom (*Lisjaček v Luninem gozdu*), s čimer obravnava tematiko čustvenega opismenjevanja. Njene osebe izražajo negativna čustva (Jedrt) in imajo težave pri izražanju pozitivnih čustev (Ščeper in Mba), kar avtorica prikazuje tenkočutno.

The most representative author of young people's literature since 1970 is Svetlana Makarovič, who in her short contemporary fairy tales, in relation to the body, employs personification (*Sapramiška*), anthropomorphism (*Pek Mišma*) and zoomorphism (*Gospa Jazbečka*). She makes use of different approaches, such as the imagined body (*Kosovirja*, *Ščeper*, *Mba*), the body which resists conformity of appearance (*Pasji in mačji*) or is simply different (*Veveriček posebne sorte*), and finally pluralism and tolerance of different identities (*Ščeper and Mba*). The author communicates directly via images of the body and its fluids, especially tears (*heavy*, *bitter*, *burning*; *cat's*, *mouse's*, *rabbit's*). These function as a magic substance in combination with moonlight (*Lisjaček v Luninem gozdu*) and thus the theme of emotional sensibility is addressed. Her characters express negative feelings (Jedrt) and have problems expressing positive feelings (Ščeper and Mba), which is shown in a sensitive way by the author.

O avtorici

Slovenska mladinska pisateljica, Svetlana Makarovič (Maribor, 1939), je znana avtorica za odrasle in mlade naslovnike, za katere je začela objavljati po letu 1970 (*Miška spi*, 1972; *Kosovirja na leteči žlici*, 1974; *Kam pa kam, kosovirja?* 1975; *Pekarna Mišmaš*, 1975; *Sapramiška*, 1976 idr.). Njena mladinska besedila so postala del **sodobne klasike** in mladinskega kanona ter imajo posebno mesto v zgodovini slovenske mladinske književnosti. Izvirnost mladinskih besedil S. Makarovič je najbolj razvidna v reprezentativnem žanru, modelu kratke sodobne pravljice. Leta 2008 je izšla antologija z naslovom *Svetlanine pravljice*, z imenitnimi ilustracijami Alenke Sottler, kjer je objavljeno šestdeset kratkih sodobnih pravljic.[1] V **samostojnih izdajah** je objavljala poezijo za mlade (*Coprniški muc*, *Čuk na palici*, *Dedek Mraz že gre*, *Gal v galeriji*, *Kaj bi miška rada*, *Kaj lepega povej*,

1 *Bolje nekaj kot nič*, *Bomboni vile Mucinde*, *Breskova koščica*, *Človek, ne jezi se!*, *Desna in leva roka*, *Ena o stonogi*, *Glavni petelinček*, *Hrčkova hruška*, *Hrčkova pogača*, *Jazbec skoplje jamo*, *Kako se je opica spremenila*, *Kam se je kužku mudilo*, *Katalenca iz studenca*, *Kokokoška Emilija*, *Korenčkov palček*, *Kuna pospravlja*, *Kužek išče dom*, *Kuzma in mravlje*, *Lisičji nasvet*, *Lisinski se zaljubi*, *Lisjaček v Luninem gozdu*, *Mali parkelj Malič*, *Medena pravljica*, *Mesečinska struna*, *Miška nese v mlin*, *Mucek se umije*, *Nekaj prav posebnega*, *Netopir Kazimir*, *Nori veter*, *O strašni lisički*, *Ognjiček vražiček*, *Papagaj in sir*, *Pasji in mačji*, *Pekarna Mišmaš*, *Pesjanar in bolhe*, *Pijani trot*, *Polh si sposodi hruško*, *Potepuh in nočna lučka*, *Povodni mož in žabe*, *Prašičkov koncert*, *Psiček Piki išče zlato*, *Razvajeni*

Mačnice, *Show strahov*, *Strahec v galeriji*, *Veliki kosovirski koncert*), več kot stodvajset enot v prozi (*Coprnica Zofka*, *Kam pa kam, kosovirja*, *Korenčkov palček*, *Mali parkelj Malič*, *Pekarna Mišmaš*, *Vila Malina*, *Sapramiška* idr.), dramatiko (*Smradek*, *Sovica Oka*). Objavila je nekaj prevodov in prepesnitev (H. C. Andersen, W. Busch, A. Lindgren, H. Thorlacius).

Mladinski opus Svetlane Makarovič je obsežnejši kot opus za odrasle bralce in mu je enakovreden. Zaradi kakovosti so njena književna mladinska besedila uvrščena v večino reprezentativnih antologij (*Bisernica*, *Cicido*, *Ciciban, dober dan*, *Kje stanuješ, mala šola*, *Pa da bi znal, bi vam zapel*, *Peti letni čas*, *Pravljice za leto in dan*, *Praznični koledar*, *Primi pesmico za rep*, *Spomini na otroštvo*, *Vse najboljše, Ciciban*, *Zlata čebelica*, *Zlato srečno nosimo, vsem ljudem jo trosimo* idr.). S. Makarovič je mladinska avtorica, v njenih besedilih lahko najdemo medbesedilne prvine (Ezop, J. in W. Grimm, H. C. Andersen, A. A. Milne, W. de la Marre, A. Lindgren idr.), s čimer je vplivala na generacijo mlajših avtorjev, kot so npr. A. Rozman Roza, B. Gregorič Gorenc, C. Sokolov, M. Komelj, A. Štefan idr. Avtorica tudi **nastopa** v Lutkovnem gledališču Ljubljana kot avtorica (*Korenčkov palček*, *Pekarna Mišmaš*, *Veveriček posebne sorte* idr.), igralka (*Mačja predilnica*, *Maček Mačkursson*, *Sapramiška* idr.), režiserka (*Medena pravljica*), prirejevalka (*Čarovnik iz Oza*, *Kozlovska sodba v Višnji gori*, *Martin Krpan* idr.) in glasbenica (*Spet kosovirji*, *Tacamuca*, *Vila Malina* idr..)

Njena besedila so **prevedena** v številne jezike, npr. angleščino (*Cosies on the Flying Spoon*, *Gal in the Gallery*), italijanščino (*Tredici Fiabe per la Buonanotte*, *Gli animali dello zodiaco e altre novelle*), nemščino (*Oka, die Eule*, *Knuddelpflotchen*), španščino (*La tia Magda*), češčino, hrvaščino, slovaščino idr. jezike. Je dobitnica Levstikove (1973, 1975) in Prešernove nagrade (2000). V tujini je prejela naslednje nagrade: Janus Korczak Honour list (1981), Zmajeve dečje igre (1987). Leta 1994 je bila uvrščena na IBBY Honour list (IBBY Častna lista), nominirana pa je bila tudi za Andersenovo nagrado za mladinsko književnost (1980, 2000 in 2002) za celotni mladinski opus, s katerim je izvirno prispevala v literarno zgodovino in tako postala **sodobna klasika**.

Svetlana Makarovič je ena izmed najbolj reprezentativnih interpretov časa in prostora. Četudi se intertekstualno navezuje na tradicijo ljudskega izročila, jo obenem tudi presega, kar je nadvse vidno v uporu zoper tradicijo, konformizem, ustaljene predstave o drugačnosti, videzu, telesu in funkcijah telesa. Avtorica sodi v kontekst subverzivne mladinske književnosti,[2] za katero je značilna tudi obravnava problemskih tem, npr. tema telesa, telesnih tekočin in tabu teme (delo, denar, hromost, smrt, spolnost).

Za mlade bralce je začela objavljati v 70. letih in pisanje še nadaljuje, za odrasle bralce pa je nehala pisati po izdaji pesniške zbirke *Samost* (2002). Najnovejše pravljice, npr. *Mesečinska struna* (2008), in še neobjavljene,[3] *Katalena* (2009), *Legenda o zelenem zajcu* (2009), *Mi, kosovirji* (2009), so izrazito usmerjene v dvojnega naslovnika, bolj temeljijo na mitskem, pesimističnem in manj na pravljičnem, optimističnem zaključku. S. Makarovič obravnava tematiko oseb s posebni-

---

vrabček, *Replja*, *Sapramišja sreča*, *Sapramiška*, *Ščeper in mba*, *Se me kaj bojite?*, *Sita in lačna vrana*, *Škrat Kuzma dobi nagrado*, *Smetiščni muc*, *Sovica Oka*, *Strašni volk*, *Šuško in gozdni dan*, *Tacamuci*, *Učena buča*, *Veveriček posebne sorte*, *Vila in malina*, *Volk v ovčji koži*, *Vrček se razbije*, *Zajčkovo leto*.

2 Novak Popov, Irena in Blažić, Milena Mileva (2009). *Svet, svet, Svetlana*. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica.

3 Še neobjavljena besedila so bila avtorici članka dostopna na osnovi vpogleda v literarni arhiv S. Makarovič, ki ga je podarila Rokopisnemu oddelku v NUK-u (8. novembra 2007) in je bil predstavljen javnosti 5. februarja 2009.

mi telesnimi potrebami, npr. *Veveriček posebne sorte*,[4] motive delov telesa npr. zajec išče izgubljeni rep ali psiček ima eno ali dve tački preveč; motive telesnih poškodb, npr. psiček Piki se s tačko udari po stekleni črepinji in se ureže. V kratki sodobni pravljici iz leta 2008 z naslovom *Mesečinska struna* je pogosto omenjena drobna hroma sestrica. Pogost je motiv vboda, ko bolha piči psa v taco. S. Makarovič simpatizira s književnimi osebami, zato čustveno zaznamovano opisuje njihovo telo in uporablja pomanjševalnice, npr. drobno telesce, premraženo telesce, drobne bose nožice, drobceno bitje z ogromnimi očmi, drobne oči, drobni podplati, drobna glava itn.

Teorija karnevala

Mihael Bahtin v monografiji *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse* (2008) analizira življenje v srednjem veku, ki ga je razdelil na javno/vsakdanje in karnevalsko/nevsakdanje življenje. Značilnosti karnevala, ki v resnici spreminja ustaljeni hierarhični red, so obredni dogodki, slavnostni prizori, povorke, zabava, komične verbalne kompozicije, ustne in pisne parodije v različnih jezikih, npr. v ljudskem in/ali knjižnem ter metaforično in dobesedno pojmovanje, ki ustvarja komične učinke. Posebno pozornost pri Bahtinu ima t. i. materialno-telesni princip oz. groteskno telo (preobleke, spodnji deli telesa in okončine), splošno pretiravanje, hiperbolizacija. Značilnost karnevala je tudi pogosto omenjanje gastronomske utopije, pretiravanje s pitjem, hranjenjem, pogoste omembe toaletnih prostorov, telesnih tekočin (potenje, brisanje nosu, kihanje) in na koncu požiranje in razkosavanje.

S. Makarovič v kratkih sodobnih pravljicah[5] opisuje osrednji dogodek kot neke vrste karneval/nevsakdanje življenje pretežno personificiranih ali antropomorfiziranih živali, npr. naslovna junakinja Sovica Oka se odloči, da bo ravnala obratno kot vse sove – podnevi bo letela in ponoči spala. V pravljici *Pasji in mačji* pes pije mačkino mleko in mačka psičkinega. Avtorica tudi omenja javno oz. vsakdanje življenje, vendar kot nezanimivo in v pravljici *Potepuh in nočna lučka* reče, da je v dnevnem življenju oz. v dnevnih časopisih sama politika in poročila o nesrečah ter da tega že ne bo brala.

Avtorica uporablja funkcijska poimenovanja oseb, pogosto v povezavi s telesom in telesnimi značilnostmi, in sicer pozitivno (primeri poimenovanj glavnih književnih protagonistov: Brkica, Goloritek, Lisjaček, Lisička, Miška, Mišislava, Repkič, Replja, Repelj, Sovica Oka, Urhica, Zelenela) ali negativno, to so ponavadi antagonisti (lovca Cuzelj in Guzelj, gospa Jazbečka, Krempuljka, Krevlja, Jedrt, Pesjanar, Uzmovič). V besedilih najdemo tudi motive telesnega nasilja, npr. v besedilu *Šuško in gozdni dan* so elementi nasilja, npr.: grizenje repa, klofutanje, nabadanje ježev na bodice, pretepanje, strastno pretepanje, tolčenje po glavi s kljuni, udarec po glavi itn. Bahtinov koncept materialno-telesnega principa je viden v motivu telesa oz. zasmehovanja telesa, ko stranske književne osebe smešijo in se posmehujejo videzu drugačnih književnih oseb, npr. zajčku brez repa, veveričku z manjšo tačko itn.

---

4 »Ena tačka njenega najmlajšega veverička je bila nenavadno skrivljena in tanjša od drugih /.../ veveriček je natanko čutil, da ne more skakati, pa če si je tako želel.«

5 Makarovič, Svetlana (2008). *Svetlanine pravljice*. Dob pri Domžalah: Založba Miš.

Aplikacija teorije karnevala in motiv telesa

Če apliciramo Bahtinovo teorijo karnevala, v kateri je telo pojmovano kot materialno-telesno, lahko pri analizi kratkih sodobnih pravljic najdemo slikovite primere karnevala. Značilnosti karnevala so tudi **obredni dogodki**, **ornamenti**, **ličenje in pompoznost**, kar lahko opazujemo v slikovitem odlomku, ki ponazarja ličenje glavne književne osebe lisice:

> »Preden se je (lisica) odpravila iz brloga, se je bila silno nališpala. Celo uro si je z borovim storžem krtačila rep, da je bil gladek, košat in sijoč. Pol ure si je naravnavala čopke na uhljih. Potlej si je z malinovim sokom natrla ustnice, lica in kremplje. In stopicala je narahlo, po prstih, da se je zdelo, kot bi hodila v visokih petah. In ne vprašajte, ali si je za levi uhelj zataknila rožico. Ker si jo je! Oh, lisica nečimrna, in kako je tiščala trebuh noter, da bi bila videti vitkejša.« (Makarovič 2008: 106.)

Slikovita je ponazoritev **slavnostnega prizora**, ki spreminja ustaljeno hierarhijo, npr.: »Med slavnostnim sprevodom je cukal angelčke za perje! Jim dvigoval srajčke, ker ga je tako zanimalo, kaj imajo spodaj.« (Makarovič 2008: 106.) S. Makarovič je znana kot ostra kritičarka vseh idelogij, kar je zgovorno prikazano v primeru **slavnostne povorke in zabave**: »Naredila mu je ležišče na zastavi, ki je zložena na polici čakala na državni praznik.« (Makarovič 2008: 106) in le-to zastavo je polulal mladi mucek, gospodinja Jazbečka, pa je izobesila polulano zastavo za državni praznik. Veliko je tudi primerov za **komične verbalne kompozicije** v zvezi s telesom ali njegovimi deli, npr. »Moj vob! Vdaj fem ga pa popolnoma vgubila! Moj vob, moj dragoceni vob.« (Makarovič 2008: 12), **ustne in pisne parodije** v različnih jezikih, predvsem v pogovornem in knjižnem jeziku, npr. kletvice: jebelacesta, tristo kosmatih, tristo praprotnih semen, tristo kokoši, tristo mladih lisičk, tristo zlodjev itn. S. Makarovič se intertekstualno navezuje na ljudsko izročilo, uporablja karnevalsko značilnost, ki je obenem značilnost ljudskega humorja, in sicer **metaforično in dobesedno pojmovanje**, npr. ko lisica poje kokoš in reče o mrtvih vse najboljše. Slikovit primer metaforičnega in dobesednega pojmovanja v besedilu je pogovor med lisjačkom in srebrno lisičko, ki se mu le sanja, zato srebrna lisička reče: »Kako si drzneš reči, da se ti samo sanjam, ko sem pa v resnici tukaj?« Nakar lisjaček reče: »Dobro, če se mi sanjaš, potem tudi tale zaušnica ni bila prava. Ampak za primer, da bedim in si zares tukaj, potem ti jo bom vrnil.« (Makarovič 2008: 126), potem lisjaček vrne zaušnico srebrni lisici.

Ena izmed osrednjih značilnosti karnevala je **telo** – materialno telo, ki deluje neskladno, kar je ponazorjeno tudi z oblekami kot **groteskno telo**, npr. v kratki sodobni pravljici z naslovom *Volk v ovčji koži*, lisica reče: »Jaz sem srnica, ki se je našemila tako, da bodo vsi mislili, da sem lisica, ki se je našemila v kokoš.« (Makarovič 2008: 120.) Motiv preoblačenja je pogost motiv pri S. Makarovič, zato so pogoste omembe oblek v smislu zakrivanja telesa in telesnih značilnosti, npr. oblekel je še frak, plesalkine obleke, rdeča obleka, suha obleka, trojna obleka, zelena obleka, prašiček se je oblekel, žametne obleke idr. Zanimiva je perspektiva glavne književne osebe – opice, ko le-ta o človeku reče: »Naseljeval se je v jamah in kočah, ker ga je zeblo, začel si je izdelovati obleko iz kož in drugih žival.« (Makarovič 2008: 134.) Pri S. Makarovič pogosto poudarja spodnje dele telesa, in sicer: stonoga, stonog, devetindevetdesetnoga, devetindevetdesetnog ipd. »Vila si je pogledala nožice. Res drobni podplati so bili umazani. Spet je odfrfotala k studencu in

si umila noge in nos v mrzli vodi.« (Makarovič 2008: 48); psi ovohavajo človeške noge in lajajo, kuščar ima sedem nog. Glavna književna oseba, poosebljene šivalne škarje, rečejo: »Tudi šivalne nismo več, so ponosno rekle škarje in se zavrtele na konici ene noge, zdaj smo namreč plešoče škarje.« (Makarovič 2008: 166.) Slikovita prisposodba o okončinah ponazarja prvino karnevala – dobesedno in preneseno pojmovanje, prikazano ob primeru leve in desne roke, glavnih književnih oseb v istoimenski pravljici: »Pa se je zgodilo, da se je po naključju samo desna roka globoko urezala v prst. Desnica je zavpila od bolečine, leva pa se je na tihem oddahnila, ker se nesreča ni pripetila njej.« (Makarovič 2008: 140.)

Nazoren primer je tudi naslednji z baletko v plešoči pozi: »Prva balerina je ravno vzdigovala nogo neznansko visoko in neznansko lepo krilila z rokami.« (Makarovič 2008: 166.) Poleg tega so okončine prikazane tudi telesno-materialno pri opisu književne osebe: »Imel je ... lopataste roke s črnimi nohti in nikoli se ni umival.« (Makarovič 2008: 46.) Ena izmed značilnosti karnevala in S. Makarovič je tudi splošno pretiravanje. V besedilu *Lisičji nasvet* nastopa oseba, ki se najprej telesno poveča, potem zmanjša, v fazi, ko je velikan, vpraša: »Pa je res tako naneslo, da je velikan povprašal neko dekle, če bi ga hotela za moža – in ona je pritrdila /.../ Ali te res ne moti moja velikost? /.../ Nikakor ne, dragi. Vse življenje sem si želela velikega.« Velikan se je poročil z dekletom in se začel zmanjševati, ker ga je žena zaničevala:

> »Pojdi no malo vase, neroda! Ko je velikan to slišal, ga je hudo prizadelo – in res je šel vase, se pravi, da se je malce skrčil vsakokrat, ko je kaj prevrnil ali razbil. /.../ A ženi je navada prišla v meso in kri. Ven in ven ga je zmerjala in ga devala v nič, nekdanji velikan pa se je zdaj že tako skrčil, da je bil skoraj manjši od nje, potem je postajal še manjši in še manjši /.../ dokler ni žena nekega dne spoznala, da je pravzaprav poročena z možičkom.« (Makarovič 2008: 134.)

Avtorica pogosto uporablja slogovno figuro hiperbolo oz. hiperbolizacijo in s tem negativno zaznamuje osebe: »Pesjanar je imel okna **kočure** odprta. /.../ Pesjanar se je petdesetkrat namilil, petdesetkrat nadrgnil, petdesetkrat splaknil – in potem je bil prvič v življenju čist.« (Makarovič 2008: 72), naslednji primer je iz istega besedila: »Tri dni je pometal, toliko je bilo smeti in prahu. Tri dni je ribal tla, toliko je bilo umazanije! Tri dni je ometal pajčevine, umival okna in vrata, pospravljal, pral in drgnil. In nazadnje se je v **kočuri** vse svetilo od čistoče.« (Makarovič 2008: 72).

Gastronomska utopija je pogost topos karnevala in mladinske književnosti. Pri Makaroviče vi imajo književne osebe motnje hranjenja, npr. po eni strani so asketske, po drugi pa se preobjedajo. Prvine prekomernega **pitja** so slikovito opisane v odlomku:

> »In zdaj se je začel družabni večer. Pritekle so škratice in palčice z vrčki deteljnega piva, goseničnega likerja in makovega vina. Prinesla so pladnje z narezki iz polžjega mesta, z repnimi rezinami in solatno torto, sklede kompota iz bukovega listja, divje grašice in kopriv. To je bila pojedina! Škratice so bile nekatere prav čedne, oblečene v krilca iz travnatih bilk in mišjih kožuščkov, palčice pa so bile oblečene še lepše, v pisane cunjice z belimi predpasnički iz slakovih cvetov. Pa so rajali in se veselili. Nagrada je bila šopek čarovnih rdečih jagod, ki si jih lahko jedel kar naprej, pa jih ni nikoli zmanjkalo, saj so kar naprej dozorevale nove – in šopek je bil potemtakem zmeraj poln okusnih jagod.« (Makarovič 2008: 44.)

H gastronomski utopiji sodi tudi motiv pretiranega **hranjenja**: »Strašni volk je poučil mladega volka: Če boš v gozdu srečal otroke, jih kar pojej! /.../ Volk je povohal napolitanko in jo obliznil. Potem je pogledal punčko, pa spet napolitanko in se ni mogel odločiti. Potem je še enkrat povohal napolitanko – in jo pojedel.« (Makarovič 2008: 122.) Izjemno slikovit in podroben opis sladkarij je v pravljici *Bonboni vile Mucinde*:

> »Čokoladni bonboni, napolnjeni s kavino, limonino ali mandljevo kremo, češnjev liker, sadni žele bonboni, čokoladne ploščice pa hladne, bele fontanke, marcipanove kocke, bonboni proti kašlju, smetanove karammmmmele, bonboni z medom, v sladkorju pražene rozine, sladkorne kroglice z rožnatim oblivom, lizike vseh vrst ...« (Makarovič 2008: 122.)

Element subverzivnosti je najti pri pogostem omenjanju in prikazovanje prvin v zvezi s **toaletnimi prostori**, ki so v tradicionalni mladinski književnosti neke vrste tabu, pri S. Makarovič so to pogosti primeri:

> »Spomnila se je bila, da bo jutri praznik, vzela je s police zastavo in jo izobesila skozi podstrešno okno. Mračilo se je že, zato ni opazila malega rumenega madeža, ki ga je bil tam napravil muc. Drugo jutro so visele zastave po vseh hišah. Sosedje so seveda takoj opazili gospodinjino zastavo z rumenim madežem. Ali imamo novo zastavo ali pa so pri tej hiši tako nemarni, da lulajo na zastave?« (Makarovič 2008: 62.)

K tabuizirani temi, ki je hkrati značilnost karnevala, sodijo tudi **telesne tekočine** (potenje, brisanje nosu, kihanje), pri avtorici so le-te tudi pogoste, npr.: »Kužek pa se je ustavil ob drevesu in dvignil zadnjo tačko. Kjer si lulal, tam ne spi. Kjer si lulal, tam spi. Kjer nisi lulal, tam ne spi.« (Makarovič 2008: 62). V karnevalskem slogu je veliko prvin požiranja hrane, celo kanibalizma, toda njene književne osebe požirajo tudi solze. Veliko javne polemike je izzval naslednji primer, ki je izjemno redek v mladinski književnosti, če ne celo unicum, dogaja se v baru, kjer je domiselno prikazan striptiz skozi dejanja naslovne književne osebe *Ognjiček vražiček*, in sicer:

> »Bar – In res je lepotica prav grdo gledala. Potem je sedla na stol in se začela slačiti. /.../ Lepotica je slekla vse,[6] kar je imela na sebi, in kose obleke jezno razmetala okoli sebe. Ogenjček je pomislil: Kar vidi se, kako ji gre ta obleka na živce. Pomagal ji bom, da se bo teh cunj za zmeraj znebila. /.../ Polomil sem ga, je pomislil Ogenjček. /.../ Moram jo pogreti . /.../ tedaj je pritekel požiralec ognja, odprl je veliko usta, rekel ham! in požrl ogenjček.« (Makarovič 2008: 146.)

Prvina karnevala je tudi motiv **razkosavanja** v smislu, ki je vsebovan predvsem v pravljici, atipični za avtorico, z naslovom *Potepuh in nočna lučka*: »'Pridi no, da ti povem na uho nekaj zelo

---

6 V kratki sodobni pravljici z naslovom *Ognjiček vražiček* imamo enega izmed redkih primerov v slovenski, verjetno tudi v svetovni, mladinski književnosti – opisa striptiza. Le-ta ni opisan pornografsko (Zupan Sosič, Alojzija, 2008: *V tebi se razraščam*).

zanimivega!' In tako je tudi njim požrla ušesa. In tako, vidiš, so bili na tistem otoku vsi brez ušes, drugače pa se jim ni godilo slabo. Jedli so banane in kokosove orehe in pili bistro vodo in sadne sokove.« (Makarovič 2008: 146.)

Pri S. Makarovič je prisoten tudi karnevalski smeh, ki ustvarja komičen učinek. Bahtin omenja tri vrste smeha, to je **praznični ali slovesni smeh**, ki je izrazit v kratki sodobni pravljici *Mali parkelj Malič*, prikazan ob Miklavževem sprevodu: »In so se veselili Miklavževega praznika in sladkarij. Mame in stare mame in kateheti pa so jih resno opozarjali: 'Le glejte, da boste pridno molili in vzdihovali k Bogu, drugače ne bo nič s piškoti in kruhovimi parkeljni!'« (Makarovič 2008: 148.) Avtorica je zelo pogosto tudi **samoironična**, diskretno komentira prvine v besedilu, npr. ko miška Sapra reče kot glasni monolog: »'Moj rep ni občinski! ' ali petelin v dvogovoru s podganjo učiteljico: 'Vsak bi rad bil glavni. Tudi jaz'! /.../ Gre samo za to, za koga si glavni. Jaz sem na primer glavna za moje učenke, mlade podgane, ker sem podganja učiteljica. Podganji mladič je glavni za svojo mamo.« (Makarovič 2008: 88.) Avtorica ima izrazite prvine t. i. **ambivalentnega smeha**, pri katerem uporablja dvojno kodiranje – za odrasle in mlade bralce, npr. v kratki sodobni pravljici z naslovom *Glavni petelinček*, ko le-ta razmišlja: »Glavni petelinček: Kakšne težave neki naj bi imel takšen petelinček v hlačkah?« (Makarovič 2008: 88), in naslednji primer »Gospodinjin mož si je v naglici povezal na glavo straniščni pokrov in tekel v bližnji trg po zdravnika.« (Makarovič 2008: 80.)

S. Makarovič v kratkih sodobnih pravljicah obravnava problemsko tematiko (drugačne potrebe, samoto, telo, smrt, suicidnost, ujetništvo ipd.) na subverziven način. Njene glavne književne osebe pogosto ne ubogajo odraslih, npr. v pravljici *Mali parkelj Malič* le-ta a priori ne upošteva pravil odraslih, celo krši jih z veseljem: »Pa je bilo vseeno lepo in zabavno, čeprav ni potekalo vse po pravilih, in ta večer so vsi legli k počitku nasmejani. Noben parkelj ni odnesel nobenega otroka s seboj.« Njene književne osebe imajo številne negativne izkušnje (obup, razočaranje, suicid, žalost), kar pripelje do pozitivnih spoznanj (*Sapramiška, najsrečnejša miška na svetu*). Avtorica obravnava problemsko tematiko telesa v različnih povezavah, npr. z delom (*Tacamuca*), denarjem (*Bolje nekaj kot nič*, *Lisičji nasvet*, *Mesečinska struna*), kanibalizmom (*Kako se je opica spremenila*, *Kokoška Emilija*, *Korenčkov palček*, *Medena pravljica*, *Pijani trot*), nečimrnostjo (*Prašičkov koncert*), pijanostjo (*Pijani trot*), preobjedanjem (*Tacamuca*, *Učena buča*), samomorom (*Sapramiška*), samozatajevanjem (*Smetiščni muc*, *Sapramiška*), sebičnostjo (*Mesečinska struna*, *O strašni lisički*, *Razvajeni vrabček*), spolnostjo (»Ali hočeš, da ti naredim pet mladih muckov, je vprašal maček?« (Makarovič 2008: 60)), staranjem (*Mi, kosovirji*), striptizom (*Ognjiček vražiček*), telesnimi funkcijami (kakci), telesnimi tekočinami (kri, lulanje, solze), telesom s posebnimi potrebami (*Veveriček posebne sorte*, *Zajčkovo leto*), umiranjem in smrtjo (*Mesečinska struna*). Njene književne osebe veliko jokajo, še več pa požirajo solze, slednje imajo v kombinaciji z luninim žarkom čarobne učinke (»Najsvetlejši lunin žarek se je zalesketal v solzi na dečkovih licih /.../ in podolgem legel čez violino.«) (Makarovič 2008: 168.)

V zvezi z motivom telesa se v besedilih S. Makarovič pojavljajo tudi dihotomije, ki ustvarjajo komično distanco, in sicer nebeško – zemeljsko, ko lisica reče kokoši: »Saj mi ne moreš uiti, torej ti lahko povem, da te bova drugi teden imeli jaz in moja sestrična za slavnostno kosilo. Amen.« (Makarovič 2008: 56.) Naslednja dihotomija je abstraktno – konkretno oz. dobesedno in metaforično, nazorno je prikazana v pravljici z naslovom *Prašičkov koncert*, ko se publika oz. ljudje

odzovejo na koncert prašiča: »Ljudje so jih[9] odnesli s sabo domov in tam so jih za kazen zaklali in pojedli. Za kazen. Ker so se tako svinjsko obnašali!« (Makarovič 2008: 162.) Nasprotje med duhovnim – telesnim je pogosto zaslediti, npr., ko lisica reče o kokoši, ki jo poje: »O mrtvih vse najboljše!« Pogosta je tudi raba jezika oz. mešanje dveh ravni: knjižno – neknjižno. Njene književne osebe veliko preklinjajo, npr. orka sveder, kršenduš, tristo ježic kostanjevih, orka la pipa frdamana ipd., ter uporabljajo neknjižni jezik, npr. hrozna, hrozno nevzgojena idr. Avtorica je znana po svoji kritičnosti, zato je tudi v pravljicah za otroke zaslediti dvojno kodiranje ter dihotomijo med levico in desnico oz. dihotomija. Nasprotje levo – desno je nazorno prikazala v pravljici *Leva in desna roka*: »Jaz bom trgala rože, z mano bodo jedli, pisali in risali, se česali in tudi klofute bom delila jaz. Kajti najin gospodar je na moji strani. Ti boš zmeraj samo v rezervi in veljalo bo: naj ne ve levica, kaj dela desnica.« (Makarovič 2008: 140.)

Karneval gradi tudi z nasprotjem metaforično – dobesedno pojmovanje, kar je slikovito izraženo tudi v pravljici *Premraženi planet*: »Dober izgovor, tudi če ga komet na repu prinese, se je smejal četrti planet.« (Makarovič 2008:16.) S. Makarovič je ironična do književnih oseb, ki se delajo pametne, v resnici pa so neumne oz. nasprotje pametno – neumno je dominantna oblika smešenja pri avtorici: »Vsa modrost, kar je premorem, je samo v besedi kvak.« (Makarovič 2008: 30.) Že prej omenjene motnje hranjenja pri avtorici, ki se kažejo kot nasprotje pomanjkanje – preobilje so obenem tipična dihotomija karnevala. V *Svetlaninih pravljicah* je veliko primerov za dihotomijo med pomanjkanjem in preobiljem, npr. zajec išče izgubljeni rep in mu rečejo: En rep gor ali dol. Književna oseba lisica se vrne s tremi mastnimi kokošmi. Eno požre sama, Tacamuco pa je prisilila, da je pojedla ostali dve. »In ko ni mogla več jesti, ji je lisica tlačila meso v gobček in ji grozila, da jo bo pretepla. Muci je bilo že slabo od sitosti in je že kar pokala, a morala je pojesti, groza, obe kokoši.« (Makarovič 2008: 56.) Preko dihotomije hladno – toplo avtorica izraža želje prezeblih književnih oseb, ki si želijo topline, npr. *premraženo Uhkovo telesce*, *premražen in sestradan mlad lisjaček*. Avtorica, znana po svojih kritikah, pogosto smeši z rabo nasprotja sakralno – profano, ki je antologijsko ponazorjeno v kratki sodobni pravljici z naslovom *Mali parkelj Malič*: »'Znaš moliti, hudoba?' 'Zzzznam,' je potuhnjeno rekel mali hudobec, 'ampak nnne mmmorem, kkker jecljam. Amen, ggglavo pod kkkamen! Pppeklenskega vvvina ttti bbom nnalil, na zdddravje hhhudiča ga s tttabo bbbom pppil!'« (Makarovič 2008: 148.)

Zaključek

S. Makarovič je reprezentativna pisateljica literature socialnega upora, kar je v skladu z Bahtinovo teorijo karnevala. Književne osebe so najpogosteje personificirane (Sapramiška, Sovica Oka), antropomorfizirane (mačka, miš, sova ...) in redkeje zoomorfne (Pesjanar, Jazbečka). S teorijo karnevala vnaša v sodobno slovensko mladinsko književnost problemsko tematiko, pluralnost in veljavnost različnih pogledov na svet. Glavne književne osebe – živali – so uporniki in nosilci socialnega napredka. S. Makarovič v besedilih spodbuja mlade bralce k odraščanju in prevzemanju odgovornosti, v njenih besedilih so pravice otrok nad pravicami odraslih oz. etika nad ekonomijo.

---

9 Opomba avtorice članka: Jih se nanaša na hudobne prašičke.

Literatura

BAHTIN, Mihael, 1984: *Rabelais and His World*. Blomington: Indiana University Press.
BAHTIN, Mihail Mihajlovič, 2008: *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
JUVAN, Marko, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS. Literarni leksikon.
MAKAROVIČ, Svetlana, 2008: *Svetlanine pravljice*. Dob pri Domžalah: Založba Miš.
MILLER, Alice, 2005: *The body never lies: the lingering effects of cruel parenting*. New York: W. W. Norton.
NODELMAN, Perry, 2008: *Hidden Aduls: Defining Children's Literature*. John Hopkins University Press.

Mateja Pezdirc Bartol
Filozofska fakulteta, Ljubljana
UDK 821.163.6.09-2:159.97:616.8

Hrana in žretje kot oblika razčlovečenja v slovenski dramatiki

Človek ne obstaja brez telesa, telo pa ne preživi brez hrane. Hrana ima poleg funkcije zadovoljevanja primarnih človekovih potreb v vsaki družbi in kulturi tudi številne simbolne pomene, gladovna stavka je znak političnega protesta, post očiščenja, tolaženje s hrano je znak čustvene stiske … Če je bil za pretekla obdobja značilen človekov strah pred lakoto, je za sodobnega strah pred požrešnostjo. V prispevku analiziramo različne pomene hrane/hranjena/žretja v treh slovenskih dramskih besedilih, to so *Dogodek v mestu Gogi* Slavka Gruma, *Ljudožerci* Gregorja Strniše in *Žrelo* Žanine Mirčevske.

Man does not exist without the body and the body cannot survive without food. In addition to satisfying a basic human need, food has in every society and culture a number of symbolic meanings: a hunger strike is a sign of political protest, fasting of cleansing, comfort eating of emotional stress, and so on. If in the past man felt fear of hunger, in the present it is fear of greed. The paper analyses various meanings of *food/eating/devouring* in three Slovene dramatic texts: *Dogodek v mestu Gogi* (Incident in the Town of Goga) by Slavko Grum, *Ljudožerci* (Cannibals) by Gregor Strniša and *Žrelo* (Jaws) by Žanina Mirčevska.

Uvod

Človek ne obstaja brez telesa, telo pa ne preživi brez hrane. Ker je bilo za pretekla obdobja značilno pomanjkanje hrane, je predstavljal telesni ideal človek obilnejših mer, saj je tako že na zunaj kazal znake premožnosti in s tem izobilja. Danes je stanje drugačno, hrane je vsaj v zahodnem svetu dovolj, prehrambena industrija pa je postala del potrošniške industrije, ki posamezniku vsak hip sugerira, kaj vse novega mora še poskusiti, da bo njegovo zadovoljstvo popolno. Če je bil za pretekla obdobja značilen človekov strah pred lakoto, je za sodobnega strah pred požrešnostjo. »Privlačnost nezmernosti, ki se ji ne moremo upirati in ki jo je tisočletna zgodovina lakote vtisnila v naša telesa in v naš duh, nas je zdaj, ko je izobilje nekaj vsakdanjega, začela skrbeti.« (Montanari 1993: 223.) Hrana je tako postala pojem, ki se povezuje z zdravjem, privlačnostjo, samozavestjo, uspešnostjo in tudi s samodisciplino ter nadzorom. Posledično je družba in kultura prevrednotila tudi telesne ideale, ti so v vsakem obdobju odklon od standardov povprečja, zato jih lahko danes dosežejo le tisti, ki svoje neubogljivo telo, podvrženo užitkom in pregreham, oblikujejo v skladu z normami vitkosti, kar pa je zopet znak privilegiranosti, saj imajo samo višji družbeni sloji na voljo ustrezno količino časa in denarja, namenjenega ukvarjanju s telesom, ter ustrezen življenjski stil. Med realnim in želenim telesom vladata stalna napetost in nezadovoljstvo, ki sta najpogosteje povezana z družbeno in kulturno pogojenimi normami, ki izločijo vse drugačne, prav odklon od norme pa vodi k stigmatizaciji (Južnič 1998: 28). Medijska sporočila tako danes posameznika načrtno silijo v nezadovoljstvo, saj je nezadovoljni posameznik osnova kapitalističnega trga, hrana pa del potrošniške družbe.

Hrana je nujna za človekov obstoj, saj telesu dovaja energijo, ki jo telo potrebuje za normalno delovanje, hkrati pa ima poleg funkcije zadovoljevanja primarnih človekovih potreb v vsaki družbi in kulturi tudi številne druge vloge in pomene. Stane Južnič (1998: 207) razdeli konzumacijo hrane v naslednje skupine: biološka raven ohranja življenje, hedonistična proizvaja užitek, emocionalna zadovoljuje čustvene potrebe, simboličen pomen hrane in pijače je povezan s kulturo, zlasti njenimi religioznimi obredji, hrana ima tudi magično moč odganjanja duhov, njena magična moč pa je pogosto povezana tudi z njeno zdravilnostjo.

Hrana, zlasti njen vonj in okus, pa tudi barva in oblika, pri čemer ne smemo pozabiti na samo pripravo in serviranje, proizvaja v človeku številna občutja (največkrat ugodja) in prebuja različne spomine (spomnimo se na svetovno znane Proustove magdalenice). Hranjenje je pomemben element druženja in ena ključnih sestavin prazničnih ritualov. Prav zato je temeljno načelo v odnosu do hrane, ki ga zagovarjajo strokovnjaki različnih ved, zavzemanje za zmernost, za pravo mero in izogibanje pretiravanju. To pa je koncept, ki je znan že od starih Grkov dalje in je dobil svojo sistemsko upodobitev v tipologiji sedmih smrtnih grehov (jeza, lenoba, pohota, požrešnost, pohlep, zavist, napuh),[1] ki izhajajo iz neke človekove nezmernosti, najpogosteje nastale iz nerešenih notranjih konfliktov. Smrtni greh je razumljen kot značajska lastnost človeka, ki začne rešitev iz svojih notranjih stisk sistematično iskati v dejanjih, ki rušijo medčloveško solidarnost in boleče prizadevajo soljudi (Ihan 2000: 214). Ihan poudarja, da so smrtni grehi tudi danes prisotni povsod okoli nas, le da jih poimenujemo z drugačnimi, bolj kliničnimi izrazi, kot so nevroze, odvisnosti, duhovne krize in osebnostni porazi, s tem pa lahko tudi požrešnost razumemo kot obliko motnje, in sicer zasvojenost s hrano, za katero je značilno, da je ravnovesje med tem, kako razum in čustva vplivajo na obnašanje človeka, porušeno (Ihan 2000: 216, 241).

Danes poznamo številne bolezni, ki izhajajo iz nepravilnega odnosa do hrane, kot so bulimija, anoreksija, kopulativno prenajedanje, pretirano hujšanje ipd., in ki potrjujejo dejstvo, da je možno s hrano tudi manipulirati. Hrana ima v življenju posameznika marsikdaj vlogo nagrade in kazni, je sredstvo ljubezni in tudi podkupovanja, izsiljevanja, podrejanja, nadzorovanja in tolažbe. Kljub obilici hrane je za mnoge sodobni čas, čas odrekanja zaradi hujšanja in skrbi za zdravje ter zunanji videz, omenimo pa še odrekanje hrani iz religioznih razlogov, npr. post, ki je v krščanski tradiciji razumljen kot sredstvo očiščenja in hkrati premagovanje potreb telesa, ter odrekanje hrani

---

1 Sedem smrtnih grehov je še danes produktivno izhodišče za številne oblike umetnosti, praktično vsak filmski ljubitelj pozna kultno delo *Sedem* režiserja Davida Fincherja iz leta 1995. V slovenskem prostoru omenimo raziskovalni projekt Via negativa, ki ga vodi Bojan Jablanovec, čigar cilj je znotraj gledališča raziskati vseh sedem smrtnih grehov, ustavimo se pri požrešnosti. Sedem igralcev je raziskovalo odnos do požrešnosti v predstavi, v kateri kot ključen scenski element, pa tudi kot simbol in metafora, nastopi hrana, ki jo uporablja igralec: npr. igralec v nastopu zdrobi čips, kečap in kokakolo v gnusno brozgo in vanjo sunkovito potiska glavo, s čimer namiguje na »junk food«; igralec si obraz oblepi s kraškim zašinkom, da je videti kot odrt iz kože; igralka v nenavadnem ritualu čisti ribe ipd., z uporabo različne hrane pa v avditoriju zdramijo gledalčeve vonjalno-okuševalne čute, ki so znotraj gledališča redko stimulirani, s tem pa odpirajo gledalcu nove možnosti identifikacije in komunikacije znotraj gledališkega medija (Puncer 2004: 104).

iz političnih namenov, tako lahko razumemo gladovno stavko kot poslednjo možnost človeka, da opozori na svoje nezadovoljstvo z določeno družbeno ureditvijo.[2]

V slovenski literaturi bi lahko opazovali vlogo in pomen hrane skozi vse zgoraj naštete vidike, kar pa bi presegalo dolžino pričujočega prispevka. Zato smo se odločili, da se osredotočimo na literarna dela, v katerih hrana in hranjenje dosežeta skrajno pomensko točko. Analizirali bomo tri reprezentativna dramska besedila iz treh različnih obdobij, in sicer *Dogodek v mestu Gogi* Slavka Gruma, *Ljudožerce* Gregorja Strniše in *Žrelo* Žanine Mirčevske. Vsa tri besedila povezuje beseda žretje, ki se pri dveh pojavi že kot besedotvorna podstava naslova. V izbranih dramskih besedilih s pomočjo hrane/hranjenja/žretja avtorji izpovedujejo svoj kritični pogled, v prvem primeru na osebni, intimni ravni medčloveških odnosov in zasvojenosti z drugim, v drugih dveh primerih pa je kritičen odnos usmerjen na podobo družbe in njenih vrednot.

»Ti – ti – ne ješ! Ne uživaš hrane, namenoma gladuješ, da bi umrla!«

Dogodek v mestu Gogi (obj. 1930, upr. 1931) velja za eno najvidnejših slovenskih dramskih besedil (če ne celo osrednje), ki tudi danes deluje sveže, aktualno in inovativno v svoji tematiki, dramski tehniki in številnih možnostih scenskih postavitev. Dramska groteska je zgrajena iz mozaika zgodb, izsekov iz življenja prebivalcev Goge, za katere je značilno, da so to osebe z nevrotičnimi ali histeričnimi simptomi, skozi dogajanje se razkrivajo njihove življenjske travme, osebe so neizživete in psihično deformirane, kar je posledica ljubezenskih hrepenenj, osamljenosti, potlačenih erotičnih želja kot tudi spolne zavrtosti oziroma odpora do telesne ljubezni in seksualne poškodovanosti. Po drugi strani pa jih utesnjuje in sprevrača v karikature tudi samo okolje: mesto s svojo zatohlostjo, tesnobnostjo in pasivnostjo. Ničesar ne zmorejo spremeniti: so kot lutke ali živi mrtveci. Prav zato vsi čakajo na dogodek, ki bi prevetril ozračje in sprostil nakopičeno energijo ter jih na neki način odrešil. Za literarno zgodovino je bila od nekdaj najbolj zanimiva osrednja, Hanina zgodba, ki jo zaznamuje mladostno posilstvo, psihična odvisnost od posiljevalca ter njena vrnitev in možnost rešitve, ki pa se izkaže zgolj kot privid. Naše razpravljanje pa se bo osredotočilo na zgodbo, ki ostaja v ozadju, za katero pa bi lahko zapisali, da sodi med najbolj grozljive oblike prisilnega človeškega sobivanja, v mislih imamo namreč odnos med Afro in Mirno ženo.

Njun odnos je zaznamovalo dejstvo, da sta ljubili istega moškega. Mirna žena je ob rojstvu zavrgla svojega sina, Afra ga je našla in rešila smrti, a mu je zaradi mraza zrasla grba. Mirna žena ji je morala obljubiti, da ji nikoli ne bo ubežala in mora za kazen živeti brez sina, v nasprotnem primeru bi mu Afra povedala razloge za nastanek njegove grbe. Afra tako nad Mirno ženo izvaja stalen nadzor, saj jo straži že dvaintrideset let. Gre za osebe, ki so v sebi neskončno žalostne, ob spoznanju, da je ni nihče ljubil, Afra svoj nerešeni notranji konflikt preoblikuje v bes in maščevanje, ki se navzven manifestira kot oblika bolestne zasvojenosti z nadzorom nad življenjem drugega. Ob misli, da bi ji Mirna žena lahko ubežala na oni svet, tako da bi nehala uživati hrano, se Afra

---

2 Gladovno stavko in s tem izstradanje lastnega telesa kot poslednje sredstvo političnega protesta je lepo prikazal britanski režiser Steve McQueen v filmu *Lakota* (2008), ki govori o zaporu Maze na Severnem Irskem leta 1981. Glavni junak je za svojo idejo, to je opozoriti na grozljive razmere v zaporu in ureditev političnega statusa republikanskih zapornikov, pripravljen žrtvovati sebe in iti do konca, torej umreti.

odloči, da bo to preprečila. Izstradanje kot obliko samoizničenja dopolnjuje scenski element, in sicer »groteskno velika stenska ura, ki stoji.«

> AFRA: /.../ *Je iztaknila nekje skorjo kruha, skoči takoj k ženi ter ji ga baše v usta:* Žri, žri!
> MIRNA ŽENA *pokorno golta; ko pojé, jo milo prime za roko:* Afra, Afra, ali res ne boš mogla nikdar pozabiti?
> AFRA: Pozabiti? Kako morem pozabiti, da si mi vzela edinega človeka, ki me je imel rad! Ali veš, kaj se pravi živeti, da te nima nihče rad, da nimaš prav ničesar, česar bi se veselila? Nekaj človek mora imeti, karkoli, kako malenkost, toda kar tako – ne, ne, nikdar ne pozabim.
> MIRNA ŽENA: Pri Bogu te rotim, pusti, da se razodenem Teobaldu, pusti, da sem mu mati, ne povej mu, da sem kriva njegovega hrbta. V zameno ti dam njega, prepustim ti umrlega, za vedno se mu odrečem, toda pusti, da božam sina! (Grum 1976: 212–213.)

Manipulacija s hrano je vidna na dveh ravneh. Odrekanje hrani se Mirni ženi pokaže kot poslednja možnost končanja psihične in čustvene muke, izstradanje pomeni obliko pobega v smrt, ki pa ni razumljena kot samomor. Po drugi strani pa Afra hrano uporablja kot sredstvo ohranjanja pri življenju, zato jo posiljuje s hrano in jo ima v ujetništvu, saj ne sme umreti, ker jo potrebuje živo, da lahko osmisli svoje življenje, saj jo posredno krivi za lasten življenjski poraz, da je ni nihče ljubil.

> AFRA *skoči k uri in jo z velikim truščem navije:* Potem stoprav moraš živeti, potem te stoprav ne izpustim! Haha! Jutri ti prinesem živeža sama, do zadnjega grižljaja bom stala pri tebi – haha – to bo pojedina! (Grum 1976: 213.)

Slavko Grum je z izjemno ekonomičnimi sredstvi prikazal skrajno obliko psihičnih in čustvenih muk, ki jih v človeku lahko povzroči pomanjkanje ljubezni, potreba po drugem, po bližini. Ura zopet tiktaka, muke se nadaljujejo, vse ostaja odprto in brez konca.

»O fantu, ki je jedel fanta.«

Gregor Strniša v *Ljudožercih* (obj. 1972, upr. 1977) zapiše: »Strah je hudičeva veriga, / pogum je ostri božji meč, / ki preseka vse okove. / Pogum, da upaš biti reven. / Pogum, da znaš ostati lačen. / Pogum, da se upreš nasilju. / Pogum, da upaš stati sam. / Stojiš pred bogato mizo Hudiča: / pogum, da zavrneš varljiva darila / in ne prodaš nesmrtne duše / mogočnosti tega sveta.« (Strniša 1988: 199.) *Ljudožerci* govorijo o konkretnem času in prostoru, in sicer se dogajajo ob koncu druge svetovne vojne v cerkvi Svetega križa, kamor se zateče skupina beguncev: kuhar Falac, mesar Pajot, njegova žena Matilda ter njune tri hčere, Marta, Marija in Majdalenka, prior pa jim v cerkvi ponudi zavetje. Hkrati besedilo prerašča te okvire in postaja slika gротesknega sveta, ki mu vlada zlo. Zlo ni le zunanje, ni le posledica vojne, temveč je prisotno v človeku samem, kajti, kot smo citirali ob začetku, človek nima poguma, da bi zavrnil Hudičeva darila in je vse preveč od tega sveta. Dramsko besedilo govori o ljudožercih, tistih, ki iz prehrambenih in drugih razlogov uživajo človeško telo – meso. Hkrati pa ljudoţerstvo Strniši predstavlja osrednjo točko, okoli katere oblikuje svoja razmišljanja o etičnih in moralnih vrednotah, o civilizacijskih normah, odnosu do družbe in oblasti, ljudoţerstvo pa preraste v metaforo za medsebojno žretje in uničevanje.

Pajot in Falac, ki sta v uvodnih didaskalijah označena kot *dva grozovita klovna*, v cerkveni kripti organizirata mesarijo in kasneje še gostilno, ker pa mesa v kriznih vojnih časih ni več, prodajata človeško meso. »Ubijanje za prehrano oz. preživetje preraste v biznis.« (Dominkuš 2002: 16.) V njun posel so vključeni tudi ostali člani, npr. hčerke zapeljujejo fante in ko jih pripeljejo domov, jih mesarska mojstra *razkosata*, *faširata*, *začinita* in predelata v zrezke in druge mesne produkte. Strniša spaja grozljive podobe z obešenjaškim humorjem, sarkazmom in besednimi preigravanji. Tako Magdalenka reče svojemu izbrancu: »Požrla te bom, tako te imam rada!« (Strniša 1988: 195), pri čemer je glagol požreti rabljen v dobesednem pomenu; in »rada se poljubljam z dečkom, / če vem, da ne bo več nobene imel.« (Strniša 1988: 197.) Ko pride v cerkev fantova mama in med drugim prosi za meso, ji ga Pajot izroči z besedami: »Gospa mati – meso je vaše.« (Strniša 1988: 202.) In ko hčerka Marta sprašuje, kje je njena mama, Pajot odvrne: »Imaš mamo: / sredi trebuha.« (Strniša 1988: 259.) Žrtve mesarskih mojstrov niso samo naključni izbranci, pobijanje se izvaja tudi znotraj njihove skupnosti, vsak, ki kaj sluti, se upira, noče sodelovati, je pokončan, tako tudi mama in hčere, Fajot in Pajac pa svojo večerjo pospremita z besedami »Najino punčko večerjava. /.../ Jaz dobim srce, / imel sem jo rad. (Strniša 1988: 284.) Na koncu Pajac pokonča še pajdaša Falaca kot potencialnega možnega izdajalca.

Kanibalizem, uživanje mesa svoje vrste, torej človeškega, je v evropski zavesti razumljeno kot dejanje, značilno za primitivna ljudstva na daljnih otokih ali pa je snov pravljičnih mitov. Odgovor na vprašanje – ali pomeni torej kanibalizem v Evropi sredi 20. stoletja, pa čeprav v ekstremih vojnih razmerah, ko je v ospredju boj za preživetje, znak razpada civilizacije, njenih vrednot in morale – Strniša oblikuje na več ravneh, pomensko kompleksno in odprto.

Strniša je izid *Ljudožercev* pospremil s Predgovorom, v katerem zapiše: »Po drugi strani pa obeh grozovitih klovnov nočem opravičevati niti z njunim poklicem niti z njunimi tu okrnjenimi in tam preostrimi čutili, pa tudi s surovim časom vojne ne: kot vsak od nas, se svobodno odločata in ravnata. Človek se na svetu, tudi v najhujših časih, sam odloča za dobro ali zlo.« (Strniša 1988: 181.) To svoje prepričanje Strniša v dramskem besedilu ilustrira na več mestih, najbolj razvidno z zgodbo O fantu, ki je jedel fanta (6. prizor 2. dejanja). Gre za pripoved o dveh fantih, ki so ju ustrelili in skupaj z drugimi trupli vrgli v jamo, vendar sta bila le ranjena in sta ostala živa. Zaradi lakote in izčrpanosti se prvi odloči, da bo jedel človeško meso trupel, drugi tega zaradi vesti ne zmore, zato srka sokove iz mahu in jé lišaje. Prvi si nabere novih moči, spleza iz jame, a ga sovražnik spet ulovi in obesi. Drugi preživi in se vrne iz jame v svet »samo, da pove ljudem, / kako je fant pojedel fanta, / ker je na svetu globoka jama.« (Strniša 1988: 242.) Zunanja pobuda za nastanek te pesmi[3] so bili resnični dogodki, in sicer poboj domobrancev v Kočevskem Rogu, o teh dogodkih je Strniši pripovedoval Jože Snoj, dogodki, o katerih se je šušljalo, pa so se razpletli v »pripoved o človeku, ki se je čudežno rešil iz brezna, ker je v vsej neizmerljivi nečloveškosti ostal človek« (Snoj 1993: 167). Vendar pa v drami morala in vest dramskih oseb ne rešita pred nasilno smrtjo in ne obljubljata preživetja, prav zato je od moralnih zakonov v nas samih odvisno, kako se bomo odločili.

---

3 Strniša je v svoja dramska besedila vkomponiral tudi pesmi, gre za t. i. pesmi vložnice, ki imajo največkrat funkcijo komentarja, ilustracije dogajanja, ustvarjajo atmosfero, upočasnjujejo ritem dogajanja ipd. Pesmi iz njegovih dramskih besedil so bile zbrane in objavljene v posebni zbirki z naslovom *Rebrnik* (1976).

Drug vidik ljudožerstva pa je vezan širše na podobo družbe, ki je po eni strani polna lepih besed o humanizmu, katerega jedro je človek, po drugi strani pa je ta družba zmaterializirana in duhovno opustošena. Strniša v že omenjenem Predgovoru primerja povzpetnika po družbeni lestvici z ljudožercem: »Je med takim prosvetljenim plezalcem v bleščeči limuzini in nevednim kanibalom v mračnem grmu kakšna resnična razlika? /.../ kot oni, so tudi naš mesar, njegova najmlajša in naš kuhar preveč lačni boljšega življenja in pri ubiranju bližnjic k temu cilju niso nič izbirčni, ker pa Pajot ni tako omikan, kot so oni, pobija kar z roko in ne z rokavico.« (Strniša 1988: 197.) Ali z besedami Tarasa Kermaunerja (2002: 39): »Moralni red visoko civiliziranih človeških družb–kultur je le v tem, da je v njih ubijanje in žretje uzakonjeno, upraviljeno, fiksirano kot zakon v sistem(u), ne pa privatno–barbarsko–samovoljno divje kot pri Pajotovcih – anarhistih.« Iz obeh citatov je jasno razvidno stališče, da je med uspešnim, družbeno priznanim povzpetnikom in barbarskim ljudožercem razlika zgolj v načinu, v sredstvu, eden uporablja rokavico, drugi roko, prvi ima zaslombo v pravnem redu, drugi si jo določa sam, a razlike v morali ni. Je torej zaužiti sočloveka hujši zločin kot ubiti ga? Major v dramskem besedilu pravi: »Ta čisti, mili novi vek: / ubijati zna – jesti ga je strah!« (Strniša 1988: 277.)

Humanizem, ki govori o človekovi visoki stopnji duhovnega razvoja, medtem ko kultura in družba pristajata na različne oblike uničevanja, žretja, je lažen, saj »če človek ni absolutna vrednota, se ga da (po)jesti, je prav tako kot vse ostalo utilitarno sredstvo« (Kermauner 2002: 39), kar nam Strniša duhovito ilustrira z besednimi igrami v pogovoru med Majorjem in Tenentejem: »Ta blaga zlagana renesansa, / ta humanizem našega časa: / človek človeka – / to dela Pajot! / človeku človeka – / dá Pajot! / pri človeku s človekom – / postreže Pajot! / Imenitno sva sklanjala./ Humanizem in mesar se skladata. / Ne moreta eden brez drugega. / Drug iz drugega rasteta.« (Strniša 1988: 277.)

Na dan zmage, o kateri sicer ne zvemo nič določenega, je Pajot za svoja dejanja nagrajen, saj vsaka oblast in vsak politični sistem potrebujeta rablje, njegova nova služba pa bo naslednja: namesto ljudi bo v novem sistemu ubijal njihove misli, ideje in duše. Zmaga »pošastna moč, ki vse posesa vase, vse predela v svojo korist in užitek« (Poniž 2001: 296). Pajot pravi takole: »Kmalu bom spet jedel druge. / Na drug način. Jedel bom lučke. / Do zdaj sem klal in jedel človečke. / Zdaj bom ljudem ugašal svečke. / V vsaki glavi gori lučka.« (Strniša 1988: 297.)

Ljudožerci so nastali kot tretje dramsko delo Gregorja Strniše (pred tem je objavil igri *Samorog* in *Žabe*), ki pa so zagotovo njegovo pomensko najbolj nabito in neulovljivo delo, v katerem v umetelni kompoziciji, ki jo uokvirja število tri (trojnost prizorišča srednjeveškega sveta, imamo tri dejanja, prvo obsega tri dneve, drugo tri večere, tretje tri noči) sopostavlja bizarno, sarkastično, grozljivo in na drugi strani poetično in filozofsko, na eni strani meso, na drugi zvezde. Strniša razgrne groteskno sliko sveta, ki mu vlada medsebojno žretje v najrazličnejših pojavnih oblikah: »Kar je, jé. Jé, da je. / Svetu vlada zakon lakote.« (Strniša 1988: 265.) A hkrati tudi prepričanje, da obstaja nekaj več, kar je onkraj človeka.

»To eat or not to eat«

Žrelo (obj. 2007, upr. 2009) Žanine Mirčevske je neposredni dedič in nadaljevalec tradicije *Ljudožercev*, saj tudi njeno besedilo govori o pomanjkanju človeškega poguma, da upaš biti re-

ven, znaš ostati lačen, se upreš nasilju, če se vrnemo k citatu iz *Ljudožercev*, saj so njene dramske osebe že zdavnaj prodale svoje nesmrtne duše in so globoko vpete v mogočnost tega sveta: stojijo pred bogato mizo Hudiča in hlastno grabijo vsa njegova varljiva darila. Za razliko od *Ljudožercev* jih ne zanima več, kaj je dobro in kaj slabo, temveč *v kateri luknji je skrito bogastvo sveta, kje so skriti recepti sreče, blaginje, lepote in uspeha*. Taras Kermauner je ob *Ljudožercih* zapisal misel, ki se v celoti realizira prav v *Žrelu*: »V semiotični tržni družbi vse bolj simulacijskega in intelektualnega kapitala je človek kot ubijalec in jedec neodstranljiv; naj se še tako prikriva pod zgolj virtualnimi znaki, sámo dejstvo, da trži na – celo odprtem – trgu, nujno vodi v to, da trži s soljudmi, z vsem, kar je; sočlovek sodi med vse to. Če se postmoderni človek spreminja v znak, je sočlovek, ki trži znake (le tako lahko komunicira v postmoderni liberalni družbi), obenem ljudožerec, saj trga in (po)uživa vse, kar ni on. Ker počne tako vsakdo, se vsi medsebojno používajo. Promiskuiteta kot radikalen spolni užitek se strukturno nujno spreminja v pankanibalizem.« (Kermauner 2002: 39.) *Žrelo* nadaljuje zgodbo *Ljudožercev*, vendar v novem svetu, to je svet kapitalistične logike in medijskega spektakla, človek pa del reklamnih sporočil in logotipov, ko je potrošniški svet postal edini možni svet in ni ničesar onkraj.

Mirčevska glavno osebo *Žrela* oblikuje kot slehernika, večnega grešnika, ki se srečuje z različnimi pregrehami, med katerimi je osrednja požrešnost. Njegovo pregreho avtorica zaznamuje že s samo izbiro imena dramske osebe, to je namreč *tisti, ki je pojedel svoje ime* in je v besedilu označen grafično samo s tremi pikami (...). Glavno osebo spoznamo, ko nabira lisičke v gozdu z mitskimi razsežnostmi ter sreča žensko, svojo mater, saj se izkaže, da je njen izgubljeni sin. Prisvoji si njeno imetje, kar mu omogoča predajanje različnim užitkom. V naslednjih prizorih sreča še svojega svetovalca, vrtnarja, čuvaja, čistilko, zdravnika, lepotico, punčko, pa tudi kuro, konja in medveda (skupno nastopa 12 dramskih oseb), ki so del družinske posesti in so hkrati tudi nosilci nekakšnih arhetipskih lastnosti. Njihovi pogovori se vrtijo okoli osnovne potrebe po hrani, saj je glavna lastnost osebe požrešnost, nenehen glad, ki ga ne more zadovoljiti najrazličnejša hrana.

Žrelo spregovori o hlastanju, lakomnosti in nenasitnosti, ki jo sodobnemu človeku predstavljajo materialne dobrine. Tako že sam naslov *Žrelo* v kontekstu obravnavanega dramskega besedila predstavlja sinonim globalne pogoltnosti. Besedilo je namreč posejano z najrazličnejšimi dobrinami in blagovnimi znamkami našega časa, od čokolad Lindt, masla Président, solarnih lučk, najdražje sobe v Dubaju, bordojca Rotschild, jumbo plakatov za dietno margarino, oblekic za Barbi punčke ..., citirana so gesla (*nekomu moraš vzeti, če hočeš imeti*; *poznam se, torej se obvladam, torej jem*) in reklamna sporočila (npr. za *dietno margarino, ki se maže fino*), Hamletovsko bivanjsko vprašanje pa je postalo vprašanje hrane.

Osnovna ideja besedila se v širšem smislu izraža tudi s ponavljanjem glagolov želeti, obogateti, imeti, posedovati, kupiti, vzeti in s tem bralca/gledalca nenehno opozarjajo na njegov potrošniški položaj v družbi. Prav z neprestanim naštevanjem dobrin sodobnega časa in ujetostjo v kapitalsko logiko besedilo prehaja iz oddaljene mitične zgodbe v bralčev/gledalčev tukaj in zdaj. Glavna oseba pa kljub vsemu materialnemu bogastvu in neizmernim količinam najrazličnejše hrane še vedno čuti lakoto, zato išče recept, ki ga bo zasitil, recept, po katerem ne bo nikoli več lačen. Lakota tako znotraj besedila postaja splošna značilnost civilizacije, epidemija človeštva, ki ima v različnih okoliščinah različna bolj ali manj sprejemljiva pojmovanja, kot pove čuvaj Tine: »Vsak ima

svojo lakoto, gospod. Ljudje pa niso pravični, gospod. Lakoti po denarju pravijo podjetnost. Lakoti po uspehu ambicioznost. Lakoti po seksu strast. Lakoti po oblasti moč. Lakoti po alkoholu pa alkoholizem. Jaz se ne sramujem svoje lakote in vem, da ima vsak svojo. Razlika je le v tem, da so eni manj, drugi pa bolj lačni, da eni odkrito povedo, da so lačni, drugi pa to skrivajo. Zakaj bi skrivali lakoto. Človek ni lačen zaradi zabave in pika.« (Mirčevska 2007: 1145–1146.) Lakota se vedno bolj kaže kot kompenzacija nečesa, kar manjka, nečesa, kar bi potešilo človekov eksistencialni glad. V tem se kaže tudi resnica bivanja glavne osebe, ki jo izpove z besedami: »Moja usta so postala vhod v brezno moje notranje teme.« (Mirčevska 2007: 1149.) Na koncu sicer sreča požeruha medveda, ki mu nudi zavetje in toploto svojega kožuha ter mu zapoje uspavanko, toda konec izzveni ironično, saj je medvedu ime Haribo[4] in tudi Haribo je lačen.

Dramsko besedilo lahko beremo kot nekakšno parabolo: izmišljene zgodbe služijo kot okvir, v katerem prepoznavamo naš tukaj in zdaj, ter razkrivajo sodobne grehe človeštva. Ti grehi so preoblikovani v zgodbe, prispodobe, mnogokrat posejane s pravljičnimi in fantastičnimi elementi, v katerih pa pridejo na dan tudi temne plati človeka (slehernika), izražene z nasiljem, krutostjo in sadizmom. Vendar pa prispodobe Žanine Mirčevske niso, če se navežemo na Patricea Pavisa, zgolj navadna preobleka enoumnega sporočila, ampak morajo vselej ohraniti določeno avtonomijo in neprosojnost, če hočejo ohraniti lasten pomen, zato nikoli niso v celoti prevedljive v nekakšen nauk, temveč se predajajo igri različnih pomenov in odbleskom teatralnosti (Pavis 1997: 520).

Bistvena značilnost je nezmernost, pa naj gre za hrano, materialne dobrine, želje, nasilje, vse gre do skrajnosti, a tudi to ni dovolj, tako prihaja do različnih oblik zločinskih dejanj, kot so umor, incest, pedofilija, kanibalizem, sadizem, sodomija, ki kažejo, da je vsa lakota »zgolj želja po človeškem mesu, po použitju sočloveka oziroma vsega človeškega. In ker v življenju ni ničesar, kar ne bi bilo na račun nečesa drugega (klasična freudovska resnica), ta želja na koncu vseh koncev v resnici požre samo sebe.« (Lukan 2009: 9.)

Žanina Mirčevska raziskuje nekonvencionalne oblike dramske forme in se skozi dramsko pisavo odziva na stanje sodobnega, z materialnim blagostanjem posejanega sveta, ki se vedno bolj kaže kot navidezno oziroma varljivo. Njena dramska besedila vzpostavljajo angažiran odnos do sveta in kličejo po družbeni refleksiji.[5] Logika potrošništva, ki zapeljuje z obljubo vedno novih, še boljših, še bolj okusnih, še z manj kalorijami, še bolj zdravih jedi, posameznikovo zadovoljitev prelaga v neskončnost. Nezadovolj(e)ni posameznik pa ostaja njegovo edino bistvo. »Ali v tej družbi sploh obstaja večji zločin kot to, da človek noče ničesar? V svetem pismu kapitalizma je to edini smrtni greh.« (Fon 2009: 47.) S tem pa se naše pisanje ob koncu ciklično vrača na njegov začetek.

4 Haribo je blagovna znamka sladkih gumijastih medvedkov različnih barv.

5 Več o sami zgradbi besedila *Žrelo* in dramskem opusu Žanine Mirčevske najdete v: Mateja Pezdirc Bartol: *Hlastati, posedovati, žreti*.

Literatura in viri

DOMINKUŠ, Darja, 2002: Kaj je novega na svetu časa? *Gledališki list* 81/10, SNG Drama Ljubljana. 14–17.
FON, Gregor, 2009: Nekomu moraš vzeti, če hočeš imeti ali Kako je generacija X pojedla samo sebe. *Gledališki list* 88/6, SNG Mala Drama Ljubljana. 45–47.
GRUM, Slavko, 1976. *Zbrano delo*. Prva knjiga. Ljubljana: DZS.
IHAN, Alojz, 2000: *Deset božjih zapovedi*. Ljubljana: Študentska založba.
JUŽNIČ, Stane, 1998: *Človekovo telo med naravo in kulturo*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
KERMAUNER, Taras, 2002: Ubijanje-kanibalizem ali vera v transcendenco (ob Strniševih Ljudožercih). *Gledališki list* 81/10, SNG Drama Ljubljana. 36–39.
LUKAN, Blaž, 2009: Igra o tistem, ki je pojedel tudi svoje ime. *Delo*, 16. 2. 2009. 9.
MONTANARI, Massimo, 1998: *Lakota in izobilje: zgodovina prehranjevanja v Evropi*. Ljubljana: Založba /*cf.
MIRČEVSKA, Žanina, 2007: Žrelo. *Sodobnost* 71/7–8. 1125–1155.
PAVIS, Patrice, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (zv. 124).
PEZDIRC BATROL, Mateja, 2009: Hlastati, posedovati, žreti. *Gledališki list* 88/6, SNG Mala Drama Ljubljana. 19–22.
PONIŽ, Denis, 2001: V metafizičnem svetu Gregorja Strniše. V: *Slovenska književnost* III (ur. Jože Pogačnik in drugi). Ljubljana: DZS. 290–297.
PUNCER, Mojca, 2004: Teatralizirana požrešnost: Via negativa: Še. *Maska* 19/5–6. 104–112.
SNOJ, Jože, 1993: Blasfemija kot izum »Ljudožercev«. V: *Gregor Strniša. Interpretacije* (ur. Jože Snoj). Ljubljana: Nova revija.
STRNIŠA, Gregor, 1988: *Svetovje*. Ljubljana: DZS.

Tomaž Toporišič
Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana
Fakulteta za humanistične študije UP, Koper
UDK 792(497.4)"196/20":792.94

Semiotično in fenomenalno telo slovenskega gledališča

Prispevek se na podlagi raziskav Amelie Jones in Erike Fischer-Lichte ter ob izbranih primerih iz novejše zgodovine gledališča in uprizoritvenih praks (Dušan Jovanović, Bojan Jablanovec, Matjaž Zupančič in Sarah Kane) posveča razmišljanju o telesu, ki se je tudi v slovenskem prostoru po performativnem obratu v šestdesetih letih 20 stoletja vzpostavilo kot eden bistvenih dejavnikov sodobnega gledališča. Vzporedno s številnimi odmiki od dramskega k nedramskemu, neliterarnemu, postdramskemu se je odvila tudi serija preobratov k fizičnemu, k telesu scene in telesu na sceni. Vzpostavila se je posebna politika uprizarjanja, značilna za performativno kulturo, v kateri eno središčnih vlog igra prav živo telo na sceni in v avditoriju, razumljeno skozi posebno razmerje med sosubjekti, igralci in gledalci, ki si včasih celo izmenjajo vloge.

Based on research by Amelia Jones and Erika Fischer-Lichte, and with selected examples from recent history of theatre and performing arts (Dušan Jovanović, Bojan Jablanovec, Matjaž Zupančič and Sarah Kane), reflection is offered on the body, which, following the performative turn of the 1960s, in the Slovene sphere as elsewhere, became one of the fundamental elements of contemporary theatre. Parallel with the many shifts from the dramatic to the non-dramatic, non-literary and post-dramatic, there also unfolded a series of about-turns towards the physical, the body of the stage and the body on the stage. A specific politics of performance characteristic of performative culture was put in place, in which one of the central roles was player by the live body on stage and in the auditorium, understood through the special relationship between the co-subjects – actors and audience – who sometimes even changed roles.

1 Preizpraševanje telesa odra

Ameriška teoretičarka body arta in velika poznavalka transformacij percepcij telesa v umetnosti XX. stoletja Amelia Jones v zadnjem poglavju knjige *Body Art, uprizarjanje subjekta* poudari, da sta drugo polovico stoletja označila dva vzporedna procesa:

– mehčanje modernističnega subjekta, »jaza« kartezijanskega *cogito ergo sum*, v razpršeni postmoderni subjekt;

– osrediščanja pomembnosti vloge aktivističnega telesa v umetnosti šestdesetih in sedemdesetih let prejšnjega stoletja.[1]

Tudi v slovenski kulturi, ki sicer za razliko od velikih držav (npr. Velike Britanije, Francije ...) na lastni koži ni občutila procesov dekolonizacije tretjega sveta in velikega premika proti globalnemu multinacionalnemu kapitalizmu, je pa občutila logiko t. i. tretje poti gibanja neuvrščenih, se je začela – če še naprej uporabljamo pojme Amelie Jones – majati iluzorna stavba avtonomnega individualizma.

Hkrati se je, če se tokrat dialoško naslonimo na teorijo performativnega obrata, kot jo razvija nemška teoretičarka gledališča in sodobne umetnosti Erika Fischer-Lichte, izvršil premik od tekstualne k performativni kulturi.[2] Po performativnem obratu v šestdesetih letih 20. stoletja umetni-

1 Poglavje knjige ima izjemno poveden naslov: *Razpršeni subjekti in konec »posameznika«: telesa devetdesetih let 20. stoletja*.

ki ne delujejo več kot avtorji v tradicionalnem pomenu, koncept gledališča kot besedne umetnosti oziroma *tekstualni model* je zamenjal *performativni model*, znotraj katerega sta tako tekst kot referencialna funkcija izgubila svojo prevlado, izrazito moč pa je pridobilo semiotično, predvsem pa fenomenalno telo izvajalcev v performativni interakciji med odrom in občinstvom.[3]

Povedano v terminologiji poststrukturalističnega Rolanda Barthesa: literatura in druge umetnosti presegajo dominantni diskurz jezika kot sistema. Iz njega izstopa oziroma (če parafraziramo poznega de Saussura) *govori mimo avtorja* oziroma (po Jakobsonu) *kaže nezavedno*. Avtor je po performativnem obratu kot barthesovski pisar, ki ne reprezentira, ne obnavlja, njegov akt je produkcija, proizvodnja, performativnost.

Zgoraj opisana procesa nista potekala tekoče, tako kot si telo in performativna kultura nasploh v času študentskih gibanj in seksualne revolucije, poznega eksistencializma in poststrukturalizma nista zagotovila prevlade. Dejstvo pa je, da se je tudi v Sloveniji dogajalo nekaj podobnega temu, kar Amelia Jones ameriškemu kontekstu ob rob opiše s tremi fazami:

– uveljavitev telesa kot središčne točke aktivistične kulture in družbenih gibanj v šestdesetih in sedemdesetih letih;

– obrat stran od telesa v osemdesetih letih;

– ponoven povratek k telesu v devetdesetih letih tako na področju umetniških praks kot pisnih diskurzov, ki so obravnavali telo (Jones 2002: 239–243).

Tako smo bili v zadnjih desetletjih priča vedno »novim oblikam artikulacije telesa/jaza v vse bolj tehnologiziranem in urbanem okolju, v katerem živimo«. (Jones 2002: 240.) Povedano v terminologiji in logiki estetike performativnega: priča smo bili umetnosti prehajanja meja, ukinjanju dihotomije med semiotičnim telesom (Körper) in fenomenalnim telesom (Leib) igralca, vedno novim in vztrajnim stremljenjem k telesni soprisotnosti igralcev in občinstva, performativni interakciji med odrom in občinstvom, med subjektom in objektom, opazovalcem in opazovanim, fizično prezenco elementov, ki so predstavljeni, in njihovim semiotičnim karakterjem, materialnostjo in referencialnostjo, označevalcem in označencem, učinkom in pomenom. Po analogiji z Austinovo teorijo, lahko za sodobno gledališče po Lichtejevi postavimo naslednjo tezo: Tako kot izjave, ki jih interpretiramo kot performative, tudi performativna akcija na odru in interakcija med odrom in občinstvom poteka v znamenju nečesa, kar ni opisovanje nekega dejanja, hkrati tudi ni izrekanje, da bomo nekaj napravili, ampak je dejanje samo.[4]

---

2 E. Fischer - Lichte v svojih raziskavah *kultur performativnega* izhaja iz do danes tudi v slovenskem prostoru dodobra utaborjenega pojma performativ, kot ga je definiral britanski jezikoslovec in filozof J. L. Austin v razpravi in knjigi *Kako napravimo kaj z besedami*. Austinovo definicijo performativa, njegovo delitev izjav na konstative in performative, razlikovanje med konstativi kot izjavami, ki so lahko resnične ali neresnične, ter performativi kot izjavami, ki so lahko kvečjemu posrečene oziroma ponesrečene in za katere velja: reči je enako nekaj storiti, E. Fischer-Lichte razvije v teorijo oziroma estetiko performativnega.

3 Estetiko performativnega je E. Fischer - Lichte razvijala predvsem v naslednjih monografijah: Erika FISCHER - LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004; *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms Of Political Theatre*, New York/London: Routledge, 2005; *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Fischer - Lichte, Erika / Kreuder, Friedemann / Pflug, Isabel (Hrsg.). Tübingen / Basel 1998.

4 Tudi v tem smislu E. Fischer - Lichte izhaja iz Austina, točneje iz njegovih naslednjih izjav o značilnostih performativa, ki jih z lahkoto izstrelimo tudi izven polja jezika: »Ničesar ne opisujejo ali poročajo ali konstatirajo, niso resnični ali neresnični.« /…/ »Izreči stavek je opraviti neko delo ali del nekega dela, ki ga normalno ne bi opisali kot zgolj reči.« (Austin 1990: 17.)

Hkrati pa se je – na kar v slovitem spisu *Kiborški manifest: Znanost, tehnologija in socialistični feminizem v poznem dvajsetem stoletju* opozarja Donna Harraway – izkristaliziralo dejstvo, da je postala ideološko vprašljiva cela serija dihotomij, ki si jih je v svoji zgodovini zastavila evropocentrična patriarhalna novodobna kartezijanska tradicija: med duhom in telesom, živalskim in človeškim, organizmom in strojem, javnim in zasebnim, naravo in kulturo, moškimi in ženskami, primitivnim in civiliziranim. (Harraway 1999: 260–264.)

Slovensko gledališče in uprizoritvene prakse so v zadnjih desetletjih vztrajno spreminjali, mutirali in tematizirali odnos med nastopajočimi in gledalci, vzporedno s tem pa seveda ustrezno temu spreminjali tudi odnos med odrom in avditorijem, položaji in odnosi med telesi izvajalcev in občinstva. Od gledališča v krogu k praznemu prostoru, največji bližini, stikanju med akterji dogodka in gledalci, npr. v performansih skupine OHO, v Zajčevem *Potohodcu* (1972) v režiji Lada Kralja v gledališču Pekarna, Štihovem *Spomeniku* G (1972) v izvedbi Jožice Avbelj in režiji Dušana Jovanovića (Gledališče GLEJ).

2 Primer *Spomenik G*: zanikanje teksta kot literature

Vzemimo kot primer performativnega obrata oziroma uveljavitve telesa kot središčne točke kulture slednjega. Samo Gosarič v zapisu *Iskanje Spomenika G*, ki je izšel kot del gledališkega lista rekonstrukcije tega prelomnega performansa leta 2009 v soavtorstvu Janeza Janše[5] in Dušana Jovanovića[6], natančno analizira novo nastalo stanje tega močnega performativnega obrata od teksta k telesu:

> Izhodišče *Spomenika G* ni bila drama oz. »satirični happening« *Spomenik* Bojana Štiha, temveč odločitev režiserja Dušana Jovanovića, da želi izhajati iz igralca in pripeljati vsebino predstave iz telesnega – zvoka, gibanja, igralčevega občutenja telesa in sebe. Ključna novost je bila, da je vodil delovni proces sam material oziroma igralčevo delo. Skozi njegov tok se je 70 strani dolgi tekst sčrtal na 15 stavkov ali izjav, zasedba pa se je z začetnih dvanajstih igralcev skrčila na eno samo igralko, 20-letno študentko drugega letnika AGRFT Jožico Avbelj. Kot celota je predstava skozi minimalizem in preciznost povezala drobce v organsko celoto. Pri tem je zanimivo, da je Štihov *Spomenik* kljub redukciji ostal rdeča nit predstave, se je pa povezoval z drugimi elementi uprizoritve na enakovredni ravni (Gosarič 2009: 9–10).

---

5 Janez Janša, režiser, teoretik in vizualni umetnik, rojen leta 1964 na Reki kot Emil Hrvatin, je leta 1989 diplomiral na Fakulteti za družbene vede v Ljubljani, smer analitično-raziskovalna sociologija. Po izobrazbi je diplomirani sociolog. Šolal se je tudi na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo na Univerzi v Ljubljani. Podiplomsko se je izpopolnjeval na Univerzi v Antwerpnu – oddelek za gledališke študije. Je eden ustanoviteljev in direktor zavoda Maska. Janša je ustvaril 15 samostojnih avtorskih scenskih del.

6 Dušan Jovanović, režiser, dramatik, esejist se je rodil v Beogradu (1939). Leta 1951 se je preselil v Ljubljano. Na Filozofski fakulteti v Ljubljani je diplomiral iz angleščine in francoščine, nato je študiral režijo na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Najprej je bil gledališki kritik, nato pa je ustanovil Študentsko aktualno gledališče (ŠAG). Bil je med ustanovitelji Gledališča Pupilije Ferkeverk konec šestdesetih let in Eksperimentalnega gledališča Glej v začetku sedemdesetih. Med letoma 1978 in 1985 je zasedal položaj umetniškega vodje Slovenskega mladinskega gledališča. Leta 1989 je postal docent na AGRFT, kjer je do upokojitve predaval režijo. Je avtor groteskнega romana *Don Juan na psu*, sicer pa se je uveljavil z obsežnim opusom dramskih del. Jovanovićeva dramska besedila so bila uprizorjena tudi v tujini. Za drame kot tudi za režije je prejel številne nagrade. Sodi med najvidnejše slovenske in jugoslovanske gledališke režiserje.

Dramaturg originalne predstave Igor Lampret je v spisu, ki je spremljal gostovanje v Stalnem slovenskem gledališču v Trstu, razkril še nekaj pomembnih podrobnosti:

> Predstava *Spomenik G* v celoti temelji na igralkinem dihu. /.../ Notranja struktura predstave temelji na dvojnem gibanju kakor samo dihanje: vdih in izdih. /.../ Zato ima dih dvojno funkcijo: fiziološko in vsebinsko. S fiziološkim dihom igralka nenehno odkriva nove dimenzije igranja (emocije, situacije itd.) in ga transformira v vsebine, ki se popolnoma oblikujejo v izraz za posamezne metafore. (Lampret 2009: 19.)

Besedilno predlogo, na kateri v dramskem gledališču običajno temelji predstava, je tokrat zamenjal igralkin dih oziroma telo, ki oblikuje strukturo performansa tako, da povezuje fiziološko in vsebinsko, duha in telo. Skozi dih kot dejavnost igralkinega fenomenalnega telesa se po Lampretu razkriva tudi dvojna narava igranja kot:

– instrumenta igralkine avtorske izpovedi (pogojno rečeno reprezentacije oziroma predstavljanja) in

– fizične vzdržljivosti igralkinega telesa.

Specifični gledališki jezik pri tem nastaja s pomočjo dramatičnosti oziroma tekmovanja vzdržljivosti in igre, reprezentacije in prezence. Ali – kot je v kritiki natančno zapisal Veno Taufer:

> To pot je naredil Jovanović avantgardno gledališko predstavo brez kakršnih koli šokov, golote, seksa ali teh in drugačnih modnih ali tudi ne modnih efektov. Na prazni sceni je bilo eno samo, popolnoma civilno dekle in v kotu muzikant. /.../ Ni bilo nobene literature /.../ in vendar je bilo to absolutno /.../ gledališko doživetje totalnega teatra. /.../ človeškega telesa, njegovih gibov, plesa tega telesa, njegove spretnosti, ekspresivnosti, njegovih mišic, udov, prstov, obraza, ustnic, njegovih glasov in zvokov /.../ (Taufer 1977: 49–50.)



Bojan Štih/Dušan Jovanović: *Spomenik G*
Gledališče GLEJ, 1972
na fotografiji Dušan Jovanovič, Andrej Jarc in Jožica Avbelj
foto arhiv AGRFT

Dušan Jovanović je tako ukinil kartezijanski *ratio* kot posrednika med igralčevim telesom in njegovo igro, hkrati pa izpostavil avtonomno govorico telesa, ki je omogočila, da je, z besedami Antonina Artauda, oder spregovoril kot tak, s svojo lastno, ne več literarno govorico. Tudi tokrat je bila vrnitev k telesu kot nečem, kar je avtonomno, razumljena v smislu vzpostavitve telesa kot »ekskluzivnega nosilca estetskih strategij, vrednot in znakov.« (Kunst 1999: 167.) Hkrati pa je predstava vzpostavila govorico, ki je blizu Nietzschejevi definiciji plesa v *Rojstvu tragedije*: »luč iz sveta pred bogovi«.

Povedano s parafrazo Paula Valeryja: *Spomenik G* se je skozi vrnitev k telesu vzpostavil kot specifičen način no-

tranjega življenja, v katerem je fiziologija dominantna.[7] V aktivnostih telesa Jožice Avbelj na odru torej ni bilo ničesar razen govorice njenega telesa samega.

Podobno radikalna je bila istega leta v gledališču Pekarna krstna uprizoritev poetične drame *Potohodec* Daneta Zajca v režiji Lada Kralja, ki se je še očitneje vezala na tradicijo ritualnega gledališča Jerzyja Grotowskega, teorijo in prakso Richarda Schechnerja. Peter Božič (ki je dejavno sodeloval v okvirjih eksperimentalnega gledališča sedemdesetih let ter o njem hkrati tudi pisal) je tako ob obeh predstavah ugotovil, da je »poudarek na gibu telesa pri obeh enak, vendar v skupinski igri (*Potohodca* op. p.) preraste v načelo rituala« (Božič 1986: 38), kar omogoča intenzivno kreativno energijo, ki se lahko širi od igralca do igralca in od gledalcev do gledalcev. Telesa igralcev so tako neposredno nagovarjala gledalstvo in tudi fizično velikokrat vstopala v prostore teles gledalcev.

Prevedeno v terminologijo Erike Fischer - Lichte in estetike performativnega: predstava vzpostavi performativno dejanje dogodka kot medsebojnega delovanja med izvajalci in gledalci, za katerega je značilna avtopoetična feedback zanka, ki provocira in integrira emergenco med akterji in gledalci.

Telo igralcev oziroma performerjev torej ni več razumljeno kot nosilec pomena, kot semiotično telo teksta, sestavljenega iz znakov za karakter, ki ga izvajalka ali izvajalec igra. Razumeti ga je potrebno v njegovi posebni materialnosti, ne več primarno kot označevalec oziroma semiotično telo, ampak realno telo igralcev, njihovo *telesno biti-na-svetu*. Pomeni, ki se pojavljajo znotraj procesa predstave, izvirajo in nastajajo primarno iz tega procesa predstave same.

3 Primer *Via Negativa*: telo označevalec in realno telo

Drugi primer si bomo izposodili iz bližnje preteklosti, točneje pri predstavi ali performansu konceptualističnega projekta *Via Negativa* režiserja t. i. tretje generacije, ki se je uveljavila na prelomu in osemdesetih v devetdeseta leta prejšnjega stoletja, Bojana Jablanovca.[8] Naslov projekta je *Incasso*, letnica njegovega nastanka 2004. Marina Gržinić v razpravi *Reartikulacija zgodovine performansa* ugotavlja, da ta odrski dogodek predstavlja prisvojitev zgodovine performansa kot umetniške forme ali dejavnosti, ki izhaja iz »avantgardnih vizualnih umetnosti šestdesetih let 20. stoletja in obsega tradicijo, ki sega od konceptualne umetnosti in body arta do hepeningov, a tudi tradicijo, ki sega od uličnega gledališča do študentskih protestov, vse do pozicije ustvarjanja stvari z gestami in s telesnimi akcijami pred občinstvom.« (Gržinić 2005: 45–47.) S svojo izjavo je neverjetno blizu nemški kolegici Eriki Fischer - Lichte, ki govori o performativnem obratu kot bistvenem prelomu, ki se je izvršil prav znotraj performativnih praks (hepeninga, performansa, gle-

---

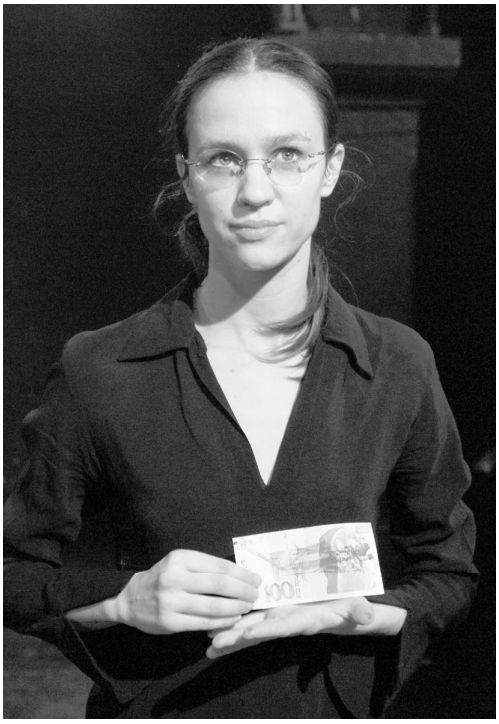
7 Parfraziramo misel iz Valeryjevega spisa *Philosophie de la danse* oziroma *Filozofija plesa*.

8 Bojan Jablanovec, rojen 1961 v Murski Soboti, diplomiral leta 1989 na Ljubljanski AGRFT. Že z diplomsko predstavo *Helios* nakaže interes za odpiranje gledališkega polja in raziskavo percepcije gledalca. V letih od 1993 do 1999 režira v večini slovenskih gledaliških hiš, leta 1999 prekine z režijsko prakso v slovenskih repertoarnih gledališčih in se posveti raziskavi gledališča. S tem namenom leta 2002 ustanovi mednarodni projekt Via Negativa. Gledališče ga v prvi vrsti zanima kot medij komunikacije in ne estetizacije. Prvih sedem let projekta Jablanovec posveti raziskavi sedmih človeških lastnosti, ki so splošno znane pod imenom sedem smrtnih grehov (jeza, požrešnost, pohlep, pohota, lenoba, zavist in napuh). Gre za ciklus performansov, v katerih se ustvarjalci vsako leto osredotočijo na enega izmed smrtnih grehov, kot na bazični agens, ki formira scensko akcijo in razmerje do gledalca.

dališča). Z izrazom »ponovna prisvojitev zgodovine preformansa« pa opozarja, da smo v zadnjem desetletju tudi v slovenskem prostoru priča ponovnemu vzniku fenomenalnega telesa oziroma tega, kar lahko poimenujemo s sintagmo »sledi performativnega obrata« v sodobnih scenskih umetnostih.[9]

Jablanovec v projektu *Via negativa*, katerega ime povzema po Jerzyju Grotowskem in njegovem revnem gledališču, poskuša artaudovsko osvoboditi gledališče od reprezentacije, ga odrešiti služenja zgolj enemu samemu jeziku, namreč besede in njene logične diskurzivnosti. Povedano z besedami Rolanda Barthesa, ki govori o Antoninu Artaudu: radikalizirati skuša gledališko izkušnjo, od nje zahteva, da si upa izvesti popolno preobrazbo vseh naših načinov življenja za ceno novih pravil, ki bodo v veliki meri pravila avantgarde:

> Misel mora biti popolnoma absorbirana v sami fiziki dramske akcije: nič notranjosti, nič psihologije, in celo /.../ nič simbolizma. /.../; in temu gledališču antikulture /.../ je potreben prav tako osvobojen jezik: ne samo, da mora biti beseda »poetična« (se pravi neposredna, odvezana od vsake racionalnosti), temveč mora jezik brez vsakršne hierarhije vključevati krike, gibe, hrup in akcijo, katerih mešanica mora na odru povzročiti splošen masaker; ali če povemo z eno sintagmo: »gledališče krutosti«, ki je postalo Artaudova najslavnejša formula. (Barthes 2002: 300.)



Via Negativa: *Incasso,* 2004
na fotografiji Katarina Stegnar
foto Marcandrea

Hkrati pa poskuša Jablanovec poiskati nove gledališke oblike, ki bodo dosegle »reaktivacijo udeležbe gledalcev« (Lehmann 2003: 234), nove povezave privatnega in javnega, intimnega in odprtega, ki so odsev raziskav, kako se igralec uglasi v razmerju z gledalcem. Eno bistvenih sredstev za dosego tega cilja je igralčevo telo. Podobno kot njihove predhodnike, o katerih smo govorili malo prej, tudi *Vio negativo* bolj kot telo, ki je označevalec, zanima realno telo igralcev. Zato hipertrofira procesnost in performativnost, s tem pa se seveda zavestno vključuje v verigo performativnih poudarkov, v to, kar E. Fischer - Lichte poimenuje »estetika performativnega«, M. Gržinić pa »reartikulacija zgodovine performansa«.

Toda, ko reartikulira zgodovino performansa, Jablanovec s svojo skupino ne proizvede tega, kar Amelia Jones razume kot temeljno razliko med *body artom* šestdesetih in tistim od devetdesetih do danes. *Vio negativo* sicer zanimajo »nove oblike artikulacije telesa/jaza v vse bolj tehnologiziranem okolju, v katerem živimo« (Jones 2002: 240–241), toda pri tem ne raziskuje medseboj-

9 Več o tem v Tomaž Toporišič, Ranljivo telo teksta in odra: performativni obrat in njegove sledi v slovenskem gledališču po letu 2000« V: *Sodobne scenske umetnosti*.

nega delovanja med multimedijo, instalacijami, fotografskimi in drugimi tehnologijami, s katerimi bi se izognili živemu performansu oziroma neposrednemu stiku živih teles izvajalcev na odru in gledalcev v avditoriju. Ne zanima jih več – tako kot npr. Stellarca, Garry Hilla, Jamesa Luno ali celo Laurie Anderson – telo/jaz kot tehnologizirano, nenaravno, pomnoženo v videopodobah, posredovano. Namesto tega, kar je Derrida ob Hillu označil s stavkom, da pri njem »nikoli ni bilo neposrednega, živega predstavljanja«, ga zanima predvsem realno telo izvajalca in gledalca v živo.[10]

Kot zanimiv primer tega avtentičnega telesa, ki ni v funkciji označevalca, hkrati pa specifične avtopoetične feedback zanke (E. Fischer - Lichte), ki pri tem nastane, vzemimo prizor iz predstave *Incasso*, ko performerka Katarina Stegnar prepoji bankovce s kapljicami svoje krvi, jih zavije v plastične vrečke in jih kot umetniško delo prodaja občinstvu. S tem izvede variacijo umetniških akcij Fluxusa, npr. italijanskega konceptualista Piera Manzonija, njegovega projekta *Umetnikov drek* (1961), v katerem je napolnil devetdeset škatlic s svojimi izločki in jih postavil na prodaj po ceni zlata.[11] Če se je Manzoni poigraval z gledalcem tako, da ga je opozarjal, kako bo škatlica, če jo odpečatimo, izgubila svojo umetniško vrednost, v *Incassu* Katarina Stegnar v svoji akciji gledalca napade, ga destabilizira z izpostavljanjem svoje fizične bolečine, hkrati pa ga s svojim besednim napalmom, kot to opiše Blaž Lukan, »v skladu z neusmiljeno logiko predstave – do kraja (lahko bi rekli do krvi) razgali, zastavi niz temeljnih vprašanj, zaradi katerih se nenadoma znajde pred njo bolj gol, kot je ona sama.« (Lukan 2004: 10.)

4 Sarah Kane in Matjaž Zupančič: skrajna fizičnost telesa in (ne)uprizorljivost didaskalij

Kot zadnja dva primera vzemimo dve besedili sodobnih dramatikov, britanske na žalost prezgodaj umrle predstavnice *gledališča »u fris«* in pa vsestranskega slovenskega dramatika ter režiserja: *Razdejani* ali (v originalu) *Blasted*, ob nastanku škandalozno sprejeto prvo igro Sarah Kane[12] iz leta 1995; in pa *Hodnik*, eno zadnjih dramskih besedil Matjaža Zupančiča,[13] z Grumovo nagrado leta 2003 ovenčano igro. Vzporedno z igrama pa dve konkretni uprizoritvi: slovensko prvo izvedbo *Razdejanih* iz leta 2008 v režiji Vinka Möderndofrerja (Slovensko mladinsko gledališče) ter praizvedbo *Hodnika* (SNG Drama Ljubljana) v avtorjevi režiji iz leta 2004.

---

10 Navedek je iz spisa Jacquesa Derridaja, Videor, objavljenega v zborniku *Resolutions: Contemporary Video Practices*, ki je leta 1996 izšel pri University of Minnesota Press.

11 Originalni naslov akcije je bil »Merda d'artista«, prvič jo je izvedel 12. avgusta 1961 v Galleriji Pescetto, Albisola Marina.

12 Sarah Kane je mitska figura današnjega evropskega gledališča. Rodila se je leta 1971 v angleški grofiji Essex in študirala dramaturgijo v Bristolu in Birminghamu. Med leti 1995 in 1999 je napisala pet dramskih besedil, nekaj priredb in filmski scenarij. Konec februarja leta 1999 je naredila samomor v eni od londonskih klinik, kamor se je zatekla v hudi depresiji. Mnogi jo umeščajo v kontekst dramatike »krvi in sperme«, čeprav je njeno delo zelo samosvoje. V *Razdejanih* izjemno intenzivno začutimo fizično bolečino, ki ni zgolj posledica prikaza (vojnih) grozot in skrajnosti – od spolnega nasilja do kanibalizma –, kamor v igri rablja in žrtve zaidejo trije njeni junaki.

13 Matjaž Zupančič, dramatik, prozaist, režiser in predavatelj se je rodil leta 1959 v Ljubljani, študiral je gledališko režijo in dramaturgijo v Ljubljani in Londonu. Vodil je Eksperimentalno gledališče Glej. Je redni profesor za režijo na ljubljanski AGRFT. Napisal je dva romana: *Obiskovalec*, *Sence v očesu* in 11 dram: *Izganjalci hudiča*, *Slastni* mrlič, *Nemir*, *Vladimir*, *Ubijalci muh*, *Goli pianist*, *Hodnik*, *Bolje tič v roki kot tat na strehi*, *Igra s pari*, *Razred* in *Reklame, seks in požrtija*. Režiral je številne drame. Je štirikratni dobitnik Grumove nagrade za najboljšo dramo. Njegove igre so uprizarjali v Franciji, Luksemburgu, na Poljskem,v Italiji, Nemčiji, na Hrvaškem, v Bosni, Veliki Britaniji.

Razdejani, drama ali bolje ne več drama, sprva navidezno verističnі, potem popolnoma izstopajoči iz oprijemljivo realnega, so dobesedno prepojeni z jezikom močnih podob teles: živih, mrtvih, v bolečem užitku in bolečini, razdejanih. Sekundarni tekst ali didaskalije so polne skorajda neuprizorljivih napotkov za različna dejanja široke palete trpečih teles. Replike so izjemno skope, dialog je zgoščen, iztisnjen, zveden na bistveno. Režijski napotki so skrajno ostri in konkretni: masturbacija, posilstvo, oslepitev. Priča smo besedilni predlogi za predstavo, ki izhaja iz skrajne fizičnosti teles protagonistov v krutem gledališču, ki govori o krutosti vsakdana tudi skozi in s pomočjo telesa, ki ga postavlja v nemogoče, skorajda neuprizorljive položaje. Vse zato, da bi dosegla kar se da največjo pozornost bralca in gledalca, ki se je primoran skorajda z bolečino in gnusom spustiti v dantejevski inferno in eliotovsko *Pusto deželo* njene dramske govorice. Sarah Kane skozi skrajno fizičnost in nasilje teles skuša doseči kar se da močno govorico ali že kar zaklinjanje gledališča kot performativnega dejanja, katerega katapult je tekst za gledališče in katerega instrument so telesa igralcev v nemogočih in včasih skorajda neuprizorljivih prizorih.

Funkcijo dramatika razume kot nekakšno zapeljevanje, ki sproži močno medsebojno delovanje med igro in publiko: poetično, a hkrati tudi dobesedno, dionizično trganje in žrtvovanje telesa drame, govorečih teles in razpršenih subjektov, ki jih utelešajo protagonisti njenih dram.

Slovenska praizvedba kot eno izmed možnih utelešenj te igre, teče natančno po napotkih Sarah Kane, ki jim sledi tudi takrat, ko so absurdni (npr. didaskalije, ko Ian kanibalsko uživa meso mrtvega dojenčka) ter nas tako prisili, da na prizorišču neke hotelske sobe fizično okušamo potek razčlovečenja ljudi, zvedenosti telesa na gon po samoohranitvi, golem preživetju. S prihodom vojaka, ki kot bomba zareže v navidezni psihološki realizem, se telesnost kot nosilec nasilja radikalno stopnjuje. Vse do tega, kar je kritičarka časopisa *Indirekt* označila z naslednjimi stavki:

> Razpoloženje? Veliko hujše kot ob gledanju televizijskih prenosov vojnih pokolov, že bliže občutju ob poročanju o avstrijskem očetu – posiljevalcu iz kleti, še najbolj pa telesni zakrknjenosti, topi notranji bolečini, ki jo doživi bralec romanov Elfriede Jelinek. (Ana Ivančič, *Indirekt*, 10. 7. 2008.)

Tudi *Hodnik* Matjaža Zupančiča se ukvarja s fizičnim, telesnim, performativnim dejanjem razčlovečanja ljudi. Tako kot Sarah Kane, pa tudi tako kot Jovanovića in Jablanovca, ga zanima predvsem realno: neposredni stik živih teles izvajalcev na odru in gledalcev v avditoriju. Pri tem izhaja iz naslednje predpostavke, ki jo je avtor lepo skiciral v naslednji izjavi: »V moji /.../ drami se ukinja razlika med intimnim in javnim, med zasebnim in družbenim. Živimo za pogled Drugega, zato me je pri pisanju drame zanimalo, kaj se zgodi, ko ta pogled umanjka.« (*Dnevnik*, 21. 9. 2004.) V času popolne mediatiziranosti družbe in vseprisotnosti simulakrov obrne shemo televizijskih resničnostnih šovov na glavo: Pred nami zato niso elektronsko manipulirana telesa igralcev v posebej za TV izgrajenem simulakru resničnega življenja. Ne, njegova igra se dogaja v nekakšnem notranjem, skritem hodniku televizijskega šova, v katerem so igralci skriti pred TV občinstvom.

Zupančič tako na odru z živimi telesi spregovori o razčlovečenju, ki ga vedno znova proizvajajo medijski simulakri. Kot prostor oziroma orodje dekonstrukcije televizijskega simulakra si izbere čisto performativno situacijo gledališča, v katerem ni prostora za tehnizacije, video pomno-



Matjaž Zupančič: *Hodnik*, SNG Drama Ljubljana, 2004, na fotografiji Ana Ruter, Gorazd Logar, Primož Bezjak foto Peter Uhan in arhiv SNG Drama, Ljubljana

žitve in spreminjanja teles. Osredotoči se na intimnost telesa, ko ni izpostavljeno pogledu drugega oziroma medijski kameri.

Izhajajoč iz dejstva, da v času mediatizirane kulture živo telo igralke in igralca postaje vedno bolj marginalizirano, saj ga preglasijo medijsko manipulirana telesa TV in računalniških ekranov, vzpostavlja fenomenalno in semiotično telo v sodobnem gledališču kot nekaj, kar v svojem razgaljenju, privatnosti lahko vznemiri, šokira gledalca. Zupančič tezo ameriškega teoretika mediatizirane družbe in spektakla Philipa Auslanderja, da umetnost v živo znotraj ekonomije vseprisotnosti medijev pomeni »le malo več kot zakrnel ostanek prejšnjega zgodovinskega reda reprezentacije« (Auslander 1997: 42), spremeni v njeno nasprotje, ki postane orožje žive umetnosti.

Hodnik je tako živ dokaz tega, kar Peggy Phelan razume kot dokaz za dejstvo, da se uprizoritev, katere »edino življenje poteka v sednjosti« (Phelan 1993: 146), lahko izmakne ekonomiji reprezentacije ter ideologiji množičnih medijev. Tako Zupančič znotraj pogojno še vedno dramske matrice zelo jasno in glasno razišče in pokaže bistveno dilemo sodobne umetnosti, ki jo francoski filozof Alain Badiou označi z naslednjimi besedami: »Kakšno je razmerje umetnosti do realnega oziroma, kaj je realno umetnosti?« (Badiou, 2005: 76.)

5 Zaključek: ranljivo telo teksta in odra

Dejstvo je, da tako Sarah Kane kot Matjaž Zupančič zavestno nadaljujeta s tradicijo pisanja za gledališče, pri katerem računata in izrabljata igralčevo telo kot bistveni del performatinega dejanja predstave. Tako ob vseh primerih, ki smo jih uporabili za naše razmišljanje o telesu, njegovi ranljivosti in subverzivnosti v sodobnem slovenskem gledališču (in širše kulturi nasploh), lahko izpeljemo nekakšno delno sklepno tezo.

Tudi v slovenskem prostoru se je telo po performativnem obratu v šestdesetih letih vzpostavilo kot eden bistvenih dejavnikov sodobnega gledališča, ki so pripomogli k temu, da se je občinstvo znašlo v liminalnem stanju. To je v gledalcih proizvedlo destabilizacijo njihove percepcije žive umetnosti, realnosti, iz katere je ta izhajala, ter njih samih kot dejavnih sprejemnikov oziroma soudeležencev gledališkega dogodka. Priča smo posebni politiki uprizarjanja, značilni za performativno kulturo, v kateri eno središčnih vlog igra prav živo telo na sceni in v avditoriju, razumljenih (po Eriki Fischer - Lichte) kot razmerje med subjekti, igralci in gledalci, ki si včasih celo izmenjajo vloge.

Dvajseto stoletje nemira, badioujevske nerazrešljive razdvojenosti med končati staro in začeti z novim, je torej tudi na področju slovenskega gledališča in uprizoritvenih praks potekalo v znamenju »serije revolucij«, ki so dodobra razburkale valovno konfiguracijo gledališkega odra in dvorane. Vzporedno s številnimi odmiki od dramskega k nedramskemu, neliterarnemu, postdram-

skemu se je odvila tudi serija preobratov k fizičnemu, k telesu scene in telesu na sceni. Po tem, kar lahko skupaj z Lehmannom imenujemo »aktivistična doba šestdesetih in sedemdesetih let« (Lehmann 2003: 197) in po obratu stran od fizičnega telesa k primatu pogleda, vizualni kulturi in gledališču podob v osemdesetih letih, se danes kot nasledniki prejšnjega desetletja, ki je oznanilo nov povratek k tokrat velikokrat mediatiziranemu telesu, nahajamo znotraj dediščine teh premikov. Moč gledališča tako vzrašča prav iz zavedanja o svoji ranljivosti, prehodnosti, vdorih mediatiziranega v živo telo na odru in telo odra, hkrati pa tudi teksta za oder in na odru.

Literatura

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

AUSTIN, John L., 1990: *Kako napravimo kaj z besedami*. Bogdan Lešnik (prev.) Ljubljana: Studia humanitatis.

BADIOU, Alain. 2005: *20. stoletje*. Ana Žerjav (prev.). Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

BARTHES, Roland, 2002: *Ecrits sur le théâtre*. Paris: Editions du Seuil.

BOŽIČ, Peter, 1986: Razvoj gledališke literature in gledaliških sredstev v slovenskem gledališču. *Maske* 1. 37–42.

DERRIDA, Jacques, 1990: Videor, Peggy Kamuf (prev.), Paris: *Passages de l'image*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. 158–161. Ponatis v: Hill, Gary, Morgan, Robert C. (ur.), 2000. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 20–26.

FISCHER - LICHTE, Erika, 2005: *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms Of Political Theatre*, New York/London: Routledge.

GOSARIČ, Samo, 2009: Iskanje Spomenika G. V: *Spomenik G*, Gledališki list MGL, Letnik LIX, sezona 2008/2009, št. 9. 7–16.

GRŽINIĆ, Marina, 2005: Rearticulation of the history of performance art. *Maska*, poletje 2005, let. 20, št. 3/4 = 92/93.

HARRAWAY, Donna, 1999: Kiborški manifest: Znanost, tehnologija in socialistični feminizem v poznem dvajsetem stoletju. V: *Opice, kiborgi in ženske: reinvencina narave*, Ljubljana: Študentska založba (Zbirka Koda). 241–292.

JONES, Amelija, 2002: *Body art. Uprizarjanje subjekta*. Ljubljana: Koda in Maska.

LAMPRET, Igor, 2009: Spomenik G. V: *Spomenik G*, Gledališki list MGL, Letnik LIX, sezona 2008/2009, številka 9. 17–21.

LEHMANN, Hans Thies, 2003: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.

LUKAN, Blaž, 2004: Nataša in Katarina. *Delo*. Ljubljana, 29. 12. 2004. 10.

PHELAN, Peggy. 1993: *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge.

TAUFER, Veno, 1977: *Odrom ob rob*. Ljubljana: DZS.

TOPORIŠIČ, Tomaž, 2006: Ranljivo telo teksta in odra: performativni obrat in njegove sledi v slovenskem gledališču po letu 2000. V: *Sodobne scenske umetnosti*. Bojana Kunst in Petra Pogorevc (ur.). Ljubljana: Maska (Zbirka Transformacije, 20). 142–155.

VALÉRY, Paul, 1936: Philosophie de la danse. V: *Oeuvres, tome I, Vairété*, »Théorie poétique et esthétique«, Nrf, Gallimard, Nrf, 1956, 1857. 1390–1403.

Bojana Kunst
Filozofska fakulteta, Ljubljana
UDK 793.3

Telo sodobnega plesa in njegov glas

Če telo sodobnega plesa analiziramo v razmerju do glasu, potem opazimo, da sodobni ples prekine prav s konvencijo molčečega telesa, ki pleše tiho in brez glasu. Plesno telo 20. stoletja odkrije svoj notranji glas. Ta ni povezan samo s tem, da plesno telo spregovori, pač pa predvsem z avtonomnostjo plešočega telesa, z razbitjem estetske hierarhije gibanja in moči jezika nad telesom. Avtorica odkritje glasu poveže s primeri iz slovenskega sodobnega plesa.

If we analyse modern dance in relation to the voice, then we notice that it breaks with the convention of the silent body that dances voicelessly. The dancing body of the 20th century discovered its inner voice. This is connected not simply with the fact that the dancing body speaks, but primarily with the autonomy of the dancing body, with the broken aesthetics of the hierarchy of movement and with the power of language over the body. The author links the discovery of the voice with examples from contemporary Slovene dance.

1

Christine de Pizan v knjigi *Mesto dam* pripoveduje legendo o sv. Kristini iz Tira, ki se ni hotela ukloniti očetovi zahtevi po čaščenju poganskih malikov. Zato ji je oče po mnogih mukah dal odrezati jezik, a to je ni ustavilo ni preprečilo, da ne bi »vedno bolj jasno govorila o božanskih stvareh« (de Pizan 1999: 287). Ko jo je oče slišal govoriti, je očital rabljem, da ji niso dovolj dobro odrezali jezika, »potegnili so ji torej jezik in ga odrezali prav pri korenini, toda Kristina je vrgla tiranu jezik v obraz in mu iztaknila eno oko. Nato mu je rekla jasneje kot kdaj koli: Kaj ti pomaga, tiran, da si mi odrezal jezik, da ne bi več blagoslavljala Gospoda, saj ga bo moja duša zmeraj blagoslavljala na veke, medtem ko bo tvoja za zmeraj prekleta! Ker nisi verjel moji besedi, je prav, da te zaslepi moj jezik.« (de Pizan 1999: 287.) Sv. Kristina je le ena v vrsti zgodb o ženskah (Philomel, Lavinia), pri katerih je ob odtrganju jezika nastopilo rojstvo glasu. Kot ugotavlja Carla Mazzio, v klasični literaturi ponavadi izguba jezika pri moških pomeni tudi smrt jaza, medtem ko ženske lahko govorijo tudi brez jezika, saj skozi njih pogosto spregovori glas (Mazzio 1997: 53–80). Zdi se, kot da se žensko telo upira dejstvu, da bi neka funkcija, delovanje bilo umeščeno v posamičen statičen telesni del, zato tudi, ko ostane brez jezika (tongue), lahko še vedno govori. To na eni strani priča o stari fantazmi neobvladljive fluidnosti ženskega telesa, razmestitvi njenega telesa, ki ga zaznamuje neujemljivost in pretočnost. Po drugi strani pa trenutek, ko Kristina spregovori, govori tudi o podrejenosti njenega glasu moči Drugega (Other), njen glas je namreč glas pričevalke, tiste, ki v trenutku pred svojo smrtjo priča o moči tistega, ki ga zastopa, boga, v katerega veruje. Glas njene notranjosti je tako obenem avtonomna moč in hkrati čisti avtomatizem, je moč telesa, ki se upre, in hkrati posnetek glasu drugega. Filozof Mladen Dolar trdi, da je vsako rojstvo glasu zaznamovano z ambivalentnostjo, saj »tisti, ki oddaja glas, ni le vladar, temveč je prav tako kot oddajnik tudi podložnik.« (Dolar 2005: 211.) Glas namreč, pravi Dolar, ne samo

da učinkuje na notranjost tistega, ki ga posluša (Kristina tako svojega očeta dobesedno zaslepi), pač pa tudi sam prihaja iz notranjosti telesa in jo izpostavi drugemu, zdaj se pravzaprav predam drugemu in mu izročim oblast nad seboj (Kristina spregovori pred smrtjo samo še kot pričevalka zgodovine, moč njenega glasu pa priča o moči tistega, v katerega veruje) (Kunst 2008: 63–74).

Legenda o ženski, ki govori z glasom in brez jezika (tongue), ne uvaja po naključju pričujoče razmišljanje o razmerju med plešočim telesom sodobnega plesa in njegovim glasom. Odkritje glasu telesa in prisluškovanje njegovi notranjosti, ki ni več v harmoničnem razmerju z urejeno in tekstovno razporejeno hierarhijo telesa, namreč predstavlja eno od bistvenih odkritij sodobnega plesa 20. stoletja in stoji v središču oblikovanja novega umetnostnega žanra ter prekinitev s tradicionalno baletno konvencijo plešočega telesa. Kot vemo, je ena od pomembnih konvencij baletnega telesa ta, da pravzaprav pleše brez glasu, da torej neslišno drsi v tišini in premaguje težo gravitacije. Njegovo dihanje mora biti kljub vsem naporom brez zvoka, njegov telesni napor neslišen, telo pleše, kot da ne proizvaja nobenega šuma, tiho drsi po podu in leti po zraku, neslišno se dotika soplešočega. Tovrstna odsotnost glasu, paradoksalna tišina dejavnega telesa, ni le posledica strogega discipliniranja telesa, pač pa je del kompleksne tehnike subjektivizacije in vzpostavitve zgodnje modernega telesa: plešoče telo v baletu utiša svoj kaotični in nepredvidljivi glas, da bi lahko postalo govorica. Kot je dobro znano, se prav skozi baletno plešoče telo uprizarja materialna moč in vladavina jezika (govorice), razmerja (govoreče) oblasti in (jezične) vidnosti modernih subjektov. Paradoks pa je, da v trenutku, ko telo zapleše kot jezik, kot artikuliran in civiliziran jezik, obenem plešoče telo tudi utihne. Zdaj ne posluša več, ampak je ena sama poslušnost, oživi, ker ga v življenje prebudi zvočnost samega jezika. Ali drugače: ko se ples baleta vzpostavi kot govorica, telo zapre usta. Telo samo utihne, ker ga zvočnost jezika zadene od zunaj. Prav jezik je namreč tisti osnovni dispozitiv, skozi katerega gledamo plesno telo in je obenem osnovna matrica branja plesa.

2

Če telo sodobnega plesa analiziramo v razmerju do glasu, potem lahko opazimo, da v 20. stoletju sodobni ples prekine prav s konvencijo molčečega telesa, telesa, ki pleše tiho in brez glasu. Zdi se, da plesno telo 20. stoletja odkrije tisto drugo stran Kristininega glasu in zvočnosti, pravo moč glasu, ki prihaja od znotraj, ne glede na to, da telo nima funkcionalnega telesnega organa govora. Prav ta glas, ki prihaja od znotraj, ni povezan samo s tem, da plesno telo odpre usta (in spregovori), pač pa predvsem z razlomitvijo kinaestetske hierarhije gibanja, z drugačno temporalnostjo in avtonomnostjo gibajočega se telesa. »1900. Ure in ure bi lahko stala popolnoma na miru, z rokama, prekrižanima na mojih prsih, pokrivajoč solarni pleksus /.../ Iskala sem in končno našla osrednji vir vsega gibanja.« (Duncan 1927: 75.) Tako opiše Isadora Duncan svoje odkritje telesa, istočasno z odkritjem stoletja. To je odkritje, ki se bistveno razlikuje od zgodnjemoderne podobe nedejavnega telesa, ki ga je treba s plesom oživeti. V tej podobi je namreč dispozitiv, s pomočjo katerega gledamo plesno telo, obrnjen na glavo: zvočnost jezika telo zadeva od znotraj in telo prisluškuje samemu sebi (ter obenem miruje, ne pleše). Lahko postavimo hipotezo, da je modernost/sodobnost plesa moč najti prav v uporu, da bi ples razumeli kot poslušanje in iz njega izhajajočo poslušnost. Zdaj se gibanje kot temeljna substanca plesa upre temu, da bi svoj začet-

ni impulz dobila v jeziku. Upre se temu, da bi prav zvočnost jezika samega bila sprožilec gibanja, da bi torej telo dobilo svoj *auftakt*, sonorni ukaz skozi uho, in bilo tako pognano v gibanje. A to ne pomeni, da poslušanje izgine, prav nasprotno, uho plešočega telesa obrne navznoter. Zdi se, kot da telo sodobnega plesa prične poslušati notranjost telesa in prav odkritje glasu telesa, njegove utelešene notranjosti, ki se postavlja in razgrinja skozi proces gibanja, njegovega ritma, dihanja, zvokov, neritmičnih in kompleksnih zaznavnih struktur tako temeljito zareže v konvencijo baletnega telesa, da se vzpostavi novi telesni žanr, sodobni ples, kot popolnoma samostojna disciplina (ki je tudi edukativno in institucionalno ločena ter specificirana).

Prav znotraj razmerja med telesom in glasom je treba iskati telesno jedro novega plesnega žanra, umetnostne telesne discipline, ki se vzpostavi na začetku 20. stoletja, oziroma jedro telesnega dispozitiva, ki telo razveže od jezika. Zdi se, kot da se nevidna notranjost telesa povnanji in šele tako izpostavi drugemu in njegovemu pogledu. Upor jeziku in poslušanje samega sebe ter vzpostavitev avtonomnosti giba tako globoko zareže tudi v dosedanja gledalska razmerja in razmerja moči v odrskem dispozitivu plesa, zvočnost jezika pa ni več ukaz, ki prihaja od zunaj, ampak tesno povezana z notranjostjo glasu. To odkritje notranje zvočnosti telesa, avtonomnosti in oddajanja njegovega glasu se zdi še toliko bolj intrigantno, ker ne gre samo za estetsko strategijo, pač pa jo lahko beremo tudi širše – kot zahtevo po pridobitvi glasu, kot artikulacijo telesne slišnosti oziroma kot razgrnitev glasu drugačne korporealnosti (in ni naključje, da je tudi sama zgodovina sodobnega plesa v svojih začetkih izrazito domena ženskih plesalk). Slišnost telesa je v sodobnem plesu in umetnosti 20. stoletja tesno povezana z emancipatornim odnosom do telesa in subjektivitete ter tudi vstopa v polje političnega. Odkritje glasu lahko povežemo s tem, čemur Rancière v svoji flizofiji politike pravi razlika med govorom in hrupom. V knjigi *Nerazumevanje* na začetnih straneh pojasni svoje razumevanje političnega kot »konflikt glede obstoja skupnega prizorišča, kot konflikt glede obstoja in statusa tistih, ki so na njem navzoči /.../ Politika obstaja zato, ker tisti, ki nimajo pravice biti šteti kot govoreča bitja, dosežejo, da so kot taki šteti.« (Rancière 2005: 42.) Politika se dogaja prav na polju delitve čutnega (partage du sensible), kjer se neprestano vzpostavlja konflikt in pogajanje med tistimi, »ki jih je mogoče videti, in tistimi, ki jih ni mogoče videti« (Rancière 2005: 42). A vidnost pri Rancièru ni inteligibilna, racionalna vidnost, tudi ni teritorialna vidnost kot zavzemanje in postavljanje teles v prostoru, pač pa je vidnost pravzaprav posledica slišnosti, načina poslušanja, ki hrup šele naredi za (javni) govor. Delitev čutnega tako poteka kot delitev, prerazporeditev tistih, ki zares govorijo, in tistih, katerih glas samo posnema artikuliran glas, da bi izrazil bolečino ali ugodje. Politična dejavnost je za Rancièra tista dejavnost, ki »premesti telo z mesta, ki mu je bilo določeno, oziroma spremeni namembnost prostora /.../ je dejavnost, ki naredi, da je razumljeno kot govor tisto, kar je bilo slišano zgolj kot hrup.« Prav to razmerje med govorom in hrupom lahko povežemo tudi z odkritjem glasu sodobnega plešočega telesa, kjer je nenadoma to, kar je bilo prej samo hrup, zdaj slišano kot govorica. Emancipatornost odkritja glasu telesa je tako tesno povezana s tem, kako v politično in kulturno vidnost vstopa telo, ki ni več objekt vpisa moči jezika in objekt civiliziranja ter prerazporejanja družbenih razmerij moči. Kadar telo pleše, ne molči zaradi preglasne moči jezika Drugega. To je zdaj hrupno, gravitacijsko, težko, glasno in obenem fluidno, tekoče in zmuzljivo, odprto telo. Telo pridobi svoj glas, ne posnema več artikuliranega glasu (kot pravi Rancière), pač pa zahteva glas, da bi

zares spregovorilo. Telo najde svoj glas, ker se razgrne kot mnoštvo možnosti in virtualnosti delovanja, ločeno od moči jezika in razvezano od zamejitve na objekt. Plesno telo razbije enačaj med telesom in subjektivnostjo ter s tem tudi določitve notranjosti, kot so duša, duh, misel, razgrne kot arbitrarno množico znakov avtonomnih odločitev telesa. Ameriška koreografinja Trisha Brown to lepo povzame: moja mišica je misel. Afekti, dogodki telesa, spomin mišice in okostja niso več prepoznani samo kot hrup, skozi katere se kaže bolečina ali napor telesa, ampak tudi kot govorica, ki jo je mogoče slišati, še več, govorica, ki postane reprezentativna govorica novega umetnostnega žanra in obenem temeljno spremeni načine, kako telo vstopa v odrsko umetnost v 20. stoletju (Kunst, 2008: 257–280).

3

Prav na tem mestu je treba iskati ideološko jedro novega plesnega žanra, umetnostne telesne discipline, ki se vzpostavi na začetku 20. stoletja, oziroma jedro telesnega dispozitiva, ki telo razveže od jezika. Zdi se, kot da se nevidna notranjost telesa povnanji in šele tako izpostavi drugemu in njegovemu pogledu. Upor jeziku in poslušanje samega sebe ter vzpostavitev avtonomnosti giba tako globoko zareže tudi v dosedanja gledalska razmerja in razmerja moči v odrskem dispozitivu plesa, zvočnost jezika pa ni več ukaz, ki prihaja od zunaj, ampak tesno povezana z notranjostjo glasu. Zgodi se to, o čemer piše Mladen Dolar v spremni besedi k Quignardu, ko pravi, »da tisti, ki oddaja glas, ni le vladar, temveč je prav tako kot oddajnik tudi podložnik.« (Dolar 2005: 211.)

Kljub temu pa je emancipatorna moč glasu, kot nam kaže že Kristinina zgodba, globoko dvoumna. Spomnimo se spet zgodbe, kjer Kristina sicer z glasom dobi nezimerno moč, a obenem spregovori kot čisti avtomatizem, nekaj se iz nje oglasi. Glas, takoj, ko postane slišen, zamaje stabilnost tistega, ki ga oddaja, nekaj se prelomi, razpre v njegovi podobi, nekaj najbolj intimnega postane tuje, Lacan pravi temu extimno. Vsi vemo, kako je že preprosta izkušnja poslušati svoj lastni glas (posnet npr. na telefonskem sporočilu, na radiu ipd.) lahko nekaj zelo motečega in neprijetnega, lastni glas se nam zdi nenavaden, težko verjamemo, da je to res naš glas. Naš glas se nam vrača kot nekaj tujega in čudnega, kot se npr. vrača glas plesalki in koreografinji Ireni Tomažin v predstavi *(S)pozaba Kaprice* (2006). »Vi potrebujete moj glas – potrebujete moj glas – ker vašega ne slišite več – ne slišite več svojega glasu – ne slišite se več – ne slišite več – radi bi slišali – še raje bi bili slišani – najraje bi bili uslišani – ne slišite se več ker ste preveč hmhmhmhm poslušni – preveč ste poslušni – uuuu – uslišal vas bo moj glas – ki je samo oooooo – ogledalo vašega glasu – moj glas bo za vas vedno preveč ali premalo – bolje vam bo – lažje vam bo, če ste gluhi«.[1] Tako Irena Tomažin v repetitivnem stacato govoru odrecitira besede na sredi predstave *(S)pozaba kaprice* (2006),[2] potem pa sede na enega od velikih belih kubusov, ki so položeni na sceni. Sliši se glas po zvočnikih, čez nekaj časa pa avtorica vstane in prične kričati: »Jaz ne

1 V mnogih jezikih se je obdržala močna etimološka vez med poslušanjem in poslušnostjo. Angleški 'obey' izhaja iz francoskega obeir, ta pa iz latinskega ob-audire, izpeljanke iz audio, slišati. Tukaj je tudi nemška beseda Gehorschen, Gehorsam je preko horchen izpeljan iz horen. Etimologija, pravi Dolar, tukaj sledi neki inherentni razsežnosti, po kateri je že poslušanje začetek uboganja. Glej: Dolar, O glasu, str. 112.

2 Predstava *(S)pozaba kaprice* Irene Tomažin je bila premierno uprizorjena leta 2006 v produkciji Maska Ljubljana.

maram svoje predstave, ne maram svoje predstave, svoje predstave videt ne morem, grda mi je, to je moj solo, to bi moral bit moj plesni prvenec, morala bi plesat, ne pa da tukaj nekaj pojem in se poigravam, s tem, s tem glasom, ki je čist strgan, čist strgan je, to bi morala bit plesna predstava.« Potem pa, kot da bi nekaj prišlo v njeno telo od zunaj, kot da bi jo nekaj zadelo, z visokim glasom zapoje: »Moj glas je tako tvoooj, moj glas je tako tvoooj.« In spet kriči: »Ta scena je grda, prevelika zame, ne maram te scene, grda je« ter prične metati kose scenografije po odru. *(S)pozaba* kaprice je narejena kot dialog z njeno prvo predstavo, soloplesnim prvencem *Kaprica* (2005) in se dogaja na treh zvočnih nivojih. V njej avtorica prepleta zvočni material, ki je bil v prvi predstavi opuščen in je nastal v sodelovanju z Mitjem Reichenbergom, zvočne materiale iz njenega osebnega diktafona, ki vsebujejo opombe in zapiske ob nastajanju prve predstave, ter njen živi odrski glas in govor. Kar se tukaj zgodi z odkritjem glasu je, da se plesno telo temeljno zašibi, razgrne, poda v neznano, glas se osamosvoji in radikalno odpre medij samega plesa, ni več plesa kot takega. Kdo pravzaprav je Irena Tomažin? Plesalka? Pevka? Koreografinja? In kaj pravzaprav gledamo? Plesno predstavo? Opero? Gledališko predstavo? Koncert? Umetnica je naredila svoj plesni prvenec, ki naj bi jo inauguriral in predstavil znotraj žanra sodobnega plesa, a je v tem prvencu, namesto da bi plesala, kot je bilo pričakovano, ves čas pela. »Morala bi plesati,« zato jezno kriči v *(S)pozabi kaprice*, ki je nastala kot svojevrsten dialog in spopad z njenim prvencem, »ne pa da se tukaj nekaj poigravam s svojim glasom«. Ujame jo njena kot tudi gledalska želja, saj jo takoj zatem prekine glas, ki jo kot nekakšen avtomatizem prestavi v pevski modus, s katerim reče: »Moj glas je tako tvoj – moj glas je tako tvoj.«

Nastop Irene Tomažin v predstavi zelo intrigantno pokaže na ambivalentnost glasu, ki se v njenem primeru nanaša na slišnost/poslušnost lastnega umetniškega glasu. Ples je tukaj prav skozi odkritje glasu razgrnjen kot kompleksen proces desubjektivizacije in raztelesenja, po drugi strani pa kot afirmacija zahteve po imenu in telesu. Njen lasten glas ne samo, da se vrne vanjo kot nekaj tujega, pač pa tudi kot nekaj, kar prihaja iz najgloblje notranjosti telesa, a je vendar odvisno od želje drugega (v njenem primeru gledalca). Z razkritim glasom notranjosti se namreč subjekt temeljno izpostavi drugemu, se mu preda, razpre mu vstop za željo in fantazmo. Glas notranjosti telesa je torej ambivalentna emancipatorna moč, ki hkrati, ko postane govorica, temeljno zašibi govorico subjekta, mu dobesedno odvzame ime (Sem še plesalka, če pojem?), medij (Je zdaj to še ples?), telo (Vodi me samo raztrgan glas.) in delo (Sovražim to predstavo.). Ne gre toliko za preizspraševanje samega medija plesa skozi avtorefleksivno kritiko uprizarjanja (kot v veliki večini primerov sodobnih plesnih predstav poznih devetdesetih let), pač pa za preizspraševanje problematične avtonomije intimne pozicije, možnosti intimnega dejanja in posledic razprtja notranjosti.

4

Intrigantno dejstvo je, da se v telesu zasliši glas šele, ko se ples dejansko razveže od jezika. Zasliši se v trenutku, ko jezik izgubi status gospodujoče materialnosti in se gibalno telo upre biti govorica. Glas tako ni nekaj, kar telo pomirja in ga vodi k harmoničnemu odkritju notranjosti ali jaza (kot se morebiti še zdi skozi utopične in pionirske poizkuse začetkov sodobnega plesa), pač pa nekaj, kar plešoče telo neizprosno postavi v razpoko med gibanjem samim in tem, kar gibanje predstavlja (označuje). Plešoče telo z odkritjem glasu zamaje enačaj med njegovo prezenco in

reprezentacijo. Ni več harmoničnega razmerja med znotraj in zunaj telesa, pač pa telo postane vidno in slišno prav znotraj te razpoke, ko se razbije enačaj med gibanjem telesa in spektaklom njegove subjektivitete. Če odvzamemo tej podobi tančico harmoničnosti in magičnosti prisluškovanja notranjosti, v katero so zaviti mnogi utopični in emancipatorni plesni dogodki na začetku 20. stoletja, potem je to, kar v telesu spregovori, pravzaprav nekaj, kar je hkrati telesu najbolj odtujeno, najbolj notranje in hkrati zunanje. Glas, ki prihaja iz telesa, bi lahko bil tudi glas ventrilokvista, ki samega govorca naredi hkrati grozljivega, a mu obenem odvzame moč in avtoriteto, tisti, ki govori s trebuhom, je hkrati moč in klovn. Glas, ki prihaja iz telesa, nas vedno preseneti, čeprav najden v telesni notranjosti, je obenem v razcepu s telesom, razgali ga, zašibi in podvoji. Podvojeni glas telesa je močno vpisan v ontologijo in prezenco telesa sodobnega plesa in spominja na številne primere kulturnih in družbenih teles, ki pričajo o nestabilnosti telesne reprezentacije prav v trenutku, ko se zgodi odkritje telesa. Notranji glas telesa telo tudi izvrže kot nekaj nestabilnega, celo abjektnega. S prisluškovanjem nevidni notranjosti se pojavi gibanje telesa, ki je pogosto podobno opisom gibanja telesa, ki jih najdemo pri Freudu kot opise grozljivega (Freud 1994: 1–36). Freud občutek grozljivega poveže z neprilagojenimi, nenadnimi, presenetljivimi gestami telesa in pravi, da je občutek grozljivega posledica gibanja, ki se zgodi tam, kjer se ne bi smelo zgoditi. Gibanje nenadoma zasede telo, ki bi moralo mirovati, zgodi se v neprimernem ritmu, s čudnimi intenzitetami in ob neprimernem času. Freudov kratek esej je poln primerov gibanja, ki prekinejo ustaljeno dinamiko telesa in se tako upirajo branju, klasifikaciji in sistematizaciji. Še več, kar je grozljivega v gibanju, je prav njegovo upiranje namenu, torej prav dejstvo, da se nekaj zgodi zaradi gibanja samega. Čeprav se nam na prvi pogled zdi, da je Freudovo pojmovanje grozljivega bliže izvornim spisom o baletu, kjer se animira prav mrtvo, nedejavno telo, pa je pravzaprav veliko bliže gibanju zaradi gibanja samega, ki stoji v središču razvezovanja plesnega telesa od jezika v 20. stoletju. Tako označi prvi kritik in teoretik sodobnega plesa, John Martin v znamenitem spisu iz leta 1934, jedro pojava novega plesa, ki je »odkritje dejanske substance plesa, ki jo je moderni ples našel v gibanju.« (Martin 2007: 81.) Grozljivo ni toliko posledica oživljenjih duhov mrtvih teles, kot predvsem mrtvila živega telesa. Telo se prekine v toku, v njegovi živosti, nekaj kar je živo, se za hip ustavi, zdi se mrtvo, nekaj kar pomeni, je samo še njegov odsev, kar se nam zdi prisotno, pa se pokaže kot odsotno. V gibanju zaradi gibanja samega se tako temeljno spremeni način konstruiranja pomena. Jezik zdaj ne zadeva več telesa od zunaj, telesa ne moremo več prebrati, pripeti na gramatiko jezika, ne moremo ga več videti in urediti v strukturirani tekst. Pomen naključno vstopi v telo oziroma telo oblikuje pomen, ki je vedno arbitraren, vedno se naključno pojavi na meji med notranjostjo in zunanjostjo telesa. Pomen nas preseneti, ustavi naš pogled, zgane oziroma prične se tam, kjer naj bi bilo mirovanje, in miruje oziroma utihne tam, kjer naj bi bilo gibanje. Ne gre zato, da v ples s prisluškovanjem notranjosti vstopi psihološko telo, narativna notranjost, ki ples približa gledališču, da se torej abeceda moderne duše razkrije skozi gib, da plesno telo izraža. Zgodi se namreč prav nasprotno: vsaka notranjost, duša, postane popolnoma odvisna od naključja, od naključne, vidne in obenem zmuzljive dejavnosti telesa. Med notranjostjo in zunanjostjo jezika nastane jezik kot arbitrarna abeceda telesnih gest in gibov, nekaj, kar je neizrekljivo in hkrati ikona. Pomen se tako ne konstituira kot prenos, preoblikovanje notranjosti v zunanjost, ampak kot sled znakov, nemožnost in arbitrarno naključje. Vznik pomena

je tako posledica kompleksne sopostavitve telesa in njegovega glasu, ki se nikoli ne zlijeta, nikoli ne zlepita v enotni okvir.

Ali drugače: plesno telo se upre poslušanju prav zato, ker noče biti več reprezentirano z ukazom jezika. Toda ta upor poslušanju in preusmeritev poslušanja navznoter razgrne telo kot kompleksno mesto nestabilnosti, trajanja v času, arbitrarnosti pomena, lahko bi rekli, da glas zamaje tudi stabilnost samega plesa, kot dinamičnega in kinetičnega fenomena modernosti.

5

Prav ta sprememba telesa v nekaj grozljivega, abjektnega, v to, kar si z glasom pravzaprav spodmakne tla, je zanimiva še iz ene, pomembne perspektive. Telo, ko glas najde, ne razblini njegove *unhemlich* dimenzije. Imeti glas je šele začetek napornega in konfliktnega političnega procesa, kako iz hrupa priti do govorice. Iz tega vidika je zanimivo pogledati na kulturno in politično zgodovino sodobnega plesa v Sloveniji, ki je v svojih začetkih pripadla prav ženskim ustvarjalkam. Zdi se namreč, kot da so mnoge ustvarjalke prav v plesu našle tisto emancipatorno polje, skozi katerega so lahko odprle drugačne moduse telesnega bivanja in problematizirale vprašanje lastne (telesne) identitete in vidnosti. Na tem mestu se bom na kratko posvetila slovenski zgodovini sodobnega plesa, ki pa je pravzaprav lokalna zgodovina mnogih podobnih zgodovin zunaj institucionalizirane vidnosti sodobnega plesa. Gre za države (politično gledano) bivše Vzhodne Evrope, kjer zgodovina sodobnega plesa obstaja kot množica fragmentov, privatnih in individualiziranih praks – v veliki večini primerov ženskih ustvarjalk – njihovih privatnih plesnih šol v zasebnih stanovanjih, afektivnih zgodovin učiteljic in njihovih učenk, emotivnih zgodovin preživetja, vizionarstva in idealizma, afektivne izmenjave in gojenja njihovega političnega glasu ter neprestane borbe s slišnostjo njihovega glasu v javnosti. V nasprotju s prepričanjem, da zgodovina sodobnega plesa na Vzhodu sicer ne obstaja, je večina ustvarjalk ustvarila posebno zgodovino sodobnega plesa, na robu kulturne in politične vidnosti, brez institucionalizirane podpore, kot nekakšen stalni upor glasu telesa, ki pa je bilo v javnosti pogosto prepoznano le kot hrup. Odkritje glasu telesa tako neposredno ne sproži njegove kulturne in politične emancipacije, pač pa ga prav nasprotno umešča na rob vidnosti. Tako razumemo zgodovino sodobnega plesa v bivših socialističnih državah predvsem kot zgodovino načinov, kako ustvarjalke, če si pomagamo z Rancièrjem, niso bile prepuščene v govorico. V slovenskem primeru, kjer o institucionaliziranem sodobnem plesu lahko govorimo šele od ustanovitve Plesnega teatra Ljubljana (1984), lahko v 20. stoletju opazujemo, kako sodobno plesno telo vedno obstaja na robu kulturne vidnosti. V slovenskem primeru je tako institucionalizirana (in profesionalizirana) vidnost dolga leta rezervirana za disciplinirano in poslušno telo baleta, medtem ko sodobni ples vztraja na križišču med amaterizmom in pedagoškim delovanjem (Meta Vidmar 1899–1975 in Živa Kraigher 1920–). Lahko rečemo, da sodobno plesno telo najde svoj glas, postane slišno šele z institucionalizacijo sodobnega plesa in koreografskim delom Ksenije Hribar (1938–1999). Obenem je bilo več sodobnega plesa videti na televiziji kot na odrih tudi zaradi pionirskega dela Majne Sevnik, ki je s svojimi televizijskimi eksperimenti v studiu na svojevrsten način razprla vidnost plešočega telesa. O profesionalnem polju sodobnega plesa lahko govorimo šele od sredine osemdesetih let naprej, ko gibanje in glas telesa postaneta legitimna govorica, s tem pa tudi, zanimivo, sodobni ples ni več predvsem domena ženskih ustvarjalk. Emancipatorna moč

glasu telesa tako dobi svojo vidnost in legitimnost v devetdesetih letih 20. stoletja, kjer se tudi neposredno poveže z urbanimi, pluralnimi in individualiziranimi podobami teles. Ples se v mnogih tekstih iz devetdesetih let tesno naveže na demokratične modele reprezentacije in individualizacije subjekta. Kljub temu pa je odkritje glasu telesa v kontekstu slovenske kulture še vedno zelo ambivalentno. Moč jezika in diskurza nad telesom je namreč tesno povezana z opredelitvijo samega plesnega žanra, torej s tem, kaj naj bi ples bil. Vsako odkritje roba svojega lastnega medija, vsako delo, ki je bolj raziskovalne, interdisciplinarne narave, oziroma vsako telo, ki razkrije, da med njegovo reprezentacijo in telesnostjo ni nujno enačaja, še vedno dokaj pogosto naleti na nerazumevanje, ki ga lahko detektiramo tudi v izredno rigidni kulturni politiki v odnosu do plesa.

Koreografinja in plesalka Maja Delak je, izhajajoč iz refleksije o nevidnem oziroma neslišnem statusu ženskih ustvarjalk, v predstavi *Drage drage* (2007)[3] izpostavila prav aktualni status ustvarjalk v sodobnem plesu, katerih položaj (ekonomski, kulturni, družbeni) je ne samo marginaliziran, pač pa vse bolj odvisen od fleksibilnosti sodobnega dela, ki na zelo specifičen način posega v materialno prakso njihovega življenja.[4] Tudi tukaj zasledimo zelo temeljito in kritično preizpraševanje emancipatornega potenciala glasu telesa, še posebej v razmerju do spremenjenih kulturnih in ekonomskih okoliščin, v katerih delujejo sodobne ustvarjalke. Notranjost, solipsizem, drugačna zgodovina, telo, ki ni enako subjektivnosti, vse te artikulacije, ki jih lahko povežemo z odkritjem notranjega glasu, so tesno povezane tudi z ekonomsko marginalnostjo tovrstnih umetnostnih praks, obenem pa so fetišizirane in komodificirane na sodobnem polju številnih možnosti in subjektivitet. Pomembno je razpreti, kako je krhka intimnost našega lastnega glasu in njegovo razmerje do jezika (glas vedno vnaša v jezik izkušenjsko dimenzijo) povezana s skupnim prostorom imaginacije in preizkušanja, s poslušanjem fragilnih glasov drugih. In mogoče je danes tudi čas, da znova premislimo vsaj dve emancipatorni sintagmi vidljivosti ženskega telesa, ki se nekako dotikata teritorija notranjosti: da torej znameniti (teritorialni) zahtevi po lastni sobi Wirginie Woolf dodamo še temporalno slušno dimenzijo – imeti svoj glas.

Literatura

DE PIZAN, Christine, 1999: *Mesto dam*. Ljubljana: Delta.
DOLAR, Mladen, 2005: Uvod v tišino. V: Pascal Quignard: *Sovraštvo do glasbe*. Ljubljana: Študentska založba:
DOLAR, Mladen, 2003: *O glasu*. Ljubljana: Analecta.
DUNCAN, Isadora, 1927: *My Life*. New York: Liverlight.
FREUD, Sigmund, 1004: Das Unheimliche. V: Mladen Dolar: *Das Unheimliche*. Ljubljana: Analecta.
KUNST, Bojana, 2008: Ali bi slišali mišico, če bi mogla govoriti? O plesu in jeziku. V: Petra Pogorevc, Tomaž Toporišič: *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: MGL.
KUNST, Bojana, 2008: Telo in govor. V: Primož Vitez (ur): *Spisi o govoru*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete.
MARTIN, John, 2001: Značilnosti modernega plesa. V: *Teorije sodobnega plesa*. Ur. Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska.
MAZZIO, Carla, 1997: »Signs of the Tongue«. V: David Hillman, Carla Mazzio: *The Body in Parts, Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. New York, London: Routledge. 53–80.
RANCIÈRE, Jacques, 2005: *Nerazumevanje*. Ljubljana: Založba ZRC.

3 Predstava *Drage drage* je bila premierno uprizorjena v produkciji zavoda Emanat leta 2007.

4 Iz te perspektive je moč analizirati tudi celoten položaj poklicev v kulturi, natančneje v neprofitnih kulturnih organizacijah, ki je v veliki meri organiziran preko fleksibilnega, slabo plačanega, utopičnega in idealističnega ženskega dela.

Sarival Sosič
Mestna galerija
Muzej in galerija mesta Ljubljane
UDK 7.041(497.4)"19"

Telo v slovenski likovni umetnosti

Likovna umetnost je v veliki meri umetnost telesa, saj so njeno poslanstvo podobe, ki jih najpogosteje zaznamuje prav telo kot predmet ogledovanja in telo gledalca kot prostor ogledovanja. V slovenski likovni umetnosti (fotografija, kiparstvo in slikarstvo) se golo telo intenzivneje pojavlja šele v 20. stoletju. Podobe teles pri fotografih Avgustu Bertholdu, Marjanu Pfeiferju, Miroslavu Zdovcu in Božidarju Dolencu so oblikovane kot valovanje linij in svetlo temnih niansiranj. V nasprotju s fotografijo se zdi kiparski medij pri likovnem obravnavanju telesa vizualno zahtevnejši. Kiparji Dragica Čadež, Polona Demšar, Drago Vit Rozman in Damijan Kracina ohranjajo voluminoznost teles in dodajajo velik pomen ambientalni vizualni moči skulptur oziroma vmesnemu prostoru med figuro in njeno navidezno širitvijo v prostor. Slikarja Gorazd Satler in Samo sta ustvarila krčevite in ekspresivne telesne podobe. V razpotegnjenih, hitrih in stiliziranih potezah je črta nosilec vizualnega izraza in poudarjene dramatičnosti.

Visual art is to a large extent the art of the body, as its mission is made up of images, most often connected with the body as the object of observation and the body of the viewer as the space in which observation takes place. In Slovene visual art (photography, sculpture and painting) the naked body began to appear frequently only in the 20th century. Images of the body in the photographs of Avgust Berthold, Marjan Pfeiferj. Miroslav Zdovc and Božidar Dolenc take the form of undulating lines and nuances of light and dark. In contrast with photography, it seems that within the medium of sculpture the treatment of the body is more visually demanding. The sculptors Dragica Čadež, Polona Demšar, Drago Vit Rozman and Damijan Kracina preserve the volume of the body and give great importance to the ambient visual power of sculpture or the intermediate space between the figure and its apparent extension into space. The painters Samo and Gorazd Satler have created powerful and expressive bodily images: in elongated, quick and stylised strokes, line becomes the bearer of visual expression; accompanied by bold layers of colour, the emphasis is on the dramatic.

Telo je podvrženo minevanju, prepuščeno je časovni in prostorski komponenti, ki uravnavata njegov razvoj od rojstva do smrti. Nenehno spreminjanje je tista konstanta, tista kontinuiteta, ki telo obvladuje in hkrati omogoča neprestano spreminjajoč pogled nanj. V kulturi je ta pogled podrejen trenutnemu družbenemu stanju, normam, ki v danem trenutku razširjajo ali omejujejo prikazovanje telesnosti. Recepcija neposrednosti telesne golote v likovni umetnosti se je skozi zgodovino spreminjala. Kadar je služila višjemu metafizičnemu namenu in je označevala alegorično, metaforično, metonimično raven ali pa je bila njena neposrednost predvsem totemske, kultne ali verske, torej duhovne narave, je bila golota telesa dovoljena, celo zaželena. Toda, ko se je njena neposrednost začela približevati odkriti erotični podobi, je pogostokrat pridobila negativni predznak in s tem prepoved širšega prikazovanja. Meje provokativnosti telesnih upodobitev so še danes postavljene, čeprav se zdi, da je vse dovoljeno in s tem podvrženo tudi skrajnim podobam telesa.

Likovna umetnost je v veliki meri umetnost telesa, saj so njeno poslanstvo podobe, ki jih najpogosteje zaznamuje prav telo kot predmet ogledovanja in telo gledalca kot prostor ogledovanja. Vzajemnost takšnega odnosa obravnava telo kot nosilec ali izvorni prostor umetnosti, ki se sooča

z okoljem, rojstvom, življenjem in smrtjo, podvržen pa je raznolikim obdelavam, upodobitvam ter interpretacijam. Umetnik kot nosilec procesa ukvarjanja s telesom je »kraj podob, ki zasedajo njegovo telo: prepuščen je podobam, ki jih ustvari sam in jih poskuša vedno znova obvladati.« (Belting 2004: 13.)

V slovenski likovni umetnosti se golo telo s poudarkom na njegovi neposredni izraznosti začne intenzivneje pojavljati šele v 20. stoletju. Skozi slikarstvo, kiparstvo in fotografijo se v skladu z zmožnostmi medija začne širiti njegova podoba in s tem različnost sprejemanja, razlag in interpretacij. V študiji bom obravnaval na navedenih likovnih področjih podobe telesa ter analiziral njihovo neposredno učinkovitost in tudi prikritost, le silhuetno nakazanost, kjer se lahko vključuje še večja mera gledalčeve domišljije.

Fotografija

Fotografska podoba golega telesa se zdi najbolj neposredna, približuje se realistični upodobitvi, saj gledalec sprejema fotografsko upodobljeno golo telo kot neposredno izpostavljeno podobo. Najstarejše fotografije akta so se pojavile v Parizu še v času dagerotipije,[1] med leti 1841 in 1849 (Koetzle 1994: 14). Pomenile so vabljivo trgovsko blago in hkrati dober pripomoček slikarjem in kiparjem. Prvi fotografi, ki so se ukvarjali s fotografiranjem akta, so bili slikarji, usmerjeni v fotografijo. Ta jim je takrat kot nov izraznostni medij nudila veliko mero zadovoljstva, možnosti eksperimentiranja in raziskovanja. Ravno motiv akta v fotografiji lahko razvojno zasledujemo skoraj od začetka izuma fotografije pa vse do danes kljub temu, da so fotografije akta predstavljale tabu, prepovedano blago, ki se ni smelo, v nasprotju s telesi v slikarstvu, razstavljati. Fotografi so kmalu ugotovili, da lažje opravijo in obranijo tovrstne fotografije, če so fotografski akti podobni slikarskim. Take fotografije so zato imele naslove ter mitološko vsebino. Če je bila predvsem Francija dokaj tolerantna do fotografov, ki so izdelovali akt fotografije, pa je bilo v Sloveniji v devetnajstem in še na začetku dvajsetega stoletja drugače. Fotografu, ki bi se ukvarjal s tovrstno dejavnostjo, je grozila prepoved poklica in zaplemba celotnega ateljeja. Tudi modele, ki bi bili pripravljeni pozirati, je bilo zelo težko najti. Zato so fotografije akta na Slovenskem vse do tridesetih let dvajsetega stoletja prava redkost, čeprav lahko upravičeno domnevamo, da so jih fotografi naskrivaj izdelovali.

Slovenski fotograf **Avgust Berthold** (1880–1919) danes sodi med pomembne soustvarjalce našega impresionističnega obdobja[2] in njegovi posnetki golega ženskega telesa so prve tematsko in načrtno izdelane fotografije akta. Gre za serijo petih fotografij *Ženski akt*, 1906, ki prikazujejo golo dekle v naravi in en moški polakt (Sosič 1997: 153–155). Dekle stoji v vodi, telo je posneto frontalno, profilno in od zadaj. Pokončno usmerjena, rahlo valovita linija ustvarja vtis

1 Dagerotipija je najstarejši način fotografiranja. Nastala je tako, da se je posrebrena plošča v temi izpostavila param joda in na površini se je razvil na svetlobo občutljiv srebrov jodid. Takšno ploščo se je nato osvetlilo v kameri in pojavila se je latentna slika, ki pa še ni bila vidna. Po izpostavitvi plošče param živega srebra in fiksiranju s pomočjo raztopine žveplovega dioksida se razvije končna fotografija. Le-ta je bila zelo občutljiva in so jo običajno prevleki z zlatom in klorom. Dagerotipije ni možno reproducirati, zato je vsaka zase original. Ime je dobila po izumitelju slikarju L. J. M. Daguerru (1787–1851).

2 Z uvrstitvijo na razstavo *Slovenski impresionisti in njihov čas 1890–1920*, ki je bila v Narodni galeriji (april 2008–februar 2009) je Berthold postal peti slovenski impresionist (skupaj z Rihardom Jakopičem, Ivanom Groharjem, Matejem Sternenom in Matijo Jamo) in tako njegov opus pomeni del nacionalne kulturne dediščine.

telesnega gibanja in poudarja njegovo gracioznost, nežno in pripovedno moč. Fotografije so študija človeškega telesa, prelivanja oblik, linij, svetlobe in sence, ki krepijo izraznost. V kombinaciji svetlobno senčnega toniranja se določene telesne konture poudarjajo, tako izpostavljajo žametnost, mehkost in voljnost. Fotografije nakazujejo prehajanje iz sprva romantičnega vzdušja, ki ga pomagajo vzpostaviti rahlo valujoča voda, mirna narava in mehko gibanje ženske figure, proti naturalizmu preprostosti ter vsakdanjosti golega telesa. Nevsiljiva fotografija akta odkriva lepoto golote telesa in v povezavi z naravo ustvarja vtis harmonične celote, ko tu in tam tudi nakazuje skrivnostno, zakrito poltenost in erotičnost. *Moški polakt*, 1906, pa kaže moškega, ovitega v belo rjuho, z golim hrbtom naslonjenega in z verigo priklenjenega na steber – verjetno sramotilni steber, kjer se izvršuje bičanje. Vzdušje je mirno in spokojno. Zdi se, da je namen prikazati neko zgodbo, ki jo v ozadju podkrepi obokan, odprt hodnik s potjo v globino prostora.



Avgust Berthold: Ženski akt, 1907, 9 x 12 cm, zasebna last

Po letu 1930 lahko sledimo podobam golega telesa pri nekaterih slovenskih fotografih. Serije tovrstnih fotografij je izdelal tudi **Marjan Pfeifer** (1910–1992). Pfeiferjevi fotografirani telesi (*Akt*, 1940 in *Moški akt*, 1941; *150 let fotografije na Slovenskem 1990*: 160–161, 171–174) sta skupek mehkih tonskih svetlo temnih prehodov. Pri ženskem aktu je lirično vzdušje stopnjevano v rahlo zamaknjenost, pri moškem pa se izpostavlja zdravo, mišičasto in športno telo. Te fotografije bi lahko opredelili kot intimne zapise golih teles, izrazno najmočnejše v valovitih konturah in nežnosti odsevov, ki jih telesa puščajo skozi nekoliko bolj izpostavljene osvetljene beline. Oba posnetka sta podobi teles v gibanju, razprti v neobičajnih položajih, predvsem sugestivnih kretnjah rok.

Mnogo let kasneje je sorodno nežen, subtilen in čustveno močno izražen fotografski ton dosegel tudi fotograf **Miroslav Zdovc** (1929). S fotografskim aktom se je začel ukvarjati že v šestdesetih letih, ko je nastal njegov gotovo najbolj izrazit posnetek *Otok zakladov*, 1967 (Zdovc 1986: 79). Telo je obravnavano kot valovanje linij in svetlo temnih nijansiranj. Približuje se vizualnemu učinku, kakršnega zapuščajo anatomsko natančno obdelana kiparska dela. Mehkoba in voljnost telesnosti, rahla zabrisanost detajlov ter skrivnostnost svetlo-temnih odsevov ohranjajo polnost telesa in njegov le nekoliko nakazani erotični akcent. Prav erotični poudarek pa se stopnjuje v seriji dvajsetih črnobelih in barvnih fotografij z naslovom *Akt*, 1977. Le-ta postaja skupek prefinjenih, skrajno mehko združenih svetlobnih odzivov golote v temini interierja. Žensko telo je valovita gmota

rahlih poltenih konotacij, stopnjevanih skozi različne telesne položaje. Fotografije preveva nežna meglica neostrine, ki še toliko bolj stopnjuje svetlobne učinke od prostora in nagubanih tkanin preko telesa, tja v globino močne bleščeče zunanjosti. Telo se razpira v svoji skrivnostnosti lepote, položeni v megličasto svetlobno razpršenost, nekakšno žametnost, ki napolnjuje tako telo kot okolico.

Tudi fotograf **Božidar Dolenc** (1950–2008) je sistematično izostril svoj vizualni in predvsem estetski občutek za ljudi, njihove obraze in postave. V labirintu telesnih podob je uspel osamiti izbrane trenutke, ujeti na fotografijah notranje življenje, psihološko bitnost, poudarjanje posebnih gibov, položajev, obratov telesa ali pogledov oči. Njegove fotografije, kot na primer sedeči par *Brigitte Brand, Carmelo Zoti*, 1996 (Dolenc 2000: 5), ujet v trenutku posebnega razmišljujočega stanja, so izrazito psihološko usmerjene. Zato bi jih lahko poimenovali psihološke fotografije. Če predpostavimo, da je človekov jaz mnogovrsten, torej zgrajen iz posameznih duhovnih plasti, ki se spreminjajo in prelivajo, potem prav fotografija lahko ujame plasti, ki ta jaz sestavljajo. Poudarjeno raziskovanje izraznih nians teles, večpomenskih, tudi napetih in nenavadnih gibov ter tako fotografsko odkrivanje posebnih notranjih dramatičnosti je razvidno tudi v diptihu *Ona in on*, 2005. Upodobljen je nekakšen nenavadni, skrivnostno otrpli trenutek čustvenega nemira ženske in moške figure. Temni del fotografije zapolnjuje osvetljena bela ženska postava z zakritimi očmi, ki se premika proti moški figuri, ležeči v izrazitem krčevitem gibu, z nihajočimi rokami nad gladino vode. Bipolarnost temno svetlih predelov fotografije oziroma vizualno prehajanje iz prostora teme v prostor svetlobe še toliko močneje izostri občutek nevsakdanjosti, celo nadrealnosti vsebine.

Kiparstvo

V nasprotju s fotografijo se zdi kiparski medij pri prepoznavanju in likovnem obravnavanju telesa nekoliko zahtevnejši. Tudi kiparjem je telo zelo pogost ustvarjalni izziv, ki se mu posvečajo skozi njegovo jasno izoblikovanje ali pa ga vključujejo znotraj kiparske mase, kjer se ohranja le z nakazanimi valujočimi linijami v slutnji telesnega.

Kiparka **Dragica Čadež** (1940) sodi med najvidnejše slovenske umetnike. Je ena redkih kipark, ki ima v več kot petinštiridesetletnem ustvarjanju za seboj izjemen kiparski opus, ki je pretežno v lesu, le v zadnjih letih tudi v glini ali kombinaciji obojega. V njenem delu se upodabljanje telesa pojavi že na začetku umetniškega delovanja. Običajno so skulpture s podobo figure tridelne, saj umetnica razdeli telo na posamezne prepoznavne dele z običajno izpostavljenimi vertikalnimi poudarki. Telo nato vizualno obogatijo izrazito ritmično poudarjeni prelomi, premiki, zamiki, cikcakasta prepletanja, tudi številna gubanja in nakazana gibanja lesne mase, ki ponazarjajo figuro v prostoru. Zelo pogost je zasuk telesa – kontrapost – razgibanost volumnov v vseh smereh, kar ustvarja dinamiko, ki krepi osnovno konstrukcijo. Takšna je skulptura iz cikla *Prehajanje*, 2001–2002. Telo je razrezano v valovitih linijah; lesne plasti so napete in sunkovite zareze se pnejo od samega vznožja do glave. Kljub trdoti lesa podoba učinkuje kot ovita v tančico, mehak objemajoč material, iz katerega se izvija gladko obdelana glava brez obraza le z nemim pogledom. Celotna figura je vpeta in zaprta v leseno, v višino, poudarjeno konstrukcijo. Odprtost in transparentnost strukture letev rahlja masivnost telesa, toda hkrati ga uklešči v negibnost. Umetnica tako poudarjeno odkriva prostorsko odzivnost skulpture in njeno simbolično moč. V ciklu *Olesenele*

sence, 1998 so telesa še ekspresivnejša, ovita v gosto brazdanje z mnogimi majhnimi strukturnimi posegi, ki so na drobno zgoščeni po celotni liniji figure in se šele v predelu vratu ter glave zgladijo v nežno in svetlečo površino. Rahlo melanholična ženska figura, postavljena na tla ali na steno, se kot razpoznaven odsev podvoji v globini kompozicije. Če je figura jasna in masivna, je njena odsevna ponovitev negativni prenos ali odtis le z nekaterimi prepoznavnimi znaki – silhuetami. Te skulpture dajejo velik pomen vmesnemu, vizualno aktivneje izraženemu prostoru med figuro in njeno senco, saj se voluminoznost telesa navidezno širi v globino medprostora proti senci.



Dragica Čadež: Figura iz cikla Prehajanje, 2001–2002, patiniran les, 224 x 56 x 53 cm, zasebna last

V kiparskem ustvarjanju **Draga Vita Rozmana** (1961) zavzemajo pomembno mesto javne plastike. Njegovo razumevanje oblikovanja telesa nakazuje odprtost za razvijanje oblik, iskanje izraznosti svobodnejših linij in struktur predvsem v zunanjem, naravnem prostoru. Upodobitev človeškega telesa se je izmaknila jasni in prepoznavni podobnosti in se stilizirala v značilno valovito S linijo, z le nekaj nakazanimi atributi prepoznavne telesnosti. Takšna je v lesu izdelana skulptura, z izrazito ekspresivnimi, grobo oblikovanimi in trdo, skoraj krčevito povezanimi lesenimi elementi, ki sestavljajo *Križanje*, 1986. To delo je napovedovalo kiparjevo odkrivanje in združevanje različnih geometričnih form v predvsem vertikalno uravnotežene enote, iz katerih se oblikuje telesnost, pogostokrat le nakazana v značilnih pregibih, prelomih, in vertikalni silovitosti. Nekoliko bolj izpostavljena in iz abstraktnosti jasneje izvlečena figura se je uresničila v dveh javnih plastikah z naslovom *Flora in Favn*, nastalih leta 1995. Skulpturi sta pokončni, totemsko zaznamovani telesi, z izrazitimi, poglobljenimi vrezi. Izpostavljena je glava, ostale dele telesa pa le zaslutimo. Celotno telo je oblikovano v mehkih zaobljenih linijah, brez ostrih, sunkovitih potez. V Grosupljem, ki postaja mesto javnih plastik in kjer je kipar pogostokrat deloval, stoji kip *Flora Vita*, 2006. V cvet rože je ovita izvijajoča se figura, na pogled poenostavljena forma, trdno zajeta v skladno razdelitev kamnite materije, v sloko razmerje proporcev, kjer se telo spiralasto dviguje iz venčnih listov in z značilno nihajočo telesno linijo bokov in trupa valovi v pokrajini. Zdi se, kot da je delo nastalo v enem samem zamahu, eni sami kiparjevi potezi, v katero je nato zaradi prepoznavanja vtisnil bistvene značilnosti telesa. Tudi obraz je le okamenela brezoblična masa, mogoče le del ovijajočega se cveta, njegova sredica; človeško telo je podobno rastlinskemu steblu in cvetu, ujeto v naravo in njeno neprestano spreminjanje.

Kakšna pa je ujetost telesa v steklu in kam je zazrt zaprti pogled avtoportreta kiparke **Polone Demšar** (1979)? Vprašanje se poraja ob pogledu na odtis telesa kiparke. Njena podoba je v naravni velikosti ujeta v kombinaciji stekla in pleksi stekla, mirujoča, otrpla, zamrznjena v negibnosti. Steklo kot skrajno prosojen material dopušča prehajanje svetlobe skoraj v celoti, medtem ko jo pleksi steklo malenkostno zadržuje in tako delno ohranja svetlobo oziroma rahlo zamegljenost znotraj svoje mase. Ko se je monumentalni značaj pokončne strukture razrahljal skozi prosojnost materiala, se je sprostila fotografija, kot najbolj odprt, neposreden, direktno označujoč medij, s pomočjo katerega se je krhko, prozorno, toda kompaktno telo umetnice močno izpostavilo. To, sicer enotno telo, je razkosano na štiri dele, na štiri kockaste elemente, ki razstavljajo telo na glavo, trup, medenico in noge. To odtis potroji, pridobi na gostoti; telo postaja masivnejše, začuti se njegova oblost. Vsak element je delno zasukan in v spiralastem gibanju raste v višino ter nakazuje nekakšno skrivnostno notranjo (potlačeno) dramatičnost. Telo je stisnjeno v to kubično gmoto, saj je zaprto, na prvi pogled sploščeno v odtis na fotografski emulziji, ki vidno odstopa s steklene podlage. Tako skulptura deluje kot stekleni sarkofag, nekakšen sakralni ambient, prostor počivanja, zamaknjenosti tudi zaradi zaprtih oči, ki nočejo zreti iz skulpture navzven, pač pa zadržujejo pogled navznoter, v »notranjost« steklene podlage. Iz upodobitve, strukture in razporeditve steklenih elementov, izseva ritualnost; kljub navidezni mirnosti, celo otopelosti, pa se avtoportret spreminja v podobo izžarevajočo močan značaj odtisa. Gledalčev pogled je omrežen z nasprotji, kot so krhkost – kompaktnost, prosojnost – masivnost, notranjost – zunanjost, kar ustvarja vizualno dinamiko skulpture. Pri uresničevanju tega pa igra pomembno vlogo predvsem svetloba. Kjer je skulptura izpostavljena blagi, medli, nenehno se spreminjajoči naravni svetlobi, je njena podoba neopazna, izginevajoča, izgubljajoča. Najmočnejši učinek pa pridobi prav s premišljeno in zgoščeno usmerjeno, v snopu padajočo svetlobo, ki se združuje v notranjosti telesa, ga svetlobno obogati v jedru in tako navzven izrine bolj opazno emulzijo z odsevajočo čisto podobo.

Telo umetnika, narejeno v umetni masi – poliestru, ki kot kiparsko delo stoji v prostoru, pa je uresničil **Damijan Kracina** (1970). Njegova instalacija *TV*, 1995, je bila sestavljena iz realističnega umetnikovega celopostavnega avtoportreta – telesa oblečenega v umetnikova oblačila, ki je poudarjeno in togo strmel v televizijske zaslone na tleh z multipliciranimi zamrznjenimi podobami povoženih mačk. Telo, ponovitev umetnika samega, je delovalo kot »živo telo« – body art – vključeno v umetniško dogajanje. V njem so se zgostile vizualne nijanse, nizi konotativnih in asociativnih verig. Statično telo se je osredotočilo na tragične prizore in izpostavljalo misel, da je človek kot televizijski gledalec pripravljen pokazati več čustev ob pogledu na mrtve mačke kot ob vsakodnevnih posnetkih z vojnih prizorišč. Instalacija je izhajala iz sistema fragmentiranja in selekcioniranja, ki tvorita televizijske informacije in sta za sodobnega gledalca nepogrešljiva dela vsakodnevnih vizualnih televizijskih in reklamnih informacij. Telo umetnika je tako postalo del predstave. Gledalec (soudeleženec) ga je sprejemal različno glede na nivo prepoznavanja in občutljivosti do tragičnih informacij oz. izkušenj s smrtjo. Instalacija je skozi ambientalno vizualno moč telesa in sodobno tehnologijo vzpostavljala dvodelnost realnosti tj. resničnost vsakdanjosti in virtualno resničnost (paradoksalnost) medijev. Kontrastnost teh dveh nivojev zaznavanja je množila asociativnosti podob, kot so smrt, javno umiranje, kri, obup in otopelost.

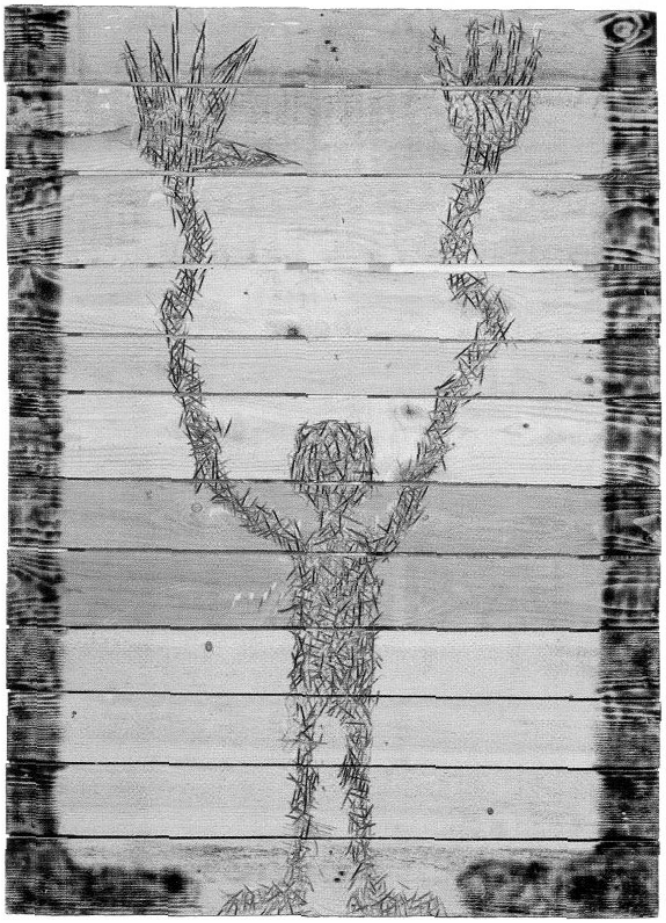
Slikarstvo

Slikar **Gorazd Satler** (1948–1993) je bil modernist. Na slovensko likovno prizorišče je stopil v zgodnjih sedemdesetih letih, torej v času, ko so se na Slovenskem konceptualna umetnost, minimalizem in neokonstruktivizem začeli odmikati, v ospredje likovnega zanimanja pa je začel vstopati prenovljeno izčiščen, primarni odnos do slikarstva. Slikovni prostor je pridobival stopnjevano barvno učinkovanje, odkrivanje novih razmerij med barvo in njeno obliko v prostoru. Figuro je Satler razumel kot gnetljivo, prožno maso, ki se lahko slikovito razvija po likovnem prostoru in prehaja iz jasnih, realistično izraženih podob v veliko bolj abstraktne, razlomljene, skoraj deformirane gmote, delno prekrite z barvnimi ploskvami in že preoblikovane v raznolike krožne, ovalne in vegetabilne forme. Tehnično je izhajal iz trdne risbe, jasne konture in barvno čiste uglašenosti, zlite z osrednjim, običajno figuralnim motivom. Slike iz začetka osemdesetih let se barvno zgostijo, razsvetlijo in razširijo; postanejo razplasteni prostori s premikajočimi, v prostor aktivno vključenimi figurami. Vsebine teh slik so nabite z izrazito intimističnim svetom lastne izkušnje, dogodkov, ki so se slikarju še posebno vtisnili v spomin. Naslovi del, kot so na primer *Bolnica*, 1980; *Par*, 1981; *Ženski*, 1981; *Čakalnica*, 1981, potrjujejo osebno prisotnost umetnika pri teh dogajanjih in njegovo subtilno opazovanje. Satler se je v tem obdobju začel približevati t. i. slikarski novi podobi, ki se je odražala kot poudarek na znova prebujeni figuraliki, poudarjeni ekspresivni čustvenosti, aktivnejšim kombinacijam barvnih gest, večji sproščenosti in širini motivnega sveta z nagibom k izrazitejši pripovednosti. Razdeljeni likovni prostor pogostokrat spominja na kubistično razumevanje prostorskih odnosov, toda pri slikah z razmehčanimi ostrinami, ki se medsebojno prelivajo v enovito likovno pripoved. Znotraj te pa se figure barvno zlivajo z okoljem, ki je pojmovano kot zaporedje barvnih ploskev, kjer široke poteze čopiča le nakazujejo posamezne detajle. Prav zanimanje za izpostavitev še močnejše čustvenosti in predvsem čutnosti v likovnih delih nakazuje slika *Na splavu*, 1983, kjer dve ženski in moška figura v ležečem krožnem položaju izpostavljajo možnost erotičnosti, večje čutne povezanosti, izražene skozi telesne gibe oziroma odprtost golega telesa razkazanega v nedolžni lepoti.

Sproščeno in še ekspresivnejše poudarjeno postaja gibanje barvnih nanosov v seriji del, ki je posvečena grški mitologiji. Evforično vznesena poteza čopiča in močna kromatična barvna lestvica ponazorijo divjost in nebrzdano naravo, ki se pogostokrat skriva znotraj ljudi. Ritmično razdivjano prepletanje figur in kroženje v energiji plesa se stopnjuje predvsem v (tudi po formatu) veliki sliki *Kentavri in Lapiti*, 1985. Tu agresivnost postaja prepletena z erotičnimi konotacijami, kjer divji nagoni prevladujejo nad ravnotežjem razuma. Krožno gibanje in nakazani vertikalni premiki pospešujejo občutenje in energijo ter močneje oživljajo samo dogajanje. Barve se medsebojno veliko bolj prelivajo, mešajo v tem divjem zanosu ter vzpostavljajo zgoščeno kontrastnost med toplimi in hladnimi toni, kar je skrito v majhnih barvnih prehodih na telesih kentavrov in lapitov. Obdaja jih modrina, rahla temačnost nedefiniranega prostora, kjer celoten prizor lebdi v brezčasovnosti. Izrazit vertikalni poudarek prinaša tudi erotično najbolj zgoščena slika *Ugrabitev Evrope I*, 1985, kjer bik plava v razburkanem morju, na hrbtu pa nosi golo žensko telo Evrope. Telesi sta zliti v dinamično, zaradi valovanja morja (razdeljenega v odtenke modrine barvnih plasti) in zasuka teles navzdol, celo spiralno gibanje. Navidezna ploskovitost teles pri daljšem opazovanju pridobiva voluminoznost, naravno težo teles, ki lahkotno (poudarjena erotičnost) hitita v morsko da-

ljavo. Novost te upodobitve je usmeritev teles navzdol, svobodno padanje v globino, s pomočjo naravne težnosti.

Naj se umetnost neposredno, s svojo iskrenostjo približa ljudem, je moto **Sama** (1962), nenavadnega, izrazito samosvojega ter prepoznavnega umetnika. Njegovo ustvarjanje nas nagovarja z živahno likovno komunikacijo, ki jo strokovno lahko opredelimo kot ortodoksni infantilizem – zmes iskrive otroškosti in subtilne odprtosti za tragikomičnost vsakdanjosti. Označuje ga sproščena likovna govorica, kompozicijsko, barvno, strukturno in vsebinsko usmerjena v iskanje pomenov običajnih življenjskih dogodkov, kjer se v jedru motiva in vsebine pogostokrat pojavlja prav telo. Upodobljeno telo mnogokrat obkrožajo množice preprostih intuitivno narisanih majhnih motivov, detajlov, skozi katere se umetnik navdušuje nad vsakdanjostjo, sestavljeno iz trenutkov, ki človeka lahko osrečujejo ali pa razžalostijo. Upodobljena telesa so običajno razdeljena na dve enakomerni polovici, ki si pogostokrat nasprotujeta v določenih potrebah, željah, zahtevah in nagnjenjih. Razdeljuje pa ju popek, ki ga umetnik razume kot središče človeka (v širšem smislu tudi središče sveta). Umetnik se pogostokrat drži vsebinsko-motivnega pravila manj je več, kjer prihaja v ospredje hudomušnost in tragikomičnost, tudi spontano sproščanje na likovnem nosilcu, kjer se prelivata tok zavesti in nezavednega z veliko mero kritičnega odziva na različne življenjske dogodke. Tako je avtor ustvaril cikel z motivom avtoprevoznika (tudi sam se ukvarja s tem poklicem) z naslovom *Portret avtoprevoznika kot angela*, 2006. Vidna je za slikarja značilna fascinacija nad črto, ki gradi telesne obrise in je najpomembnejši izrazni element. Preprosto, skoraj otroško naslikan avtoprevoznik zaznava svet gibanja, potovanja po črti, poti v prostor, ki ga vsakodnevno prevozi. Skoraj ritualni odnos do črte je viden tudi v veliko bolj ekspresivno obravnavanem telesu, v delu *Majhen*, 2003. Figura z razpotegnjenimi rokami je vrezana v les. Poteze so kratke, krčevite in ekspresivne. V podobi je ujeta nekakšna tragičnost, začudenje nad življenjem, le nemočen, žalostni trenutek figure, ki brezupno vije ude v prostor. Poudarjena je dramatičnost, zato je telo veliko bolj razpotegnjeno, stilizirano, reducirano, toda izpostavljeno z značilnimi in tudi provokativnimi potezami, ki določajo umetnika, od likovnih trendov neobremenjenega ustvarjalca, za iskrenega samohodca.



Samo: Majhen, 2003, risba s kotno brusilko na žganem lesu, 130 x 90 cm, zasebna last

Sklep

V slovenski likovni umetnosti se golo telo, s poudarkom na njegovi neposredni izraznosti, začne intenzivneje pojavljati šele v 20. stoletju. Skozi slikarstvo, kiparstvo in fotografijo se v skladu z zmožnostmi medija razširjajo podobe telesa običajno v formah, ki so odvisne od dobe (družbene ureditve) in vzpostavljajo vedno večjo različnost sprejemanja, razlag in interpretacij. Telo postaja dinamična likovna podoba, ki se obravnava analitično in sintetično bodisi kot jasno izražena slika bodisi kot le silhuetno nakazan obris. V fotografiji je telo običajno zelo nazorno prikazano, zaradi tega neposredno in pogostokrat izzivajoče. V kiparstvu se njegova stiliziranost povečuje, saj je vpeto v različnost kiparskih materialov in mnogoterost pristopov umetnikov. Direktnost telesne podobe se spreminja v smer večje interpretativnosti in predvsem hrepenenja po odkrivanju idealne telesnosti tudi v slikarstvu. Slikarstvo doda upodobitvi telesa še barvo, linijo in črto, kar razgiba dramatičnost podobe in razvija večjo možnost abstraktnosti in fantazije.

Literatura

BELTING, Hans, 2004: *Antropologija podobe*. Osnutki znanosti o podobi. Ljubljana: Studia humanitatis.
ČADEŽ, Dragica, 2006: *Pregledna razstava*. Celje: Galerija sodobne umetnosti, razstavni katalog.
DOLENC, Božidar, 2000: *Fotografski* portreti. Ljubljana: Mestna galerija, razstavni katalog.
ERJAVEC, Aleš, 1996: *K podobi*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije (Zbirka Umetnost in kultura, št. 20).
GOMBRICH, Ernst H., 1984: *Umetnost i iluzija*. Beograd: Nolit.
KOETZLE, Michael, 1994: *1000 Nudes. Uwe Scheid Collection*. Köln: Benedikt Taschen.
150 let fotografije na Slovenskem 1919–1945, 1990. Ljubljana, Mestna galerija, Arhitekturni muzej, razstavni katalog.
SOSIČ, Sarival, 1997: *Avgust Berthold. Fotograf z začetka stoletja*. Ljubljana: Založba Rokus, Mestna galerija.
SOSIČ, Sarival, 2006: *Vizualni nagovori. Postavitve likovnih razstav 20. stoletja v Sloveniji*. Ljubljana: Mestna galerija.
SOSIČ, Sarival, 2006: Uvodno besedilo. *Samo. Die Liebe.* Ljubljana: Mestna Galerija, razstavni katalog.
ZDOVC, Miroslav, 1986: *Kostanjevica na Krki: Galerija Božidar Jakac*, razstavni katalog.

Melita Zajc
Inštitut za medijske komunikacije, FERI, Maribor
UDK 791.43:572.5:316.77(497.4)

Podobe telesa kot podobe človeka – vprašanja identitete
(Telo v novejši slovenski avdiovizualni kulturi)

Članek kritično analizira najbolj izrazite primere obravnave razmerij človeka, podobe in telesa v novejši slovenski avdiovizualni kulturi, od anonimnih oglasov, fotografij Mirjane Rukavina, filma Kruh in mleko Jana Cvitkoviča, kratkih filmov Karpa Godine in glasbenih videov skupine Borghesia. Dela postavi v dialog s tezo o novi figuri človeškega filozofa Giorgia Agambena in zgodovinske spremenljivosti podobe človeka antropologa Hansa Beltinga.

The article critically analyses the most distinctive treatments of the relations between man, image and body in the newer Slovene audiovisual culture, from anonymous advertisements, Mirjana Rukavina's photographs, the film Kruh in mleko (Bread and Milk) by Jan Cvitkovič, Karpo Godina's short films, and the videos of the group Borghesia. The article engages these works in a dialogue with the thesis of a new human figure in the work of philosopher Giorgio Agamben and the historical changeability of the image of man according to the anthropologist Hans Belting.



Iz Arhivov lepote (Mirjana Rukavina 2002–)

Mlade ženske, ki jih kot delo v nastajanju od leta 2002 fotografira slovenska umetnica Mirjana Rukavina, nimajo imen. Naslov projekta je *Beauty arhives*, *Arhivi lepote*, vendar Rukavina ne sledi lepotnim idealom, pač pa so ti referenčno polje, do katerega vzpostavlja kritičen odnos. Ženske izbira na ulici, fotografira jih brez obleke, ne da bi jim določila posebno držo, v nevtralnem okolju, brez ličil. Tako jim omogoča, da se izrazijo same. V arhivu ostanejo zapisane le z osebnimi imeni,

a drža, ki jo zavzamejo pred fotografinjo, jasno kaže željo po tem, da bi se izrazile, da bi, čeprav anonimne, oblikovale svojo identiteto.

1 Arhivi lepote

Telo je človekov glavni medij podob. Je prvi medij, ki je človeku na razpolago: telo samo je podoba, še preden je posneto v podobah. Je tudi človekov najpomembnejši medij, saj s telesom kot medijem ne kaže česar koli, temveč sebe samega. Človek je tak, kot se pojavi v telesu. Upodobitev ni reprodukcija telesa, temveč produkcija podobe telesa, ki je že vnaprej dana v samopodobi telesa. Kot pravi antropolog podob Hans Belting: »Trikotnika človek-telo-podoba ni mogoče razrešiti, če nočemo izgubiti vseh treh povezujočih elementov« (2004: 105). Človek se brez telesa ne more pokazati. Podoba telesa je podoba človeka.

Mirjana Rukavina v svojih *Arhivih lepote* fotografiranih žensk ne ponuja kot »naravnih« v smislu nasprotja kulturno kodirani lepoti prevladujočih medijskih reprezentacij. S fotografijami, ki pripovedujejo o vlogi telesa v procesu oblikovanja samopodobe, opozarja na temeljno potezo zadrege sodobnega človeka glede njegove samopodobe. Odločilno vlogo pri tem igra telo, saj se ta zadrega najbolj izrazito kaže v odnosu – krizi referenčnosti, kot to poimenuje Belting (2004: 124) – med telesom in podobo.

Reklame, ki v kapitalističnem sistemu predpisujejo telesne ideale, izvajajo na ljudi pritisk, naj postanejo podobni podobam, naj posnemajo telesa modelov, ki hromijo lastni občutek za telo. V fitnes centrih je telo podvrženo kvazi strojnemu optimirajočemu treningu za krepitev in oblikovanje. Z genetsko tehnologijo je to hrepenenje po popolnem telesu našlo tako rekoč idealno rešitev, saj lahko iz podob dela telesa in tako ukinja razliko med podobo in vsem tistim, iz česar je podoba (Belting 2004: 125). Človek, ki se je od narave osvobodil prav s tem, da je sam ustvarjal podobe in ji jih postavil nasproti, zdaj to svobodo izgublja v telesu, ki ga sam spreminja v normo, od katere ni dovoljeno odstopati.

Oglas za kremo, s katero je mogoče oblikovati telo, ki je spomladi 2009 krasil ulice slovenskih mest, zgovorno priča o tej spremembi. Ne zgolj kot eden od mnogih izdelkov, ki so danes na voljo za to, da svoja živa telesa podrejamo idealni podobi telesa, temveč z načinom, kako to sporoča na ravni podobe, z načinom upodobitve telesa. Oglaševani izdelek ima tujega proizvajalca, osnovo oglasa predstavlja tipska fotografija, ki se nahaja tudi na ovitku izdelka. Vendar ima slovenska izvedba, poleg besedila v slovenskem jeziku, še eno značilno podrobnost. Robove prostostoječe nogavice na nogi ženske, upodobljene na fotografiji, krasijo drobne črte, podobne tistim na šiviljskem metru. Ne več oko, pač pa je merilna naprava tista, ki lahko edina presodi, koliko smo se približali idealu. Kaj bi lahko bolje od te podobe brezimne ženske (na fotografiji vidimo samo telo brez glave), ki svojega telesa ne meri zato, da bi si ukrojila obleko, temveč da bi to isto telo ustrojila po meri idealne podobe, opozorilo na to, da je nekaj narobe? Postali smo ujetniki podob, s katerimi se obdajamo. Tehnološka ekspanzija vizualnih medijev sproža krizo podobe, telesa v podobah ne najdemo več, iz tega sklepamo o krizi človeka.

2 Kruh in mleko (maske)

Telo samo je medij, zato izpolnjuje zahtevano vlogo neodvisno od tega, ali podobe poudarjajo njegovo telesnost ali ne. Maska ali preobleka denimo zagrinja telo samo zato, da bi pri njem pokazala nekaj, česar ne more pokazati telo samo, in pri tem naredi iz njega podobo. Odvisnost človeka od podobe je tudi tema filma *Kruh in mleko* (2001) Jana Cvitkoviča. Film je bil leta 2001 nagrajen z levom prihodnosti kot najboljši filmski prvenec na Mednarodnem filmskem festivalu v Benetkah. Je najbolj uspešen film v zgodovini slovenskega filma, a hkrati eden najmanj znanih slovenskih filmov. Črno-bel in dolg 68 minut se ne ujema s t. i. »dominantno formo filma,« ki zahteva, da je film posnet v barvah in dolg 90 min. Tako ni primeren za vodilne distribucijske kanale – prekratek je za v kino, premalo barvit za kabelsko televizijo – torej ga ni mogoče finančno izkoriščati. Tudi mejnstrimovska filmska kritika ga odklanja. Eno je seveda povezano z drugim, vsebine, ki niso zanimive za izkoriščanje, tudi niso zanimive za oglaševalce, pa tudi ne za medije, torej tudi ne za filmske kritike. Med občinstvom art-kinematografov kot tudi med bolj zahtevnimi filmskimi kritiki in publicisti je *KM* (*Kruh in mleko*) dojet kot inovacija na področju filmskega jezika. Tudi argument, da je film inovativen na ravni jezika, torej znotraj medija filma, pritrjuje odklonilni drži vodilnih medijev in kritikov, saj predpostavlja, da ima film pomen za strokovnjake in ljubitelje, ne pa tudi za širšo javnost. Na tem mestu želim ponuditi nasprotno tezo. *KM* je inovativen prav v tem, ker z jezikom filma sega onkraj filmskega sveta, v aktualno slovensko družbo in njena protislovja.

V filmu je prizor, ko se Ivan, naš junak, dopoldne znajde pred blagajničarko lokalne samopostrežne trgovine. Kupil bo kruh in mleko, v žepu ima denarnico in plastično vrečko, ki žep oblikujeta v očitno nabreklino. Blagajničarka, prepričana, da ima pred sabo tatu, od njega zahteva, naj pokaže, kaj ima v žepu. Ivan to godrnjaje stori, vendar pa se mu blagajničarka kasneje ne opraviči. Tudi stvari iz njegovega žepa in njegovo užaljeno godrnjanje je ne prepričajo, da bi podvomila v svojo predstavo o njem – naj Ivan stori kar koli, svoje podobe o njem ne bo ovrgla. V tej kratki sekvenci je povzet ves film, saj je »zgrešeno prepoznanje« njegov osnovni motiv. Ivanu se izteče zdravljenje, iz bolnišnice ga pošljejo domov. Odšel je kot alkoholik, vrnil se je, trdno odločen, da



Peter Musevski v filmu *Kruh in mleko* (Jan Cvitkovič, 2001)

nikoli več ne zaide na ta pota. A kako naj o tem prepriča druge? Cvitkovič, ki je tudi scenarist filma, vpelje mnoge elemente, ki junaka, zdravljenega alkoholika, ovirajo na njegovi poti do dejanske ozdravitve. Odtujenost od sina, slabe socialne razmere, travmatičen dogodek iz preteklosti. Ključna pa je vendar njegova javna podoba, ki je podoba alkoholika, in se v času njegove odsotnosti seveda ni niti malo spremenila. Izkaže se, da je ne more spremeniti niti sam. Njegova odločenost, da je zdaj »nekdo drug«, prav nič ne zaleže proti trdoživosti te podobe, ki ga spremlja, kamor koli gre.

Mojstrskost filma je v tem, da se začne kot naključje. Ivana namreč iz bolnišnice izpustijo dan prezgodaj. A že prvi dan se ta svoboda, ki mu jo prinese splet naključij, spremeni v grobo prisilo. Vsako minuto te na novo pridobljene svobode se sooča s trdoživostjo svoje javne podobe, svoje identitete, z identiteto kot prisilo. Priložnost, da bi si z drugačnim ravnanjem oblikoval novo identiteto, novo družbeno podobo, se sprevrže v spoznanje o moči njegove identitete, javne podobe, da si podredi njegovo ravnanje.

S to transformacijo svobode v prisilo, igre naključja v zakon nujnosti, *KM* odločilno zaznamuje slovo od postmodernizma in predstav, kako je poljubno ustvarjanje in menjavanje identitet igra, v kateri posameznice in posamezniki rade volje sodelujemo, ne da bi pri tem naleteli na omejitve. Želja, da bi bil priznan s strani drugih, pravi italijanski filozof Giorgio Agamben, je neločljiva od človeškega bitja (2009: 71). Ne gre za zadovoljstvo ali ljubezen, temveč za to, da se samo v odnosu do priznanja drugih človek lahko oblikuje kot oseba. V izvirniku oseba »persona« pomeni masko in v odnosu do maske posameznik pridobi družbeno vlogo in identiteto. Tako v antičnem Rimu oseba hkrati pomeni pravnega subjekta in politično dostojanstvo svobodnega človeka. Nasprotno suženj, ker nima maske in imena, tudi ne more biti oseba in ni pravni subjekt. Priznanje lastne osebe, pravi Agamben (2009: 72), je bilo tisočletja najbolj pomembna last. Druga človeška bitja so pomembna in nujna predvsem zato, ker me lahko prepoznajo. Celo oblast, slava, bogastvo, na kar se zdi, da so »drugi« tako občutljivi, imajo končni smisel samo z vidika priznanja osebne identitete.

Z junakom, ki si na vso moč, a zaman prizadeva spremeniti svojo »osebo«, svojo javno podobo, menjati identiteto, Cvitkovič opozori na obstoj te tradicije v sodobni slovenski kulturi in hkrati pokaže njeno temno plat. Obenem pa s tem zavrne še eno vodilno ideologijo subjekta v sodobni Sloveniji, ki je nasprotje postmoderne predstave o menjavanju identitet kot poljubni, neproblematični dejavnosti, a se kot njeno diametralno nasprotje od nje bistveno ne razlikuje. Namreč socialistična predstava o tem je, da je konstrukcija identitet nepotrebna, saj je socialistični sistem zasnovan tako, da vsakomur omogoča polno realizacijo brez nepotrebnih »mask«. To se denimo kaže v ideološkem podcenjevanju pomena videza in človekove družbene podobe, ki seveda določa tudi rabe (podobe) telesa.

3 Gratinirani možgani

Po drugi strani tudi slovenski ustvarjalci v privilegiranem mediju podob, filmu, ne kažejo posebne želje, da bi s svojimi deli posegali v aktualni kulturni, družbeni ali politični kontekst. Večina slovenskih filmov je salonske narave. Tako na primer, kot opozarja slovenski filmski teoretik Andrej Šprah (2007), kljub razcvetu slovenskega filma v 90. letih še danes nimamo filma, ki bi obravnaval

slovensko osamosvojitveno vojno, dogodke, ki so do nje pripeljali, ali čas po njej. Cvitkovičev film je izjema. Osredotoči se na podobe kot glavni element filmskega jezika, razkrinka slovensko podeželje kot svet, v katerem imajo podobe usodno vlogo, hkrati pa samoreferleksivno opozori na odgovornost filma kot medija, ki reprezentira ljudi in skozi te reprezentacije opravlja temeljno vlogo v svoji kulturi. To napeljuje na misel, da morebiti prav strah pred to odgovornostjo slovenske filmarje sili v oportunizem. Dejansko sta v zgodovini slovenskega filma le dve obdobji, v katerih slovenski film zavzame jasno politično držo. Nobeno od teh ni čisto slovensko in obakrat gre za marginalne filmske oblike: namreč glasbene in umetniške videe ljubljanske alternative scene 80. let in kratke eksperimentalne filme jugoslovanskega črnega vala 60. let.

Obakrat je v ospredje postavljena podoba človeka, obakrat je to podoba telesa, večinoma golega. V krščanski tradiciji, ki je, kot pravi Agamben, naše oči oblikovala bolj, kot si mislimo, golota ni telo brez obleke. Je telo brez milosti. Kot opozarjajo mnogi, dokler nista grešila, Adam in Eva nista zaznala svoje golote, bila sta gola, nista bila grešna. Njuna golota, ko je bila enkrat zaznana, je bila obenem znak, da sta grešila. Gol človek je padel, grešen. Ne seksualen in ne erotičen, ampak ubog. Tudi junaki in junakinje v slovenskem filmu so gole večinoma takrat, ko so uboge. Golota v slovenskem filmu redko pomeni užitek, večinoma je povezana s travmatičnostjo in pogosto je tako tudi takrat, kadar pomeni užitek. Golota v filmih Karpa Godine in videih skupine Borghesia ostaja v okvirih krščanske tradicije, le da tragičnost njihovih golih protagonistov ni povezana s tipično krščansko krivdo, temveč je politična, saj je tragičnost njihove usode predstavljena kot kritika vladajočega režima in njegove ideologije.

Karpo Godina je ena vodilnih osebnosti jugoslovanskega črnega vala, gibanja, ki je v nasprotovanju klasičnemu kanonu igranega filma in filmskega jezika odpiralo nove teme, iskalo drugačne pristope in razvijalo nove smeri filmske govorice. Pripada mlajši generaciji in je pri večini črnovalovskih filmov sodeloval kot direktor fotografije. Snemal je kratke filme, po zatrtju črnega vala leta 1972 pa je tudi on prišel v nemilost pri oblasteh in je svoj prvi celovečerec *Splav meduze* posnel šele leta 1980. Ključni za našo obravnavo so njegovi zgodnji kratki filmi, v katerih podobno kot Cvitkovič v *KM* postavlja v ospredje problem javne podobe človeka. S poudarjeno stilizirano rabo filmske govorice problematizira konstrukcijo filmskih podob protagonistov, da bi opozoril na konstruiranost njihovih družbenih identitet. Tako v filmu *Zdravi ljudje za razvedrilo* (1971) pred kamero drugega za drugim razvrsti predstavnike različnih etničnih skupnosti Vojvodine, ki je bila najbolj multietničen del takratne multietnične Jugoslavije. Pokaže telesa, publika vidi podobe, te govorijo, a kje so ljudje? So to ljudje? Še bolj izrazito svoje protagoniste omeji na njihove družbene vloge, maske, podobe v *Ljubezenskih veščinah* (1972). Film, ki ga je posnel na osnovi časopisne vesti, da živi v Štipu 7000 deklet in približno 20.000 vojakov, a med njimi sploh ne pride do stika, postavi na eno stran »dekleta«, na drugo »vojake«. Ženska in moška telesa, v ozadju prostrane planjave makedonske pokrajine. Redukcija, ki onemogoči, da bi »ženske« in »vojake« dojeli kot stvar narave, ter s tem razkrinka absurdnost trditve časopisne novice.

Seveda to ne pojasni ogorčenja, ki je Godinove kratke filme po vrsti pošiljalo v bunker. Njihova subverzivnost je manj v tej ali oni temi, temveč bolj v samem odnosu do identitete oziroma dejstvu, da problematizira razkorak med človekom in njegovo javno podobo. Ta razkorak namreč socializem domnevno odpravi hkrati s tem, ko odpravi razrede, in s tem tudi sleherno razlikovanje, ki bi

bilo v opreki s človekom in njegovimi domnevno »avtentičnimi« interesi. Najbolje to pride do izraza v filmu, ki je na videz najmanj sporen. *Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk* (1970) si za temo jemlje potrošništvo, torej sistem, ki ga prav »prodajanje identitet« razlikuje od socializma in je kot tak tudi predmet kritike uradne ideologije jugoslovanskega socializma.

Film, posnet v Sečoveljskih solinah, je kolaž statičnih posnetkov, na katerih se v različnih, večinoma lokaciji neprimernih pozah, pojavljajo na pol goli člani skupine Gledališče Pupilije Ferkeverk, po vrsti, kot jih navaja špica filma: Milan Jesih, Matjaž Kocbek, Tomaž Kralj, Oblak Bard, Manca Čermelj in Ivan Svetina. Njihove posnetke prekinjajo posnetki z napisi, ki kritično parodirajo oglasna sporočila. Film predstavlja duhovit upor proti potrošništvu in estetiki oglasov, hkrati pa je enkraten dokument družbenega gibanja, ki je tudi v Sloveniji in Jugoslaviji po letu 1968 iskalo alternative dominantnim družbenim redom, kapitalizmu in komunizmu.

Tako kot zgoraj omenjeni Godinovi filmi tudi *Gratinirani možgani* (*GM)* v ospredje postavlja problem reprezentacije človeka, ki ga je ideologija socializma odpravila s tem, da je logiko videza locirala v kontekst zahodnega kapitalističnega potrošništva. Obenem je ta ideologija kot alternativo ponudila odsotnost sleherne reprezentacije v obliki nekakšne skladnosti s samim seboj, ki da jo domnevno omogoča socializem. Kar bi pomenilo odpravo tega, na kar opozori Agamben, da so ljudje potrditev svoje identiete od nekdaj dobivali od drugih. Medtem ko v gornjih filmih protagonisti nastopajo s podobami oblečenih teles, nimajo pa imen, so tu protagonisti znamenite osebnosti slovenske gledališke avantgarde, a tudi njihova gola telesa so reprezentacije ljudi. Kritika golote kot medija prodaje, hkrati pa tudi anticipacija nemožnosti golote kot podobe telesa, ki bi ne bila podoba človeka, je torej že vnaprej onemogočena s pomeni lastne identitete, ki jih posamezniku vsili družba.

Subverzivnost golih teles v *GM* je v tem, da pokažejo, da golote ni. V socializmu, ki je domnevno odpravil družbene maske, so te maske ostale, hkrati pa so človeka določale veliko bolj od običajne preobleke, tako da tudi golota ni bila »resnica« človeka, temveč njegova maska. Maska postane vsa resnica, prostora za človeka ni več. Tako odsotnost golote same opozarja na odsotnost nečesa veliko bolj temeljnega, namreč ireduktibilnega presežka človeškega, ki se izmika družbeni maski. Zgovorna je primerjava s filmom *Kruh in mleko*. Medtem, ko imamo v *KM* priložnost opazovati odnos med človekom in njegovo družbeno podobo, v *GM* človeka enostavno ni.

4 Goli, uniformirani, mrtvi

Telesa v videih skupine Borghesia so veliko bolj gola, hkrati pa jih golota vpenja v razmerja oblasti neposredno, brez metaforike, kot je to v *GM*. Skupino so leta 1982 v Ljubljani ustanovili člani alternativnega gledališča FV 112/15. Ti so se od ustanovitve 1979 ukvarjali tudi z umetnostjo in fotografijo, leta 1981 pa so prevzeli Disko Študent in ga preimenovali v Disko FV. Ob študentski organizaciji ŠKUC, radiju Študent in reviji Mladina je bil Disko FV središče ljubljanske alternativne scene. Koncertni nastopi Borghesie so vključevali vizualne elemente, torej to, kar je danes ključni element klubske kulture. Njihovo delo je tudi sicer temeljilo na povezovanju različnih medijev in vključevanju sodobnih tehnologij, od videa do računalnikov. Goran Devide začne ustvarjati sliko z računalniškimi algoritmi. Tako nastane najavna špica za Disko FV, ki je eden prvih raču-

nalniško generiranih videov. Video art ustvarjata tudi Neven Korda in Zemira Alajbegović, ki sta po razpadu Borghesie nadaljevala delo pod imenom ZANK. Skupina že leta 1984 izda kompilacijo glasbenih videov na kaseti *Tako mladi* (VHS, U-matic, založba FV Video in ŠKD Forum Ljubljana, 30 min), ki velja za začetek neodvisne video produkcije v Sloveniji.

Abstraktni algoritemski video *Preveč napetosti* je izjema, na kaseti namreč prevladujejo videi, katerih glavna figura je razgaljeno telo. Na eni strani so to klasični art videi, v katerih so telesa v poudarjeno umetelnih držah in kostumih postavljena v vizualno enako poudarjeno zaznamovano urbano okolje, od praznega bazena zapuščene vile na Levstikovi v Ljubljani (*Cindy*) do Plečnikovih Žal in ploščadi pred Maksimarketom (*zmr*). Na drugi strani gre za dokumentarne posnetke, ki jih avtorji uporabljajo kot »found footage«, surovino za pomensko predelavo. To so na primer posnetki vojaške parade v videu *Tako mladi*, pogosteje koncertni posnetki, posnetki iz Diska FV in drugi, ki dokumentirajo klubsko življenje tistega časa in se prepletajo s podobami golih teles, vpetih v nasilna razmerja bodisi v okviru oblasti (*Divlja horda*) bodisi erotike oziroma obojega (*On*). Tudi kasnejši projekti skupine večinoma raziskujejo odnos med seksualnostjo in politiko.

Plastene podobe, ki v večkratnih ekspozicijah kažejo dokumentarne podobe ljudi v prostorih tistega časa, medtem ko jih, na primer v videu *Goli, uniformirani, mrtvi* (1985) prečijo napisi, risbe, posnetki urbane krajine, postavljajo telesa v vlogo projekcijske površine. To napove ključne politične spremembe Slovenije osemdesetih let, ki jih na ravni dogodkov začne festival Magnus leta 1984. Ta prvi festival homoseksualnosti v Evropi sproži organiziranje civilne družbe tudi na drugih področjih. Spoznanje, da je spolna identiteta kulturna konstrukcija, da je telo vselej že omejeno s kulturo, ki se kaže v motivu telesa kot projekcijske površine, prinese upor proti socialističnemu zanikanju raznolikosti družbenih identitet, ki je predmet kritike v filmih Karpa Godine. Podobno tudi igralci v igranih prizorih iz videov Borghesie niso goli, so zastopniki čiste, gole eksploatacije. Žrtve in nosilci brutalne moči, figure, ki sicer vstopajo v erotična razmerja, a tu seks dosledno foucaultovsko ne osvobaja, temveč podreja in zatira. Kritika oblasti kot instance, ki predpisuje družbene vloge, se tu razvije v kritiko oblasti kot instance, ki zapoveduje užitek. Ne kot nečloveški, tudi kot človeški smo že vpeti v razmerja oblasti.

5 Podobe človeka

Ob nastopu fotografije je Charles Sanders Peirce opredelil dve vrsti vizualnih znakov, ikone in indekse. Ikone so bile ilustracije, zemljevidi, diagrami. Povezava med znakom in tem, kar kažejo, je bila poljubna, kulturna. Nasprotno indeksi predpostavljajo nujno povezavo znaka s tem, kar kaže, na primer odtis stopinj v snegu, glavni primer indeksa pa je za Peircea fotografija. Danes vemo, da so ga k opredelitvi vizualnih znakov kot indeksov navedli takratni tehnološki postopki fotografije, zaradi katerih je bilo med trenutkom, ko je bila fotografija posneta, in njeno objavo izrazito težko na fotografiji kar koli spremeniti. Ta tehnična lastnost je kmalu obveljala kot ontologija fotografske slike. Z razvojem računalništva se je to spremenilo, digitalno fotografijo je mogoče poljubno spreminjati, med fotografijo in fotografiranim predmetom ni nobene nujne povezave. Photoshop, program, ki omogoča, da fotografije poljubno spreminjamo in prirejamo, tudi za filmske ustvarjalce pomeni nov izziv. Raziskovanje referenčnosti podob in odnosa med podobami in realnostjo v *KM* pokaže, da tako na ravni posameznikove vloge v družbi kot na ravni filmskega

jezika podobe svoje moči ne črpajo iz sposobnosti, da odslikavajo realnost, temveč jim jo daje njihova družbena vloga.

Ob tem prihajajo do izraza druge družbene posledice pojava fotografije. Fotografija je, pravi Belting, dokončala demokratizacijo podobe v meščanski dobi. Omogočala je poljubno mnogo kopij in vabila k poljubno mnogim podobam enega samega človeka, na katerih je bil ta videti vsakokrat drugačen, ne da bi mogli reči, kakšen je videti v resnici. Na drugi strani Agamben opozarja, da se je s fotografijo začel nasproten proces. Osebno fotografiranje, ki se mu je hitro pridružilo jemanje prstnih odtisov, je sicer narekovala potreba po prepoznavanju zločincev povratnikov, a hitro je ta policijska metoda postala praksa določanja identitete prebivalcev vseh držav. Danes se biometrične naprave širijo iz policijskih komisariatov in priseljenskih uradov v vsakdanje življenje. Vstope v študentske menze, gimnazije in osnovne šole v nekaterih državah že nadzirajo optične biometrične naprave, na katere študent položi roko. V Evropi je v pripravi biometrična osebna izkaznica, zahodne države uvajajo arhiv DNK vseh državljanov. Hujša od nevarnosti, ki jo predstavlja popoln in neomejen nadzor, pravi Agamben, je posledica, ki jo imajo ti procesi za konstitucijo subjekta. Posameznicam in posameznikom, ki so z identiteto povezani čisto biološko in asocialno, omogoča, da na internetu privzamejo vse maske in vsa druga ali tretja možna življenja, ne da bi jim katero od teh dejansko pripadalo. Ob tem nastane ugodje, da te prepozna stroj, brez čustvenih implikacij, ki so povezane s prepoznanjem drugega človeškega bitja. Uvodoma omenjeni oglas za kremo, ki govori o tem, da je telesna lepota merljiva v centimetrih, je le en primer, kako slovenska kultura, skupaj z drugimi zahodnimi kulturami, z veseljem prevzema ta nova ugodja. Seveda je prav akterjem samim najbolj jasno, da so ugodja in gotovosti iluzorna.

Giorgio Agamben napoveduje, da se moramo pripraviti, skupaj z identiteto brez osebe, na »novo figuro človeškega« (Agamben 2009: 82). Nasprotno Hans Belting poudarja, da trdne podobe človeka v resnici nikdar ni bilo. Zgodovina podobe kaže, da je bila podoba človeka od nekdaj spremenljiva (Belting 2004: 110). Podobe telesa v slovenski avdiovizualni kulturi minulih pet desetletij pritrjujejo obema, saj so dokumenti spreminjanja razumevanja človeka v novejši slovenski zgodovini: spodletele konstrukcije »socialističnega človeka« – dobe razcveta v delih Karpa Godine, krize v delih Borghesie, prehoda v filmu Jana Cvitkoviča – in aktualnih premen v delih Mirjane Rukavina. Njihova kritičnost pa prinaša tudi slutnjo novega.

Literatura:

AGAMBEN, Giorgio, 2009: *Nudita*. Rim: nottetempo srl.

BELTING, Hans, 2004: *Antropologija podobe*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

ŠPRAH, Andrej, 2007: *Sodobni slovenski film med kreativnostjo, popularnostjo in neodvisnostjo*. Ljubljana: ISH (seminarska naloga).

ZAJC, Melita 2005: *Digitalne podobe*. Ljubljana: ISH.

Zdravko Zupančič
Šola retorike, Ljubljana
UDK 808.5:159.942(=163.6)

Telo in strah pred nastopom

Strah me je, medtem ko pogumno stopam na govorniški oder

Strah pred nastopom je za mnoge javne govorce neprijeten, neizogiben mozaik čustvenih stanj, ki se začnejo z naraščajočo tesnobo, nadaljujejo s histerijo izpostavitve, ko nadledvična žleza izbruha peklensko mešanico hormonov in ki se marsikdaj končajo tragično, saj izpostavljeni govorec doživljenjsko trpi za sindromom popolnega zloma pred številnim občinstvom. Pričujoči spis raziskuje vrste strahov, simptome, ki jih spremljajo, in zdravila, ki so na voljo za samoobvladovanje. Ravno govorica telesa pa je za strahove in druge težave pri govorjenju in nastopanju najbolj ranljiva.

The fear of public appearances is for many public speakers an unpleasant and unavoidable mosaic of emotional states that begins with a growing anxiety, continues with the hysteria of exposure when the adrenal gland erupts with a mixture of hormones and often ends tragically as the exposed speaker suffers for the rest of his or her life from a complete breakdown in front of a large audience. This paper studies the types of fear, the symptoms accompanying them and the remedies available for self-control. It is body language that is most affected by the fears and other problems associated with public speaking.

V pradavnih časih so vsi poznali misli vseh. Pogovarjati se je bilo nesmiselno, saj je vsakdo vedel, kar so vedeli drugi. A ljudje so razjezili bogove in le-ti so raztrgali mrežo skupinskega uma.

Človek, izgnan iz raja, se je znašel pred drugimi ljudmi gol ter prestrašen in brez vsakršnih izkušenj v veščini sporazumevanja. Ta človek je bil prvi govornik. Obsijan z žarometi sonca je shranil svoj glas v večnem odmevu in njegova podoba se je shranila v odsevu ribnika in tam ostala. Izvorni strah pred izpostavitvijo, strah pred pogledi divjih zveri, strah pred govorjenjem, strah pred odgovornostjo izrečene besede, strah pred posmehom, strah pred modrimi, pred množico, pred zvenom prvih besed in pred neznanimi bitji; strah pred govorjenjem in nastopanjem se je ugnezdil v evolucijo človeka in celo Sigmund Freud ga ni uspel popolnoma potisniti v sanje.

V situacijah, pri katerih je vsaka napačno izgovorjena beseda usodna, se strah pred govornim nastopom še posebej razbohoti in uniči neizkušene. Vendar strah ostaja temeljni kamen preživetja in oče vzpodbude.

Znameniti gledališki režiser je dejal: »Niti pet para ne dam na igralca, ki ga ni prav nič strah pred nastopom!« Stari mojstri pa so dodali: »Kanček vznemirjenja izkazuje dolžno spoštovanje govorca do poslušalcev!« Kar seveda ne pomeni, da bolj kot se tresete pri pomembnem nastopu, bolj spoštujete občinstvo. Strah je zdrav, dokler ne preseže meje nadzora nad obnašanjem in besedami.

Vas ni nikdar strah, prav nikoli, ne pred žarometi, ne pred kamerami, ne pred polno dvorano razjarjenih novinarjev ali celo pred televizijskim voditeljem, ki je še vsakomur izpil kri? Niti malo? Če je tako, je zelo verjetno, da je vaš nastop vzvišen. Tudi če vas je presneto strah, je vaš nastop lahko vzvišen, saj je ošabna dostojanstvenost ena najpogostejših obrambnih drž. Potemtakem ni

vrlina odpraviti strah, ampak ga obvladovati. Če pred pomembnim nastopom ne čutite ničesar, priporočam pravo mero samoustrahovanja.

Korenine strahu pred izpostavitvijo

Naš prapraprednik je stopil iz gozda in na jasi zagledal sabljezobega tigra, ki se ga je tako prestrašil, da je nadledvična žleza podivjala in vbrizgnila hormone v kri. Adrenalin je poskrbel za strahovito hiter tek in noradrenalin za mrzlično raziskavo o nahajališču najbližje votline. Nevarne snovi v telesu je naš homo erectus z begom pokuril in si ohranil ljubo zdravje.

Kaj pa naj napravi novopečeni uslužbenec ali predavatelj, ki dobi za nalogo stopiti pred občinstvo na pomembnem poslovnem srečanju ali predstavitvenem predavanju? Prepričati občinstvo z verodostojno izjavo in spontano odgovarjati na najbolj grozovita vprašanja, medtem ko vanj reži na ducate sabljezobih tigrov? Saj vendar ne more oddirjati dvanajst krogov okrog dvorane, da bi sprostil podivjane hormone, ki zahtevajo beg! Boj za pozornost poslušalcev je prava rešitev. Strahu odrezati glavo in ga predelati v pogonsko gorivo! Vliti v kalupe vznemirjenja kipeča sporočila za ušesa sveta.

Strah pred govorjenjem in nastopanjem ter govorica slovenskega telesa

Smo Slovenci slabi govorci? Prestrašeni? Cagavi in jecljavi, s spuščenimi očmi? Si ne upamo vzeti besede, jo zajahati in spregovoriti v trdnem sedlu? Je bil Martin Krpan poslednji slovenski Mohikanec, ki je žaltave razdiral in mu glas ni zadrhtel niti za tresljaj? Nas lastni časnikarji dajejo v nič z opisovanjem, da ne sežemo južnim sosedom niti do kolen? Tistim, ki stopijo pred občinstvo in zastavijo krepko besedo, s poudarki in živahnostjo, tekoče in slikovito, ne da bi prav dobro vedeli, o čem govorijo? Smo Slovenci žrtve ostankov avstroogrske vzgoje, kjer otroci molčijo, ko odrasli govorijo, kar je v Srbiji ravno obratno, saj naj bi starši molčali, ko spregovorijo otroci.

Samo dve govorici telesa obstajata. Sproščena in nesproščena. Nesproščena se deli na naučeno-izumetničeno in na od-strahu-pred-nastopom-prizadeto. Strah vpliva na pogled govorca, soočenje postane šibkejše in bolj krhko. Strah razburka roke in zaniha prste. Upogne ramena navznoter, požene kri v obraz in potne kapljice na čelo. Zmehča kolena. Napravi pahljačo iz lista papirja v dlaneh. Strah upogne držo v sram in spremeni ramena v kamniti greben. Strah požene v ples prestopanja brez obstanka ali pa zatolče človeka v tla.

Doseči preprostost, največjo dragocenost, doseči pristnost, spontanost, slikovito iskrenost, živahnost in duhovitost je položaj, v katerem smo kos govorniški aneksioznosti. Humor, orodje in orožje, pa je tisti Sveti Jurij, ki pokonča grozečega zmaja in Vivaldi zazveni v spomladanski sproščenosti.

Pomemben nastop – svečano dejanje

Strah nas je – to je naravno. Vsak nastop za javnost je svečano dejanje. Strah nas je nastopa, a pogumno stopamo na govorniški oder, kjer bomo spregovorili. Besedo za današnji dan ali govor za antologijo stoletja. Javno govorjenje in nastopanje je imeniten dogodek. Človek pa je družabno bitje, ki uživa v sporazumevanju, govorjenju in nastopanju.

Ravnateljica dekliškega liceja v Franciji vpraša mlade dame, katera bi govorila na svečani stoti obletnici šole. Dekleta planejo v zrak in vzklikajo: »Jaz, jaz, jaz!« Izbranka se že vidi v čudoviti obleki, spomni se na strica pesnika, ki ji bo sestavil božanski govor in pomisli na vnuke, ki jim bo čez dolga leta zavrtela posnetek njihove babice, ki je nagovorila več stoglavo ugledno občinstvo! Strah pred nastopom bodo zgolj metuljčki, ki bodo pričarali potrebno rdečico in privzdignili zanos.

V osnovni šoli na slovenskem pa sem bil priča, ko je ravnateljica povprašala učiteljice, katera bi bila pripravljena nastopiti na svečani stopetdeseti obletnici šole. Zavrnitve so bile srdite in ogorčene: »A si nora, kje pa, kar ti daj, dam raje odpoved, pusti me, kaj pa ti je.«

Sprejeti, ne bojevati se

Boj s strahom ni smiseln.Vsakdo ima pravico do vznemirjenja. Ne prisluškujte z bojaznijo svojemu vznemirjenju, ampak se osredotočite na vsebino. Naj vas ne bo strah svojega strahu.

Svojega telesa gospodar – ne ukvarjaj se s strahom

Nikakor ne dovolite, da se vas strah polasti, postal bo pošastni gost v telesu. Ne boste več gospodarji svojih gibov, nadzor nad časom se bo porušil, izgovarjali boste besede, ki jih nikakor ne želite izgovarjati.

Če se ukvarjate s svojim strahom, odprete vrata samousmiljenju. Ogabno čustvo. Postane vas sram, ker vas je postalo strah. Glas se vam trese. V trenutku ste soočeni z dejstvom, da se vam trese glas. Nemudoma ste preverili občinstvo in ugotovili, da vsi slišijo, kako se vam trese glas. Sram se podvoji. Tresenje glasu se početveri. Prva misel: »Dosmrtna sramota.« Druga misel: »Katastrofa.« Tretja misel: »Preblaga smrt, nikar se ne mudi.«

Vselej, ko vas strah na silo povleče vase, mu pobegnite v besede. V stavke. V tisto, kar želite povedati. V misli, ki jih govorite. V vsebino. Izklopite moteče dejavnike. Odmislite svoje počutje. Ne raziskujte počutja občinstva.

Dobra priprava oskubi strahu perje

Če veste, kaj želite povedati, potem strahu zapahnete vrata. Največ priprave zahteva najkrajša izjava. Izjava za televizijo pa se krajša kakor noč v mesecu rožniku, več kakor razpolovila se je v času zadnjih nekaj let. Govorce velikokrat zbega novinar, ki zaradi predolge izjave zahteva precej krajšo in ponovitev je vsebinsko brez repa in glave.

Pripravite več različic. Daljšo, krajšo, pa še pol krajšo za vsak slučaj. Ko sestavite izjave, ne pozabite na močno pomembno stopnjo dobre priprave – glasno vadbo besed, ki jih nameravate povedati. Vadite vse časovne različice. Vprašajte novinarja pred snemanjem, koliko časa je namenjeno vaši izjavi.

Dobra priprava ne bo odpravila vznemirjenja, boste pa obvarovani panike, ki se razbohoti, kadar pride do nepredvidenih zapletov. Dobro pripravljeni javni govorci so najboljši improvizatorji. Če imate možnost za daljšo pripravo, pa jo vsekakor izkoristite.

»Če nam ni vera v naše besede vzeta«

Če v tisto, kar govorite, trdno verjamete, strahu zaprete okna in dovolite zgolj vznemirjenju, da skozi kamin razplameni govorniški žar. Kadar nimate ničesar za bregom, kadar je vaša misel čista kakor studenčnica, kadar boste zagotovo govorili resnico in kadar verjamete v vsak stavek, ki ga izrečete, tedaj postane trema razigrani metuljček v trebuhu.

Kadar resnice ne smete povedati, povejte tisto resnico, ki jo smete. Neprijetni so položaji, ko govorec govori čisto resnico, a je pri tem neznansko vznemirjen. Vznemirjenje obda izjavo s senco dvoma, saj se občinstvo spremeni v poligrafske izvedence. Nasprotje strahu je govorniški pogum. Globoko zaupanje v besede, ki jih izrekamo.

Kaj pomaga?

Pred pomembnim nastopom se za deset minut osredotočimo na svoje dihanje, predvsem na temeljite izdihe, kakor na hlastne vdihe. Kadar se ne stisnemo v lastni krč, se odpremo kakor sončnica. Kadar spustimo ramena, se čudežno sprosti celotno telo. Kadar dihamo in širimo pljuča, dihamo s prepono in ne zadržujemo sape.

Strah pred nastopom je votel, okrog ga pa nič ni

Strah pred nastopom je votel, torej precej doni. Okrog ga pa nič ni, samo besede. Strahu ni. Pa vendar – kako zelo močno občutimo nekaj, česar ni. Čeprav smo tisoč prvič izvedli javno govorno vajo, nas še vedno stisne v želodcu. Sončni pletež. Vaja dela mojstra, mojster dela vajo.

Izkušnje so najbolj zimzeleno zdravilo proti strahu. Japonski slikar naslika pismenko v enem zamahu. Vsak dan znova. Enkrat boljše, enkrat slabše. Vedno boljše. Izkusite se v raznih položajih. Zahtevajte pravico do izkušenj! Izpostavite se sami, kadar pozabijo na vas. Prosite za besedo, kadar si ne upa nihče drug.

Kaj še pomaga?

Strah, ki ne dobi podpore, je zdrav strah. Zdrav strah pa dvigne stopnjo odgovornosti. In napolni z voljo do govorjenja in nastopanja. Strah razpade na dvoje – na bolno zaskrbljenost zaradi nastopa in na zdravo vznemirjenje pred nastopom.

Poslušalci malokdaj opazijo četrtino toliko vznemirjenja, kolikor ga občuti nastopajoči. Notranja trema nam laže, da žarimo navzven, da se tresemo vse do zadnjih vrst, a v resnici gorimo z notranje strani in tresavica se ne prebije na plan. Občutek imamo, da je nastop sejal grozo in strah, občinstvo pa ni opazilo prav nič posebnega.

Strah je čustvo in če čustvo izgovorimo, izgubi svojo moč. Um lahko ukanimo in prepričamo, čustva pa ni mogoče odstraniti. V mnogih položajih nam priznanje, da nas je strah olajša nadaljevanje, v mnogih pa je priznanje strahu neverodostojno, saj okrni našo vsebino in vzbudi nezaupanje.

Izbirni tečaji

Jezikoslovni tečaj

Kržišnik

Literarni tečaj

Zupan Sosič

Parada mladih

Bajda

Fužir

Jesenovec

Yarova

Vučajnk

Zavrl

Erika Kržišnik
Filozofska fakulteta, Ljubljana
UDK 811.163.6'373.7:572.5

Telo in frazeologija

Somatska frazeologija je obsežen in relativno samostojen del frazeološkega sistema vsakega jezika. Jezikoslovci so nanjo pozorni tudi zato, ker predstavlja odlično gradivo za preverjanje arbitrarnosti frazema kot jezikovnega znaka – človeško telo kot del zunajjezikovne resničnosti je namreč razmeroma univerzalno, zato samo po sebi daje malo možnosti za različne členitve. Razlike med jeziki odražajo torej različne slike sveta. V analizi so obravnavani frazemi slovenskega jezika, v sestavi katerih so poimenovanja delov telesa. Somatizmi so bili izbrani glede na funkcijo človeka: fizično (*roka – noga*), čutnozaznavno (*oko – uho*) in psihično (intelektualno-čustveno: *glava – srce*). Pokazalo se je, da analizirane frazeološke enote družijo nekateri skladenjsko-pomenski vzorci na eni strani in nekatere konceptualne metafore na drugi.

Somatic phraseology is an extensive and relatively independent part of the phraseological system of every language. Another reason linguists pay attention to it is that it represents very suitable material for assessing the arbitrary nature of an idiom as a linguistic symbol – the human body as a part of extra-linguistic reality is relatively universal, thus offering few opportunities for different classifications. Differences between languages thus reflect different images of the world. This analysis deals with Slovene idioms that include parts of the body. Somatic expressions were selected with regard to their function: physical (*hand/arm – leg*), sensory (*eye – ear*) and psychological (intellectual-emotional: *head – heart*). It transpires that the analysed phrasal units have in common both certain lexico-syntactic patterns and a number of conceptual metaphors.

1

Poimenovanja delov telesa, t. i. somatizmi, so v leksikalni zapolnitvi frazeoloških enot med najpogosteje pojavljajočimi se sestavinami. Frazemi z njimi so v jezikih tako pogosti,[1] da somatska frazeologija predstavlja poseben del frazeologije. Druga velika skupina, ki se oposeblja na podoben način,[2] je t. i. živalska frazeologija.[3] Obe skupini povezuje vprašanje: kam sodijo frazemi s poimenovanjem dela živalskega telesa (npr. *kaj nima ne repa ne glave*). Frazeologi nanj odgovarjajo različno: eni v somatsko frazeologijo uvrščajo samo dele človeškega telesa, drugi tudi dele živalskega. Na prvi pogled bi se zdelo, da je odločitev povsem arbitrarna, ko pa pregledamo frazeološko gradivo, ugotovimo, da je razmejevanje včasih preprosto, npr. *imeti jezik kot krava rep* – *jezik* kot del človeškega telesa, *rep* je del živalskega telesa, ali *kaj nima ne repa ne glave*, kjer sta tako *rep* kot *glava* del živalskega telesa, drugič je ločevanje težje, npr. pripadnost *dlake* je v frazemih *za dlako* z varianto *za mišjo dlako* in *kjer se osel valja, dlako pusti* jasna, v frazemu *biti brez dlake na jeziku* pa ne, ali *zob* v frazemih *(kdo/kaj) kazati zobe in dati se v zobe komu*.[4] Za dosled-

1 Več podatkov o pogostnosti je v E. Kržišnik - Kolšek 1990: 144.
2 Tretja velika samostojna skupina so primerjalni frazemi, a ti se oposebljajo še na podlagi skladenjske zgradbe.
3 Vanjo sodijo frazemi z živalskim poimenovanjem v svoji sestavi, npr. *imeti svoje muhe* 'biti muhast'.
4 Kot del človeškega telesa je vsekakor treba razumeti *gobec*, kadar nastopa kot variantna sestavina za *jezik* ali tudi *usta*, npr. *stegniti jezik/gobec*, *držati jezik/gobec*, *zamašiti komu usta/gobec*. Seveda pa so vse variante z *gobec* zaznamovane tako jezikovnozvrstno kot z višjo stopnjo ekspresije.

no ločevanje bi bilo treba upoštevati tudi etimološke podatke. Frazeologi različno odgovarjajo tudi na vprašanje, ali pri delih telesa upoštevati tako vidne dele kakor tudi notranje organe. Tudi ta dilema je le na videz nepotrebna – zaznavanje in konceptualizacija sveta, ki ju odražajo konvencionalizirana jezikovna sredstva, je vezano najprej na vidno zaznavanje, le-to pa pri telesu na zunanje telesne dele (od tod tudi poseben položaj somatizma srce v somatski frazeologiji – o tem gl. dalje). Rezultat dileme sta dve skrajnosti: nekateri upoštevajo le »zunanje« dele, drugi pa kot del telesa obravnavajo celo *dušo*, ki v frazeoloških zvezah do določene mere resnično nastopa kot del telesa, prim. *iz dna duše*, *kako je pri duši komu* je enako »telesno«/konkretno kakor *iz dna srca*, *kako je pri srcu komu*.[5] Dejstvo pa je, da so poimenovanja zunanjih delov telesa bistveno pogosteje frazemotvorna kakor poimenovanja notranjih organov, kar je pričakovano, saj so njihova oblika, velikost, funkcija itd. mnogo bolj očitne (izjema je le *srce*, ki je zaradi svoje razvite figurativnosti in simbolnega pomena zelo produktivna frazemska sestavina).[6]

1.1

Poleg tega, da somatska leksika in frazeologija predstavljata zajeten del besedja in frazemov vsakega jezika in ju je že zato koristno uvrstiti med pomembnejše teme pri učenju in spoznavanju jezika,[7] so jezikoslovci nanju pozorni tudi zato, ker predstavljata odlično gradivo za preverjanje dveh nasprotujočih si jezikoslovnih teorij: desaussurovske ideje o arbitrarnosti jezikovnega znaka oz. strukturalističnega nazora, ki pravi, da človek resničnost členi (segmentira) le s pomočjo jezika, na eni strani in naziranja kognitivnega jezikoslovja, ki skupaj s kognitivno psihologijo dokazuje, da jezik zgolj odslikava človekovo zaznavanje in dojemanje, zato tudi členjenje resničnosti, vse pa je pogojeno izkušenjsko in/ali kulturno, kar pomeni, da jezikovni znaki niso arbitrarni, temveč motivirani s človekovo fizično in kulturno izkušnjo.

Dejstvo je, da je svet raznolik sam na sebi in da je različen tudi v različnih jezikih. Človeško telo kot del zunajjezikovne resničnosti pa je samo na sebi razmeroma univerzalno, glede na členitev na dele za vse ljudi enako in daje malo možnosti za razlike. Čermák (1998: 110) pravi, da je prav zato razlik pri členitvi telesa na dele med jeziki malo – navaja sicer kitajsko besedo *zang* kot poimenovanje za skupino petih organov (srca, jeter, vranice, pljuč in ledvic), a le kot eno redkih izjem. Pri tem gotovo ni nepomembno, da gre za razliko v poimenovanju notranjih organov, tistega torej, kar ni na zunaj vidno. Kot bolj nenavadno lahko navedemo razliko pri poimenovanju zelo dobro vidnih izrastkov na rokah in nogah: za Slovenca in tudi vse Slovane so to *prsti* (na roki in

---

5 Toda frazem *z dušo in telesom* to razliko ravno poudarja. – N. Detič (2007: 78, tudi 112–118) opozarja na veliko variantnost sestavin *duša* in *srce* v slovenskih frazemih. Čeprav nimamo zbranih natančnejših podatkov, se zdi, da je zamenljivost za slovenščino – v primerjavi z drugimi jeziki – posebej značilna. Hkrati primerjava gradiva v Slovarju slovenskega knjižnega jezika (dalje SSKJ) s korpusom FidaPlus opozarja, da se v aktualni rabi variantnost ohranja le pri nekaterih najpogostejših frazemih, a še to s precej različno pogostnostjo – ne da bi natančneje pregledovali zadetke, je dovolj zgovoren podatek, da jih z iskanjem pri_duši v korpusu dobimo 215 (večinoma gre za frazem *kako je komu pri duši*, redko še *stisne/tišči pri duši koga*, *kdo/kaj je pri duši komu*), z iskanjem *pri_srcu* pa 7178.

6 Z analizo hrvaškega frazeološkega gradiva to dejstvo ugotavlja B. Kovačević (2006: 16/17) v svoji doktorski disertaciji *Hrvatska somatska frazeologija* – kot navaja, naj bi pred tem veljalo, da je različna stopnja frazemotvornosti bolj ali manj naključno dejstvo.

7 Zlasti seveda pri učenju tujega jezika, saj pri usvajanju maternega jezika to poteka »organsko«.

nogi), Germani jih očitno razločujejo, Nemec ločuje med *Finger* in *Zehe*, Anglež med *finger* in *toe*.[8] Ne da bi s tem skušali dokazovati pravilnost ene ali druge jezikoslovne opcije, lahko ugotovimo, da očitno »dajanje enega izraza (poimenovanja) dvema predmetoma priča o tem, da se vidi v njiju več podobnosti kot razlik. Dajanje dveh poimenovanj dvema predmetoma dokazuje, da v njunem dojemanju prevladujejo razlike« (E. Kržišnik - Kolšek 1990: 142).

1.2

Kot ugotavlja Čermák (1998), pred njim pa tudi že drugi raziskovalci (npr. A. Krawczyk–Tyrpa 1987), so poimenovanja delov telesa v somatski frazeologiji pomensko udeležena z večino svojih funkcij in simbolnih pomenov. A pri tem se med jeziki kažejo večje ali manjše razlike in na različnih ravneh: od konceptualne prek pomenske do povsem površinsko oblikovne. Tako je za Slovenca odkritje, da bi srce lahko opravljalo prebavno funkcijo, precej šokantno,[9] medtem ko ima francoščina celo skupino frazemov, v katerih je srce udeleženo ravno s to pomensko sestavino (npr. *tourner sur le cœr*, dobesedno: *obrniti srce*, s pomenom kakor v slovenščini *želodec se obrne komu*). Zanimiva je tudi tako malenkostna oblikovna razlika, kot je zaporedje sestavin v binomu kdo (npr. *človek*, *bitje*, *ženska* ...) *iz mesa in krvi* 'prepričljiv, verjeten, živ (človek, bitje, ženska ...)',[10] v primerjavi z zaporedjem v ustreznem hrvaškem frazemu *(kdo) iz krvi in mesa*.[11]

2

Analize somatske frazeologije so različne. Za cilj, ki ga zasledujemo na tem mestu, tj. ugotoviti, kako se sistemsko pomen izbranega somatizma kot frazemske sestavine uveljavlja v celovitem pomenu frazema, je še vedno zelo primerna pomenskosestavinska analiza. Z njo je mogoče izločiti take tipe pomenskih sestavin, ki se pojavljajo v vseh ali vsaj v večini poimenovanj delov telesa in se odražajo tudi v pomenu frazemov. Analiza odkriva tri vrste informacij, in sicer o nameščenosti dela na/v telesu, njegovi obliki in zgradbi in o njegovi funkciji. Po A. Wierzbycki (1975: 91–103) ustrezajo prvi skupini topografske (namestitvene) pomenske sestavine, drugi anatomske (zgradbene/oblikovne) in tretji funkcijske pomenske sestavine. Na gradivu somatske frazeologije poljskega jezika je analizo te vrste opravila A. Krawczyk–Tyrpa (1987), vsaj en del somatizmov pa je bil s tega vidika analiziran tudi za slovensko frazeologijo: frazemi s sestavino roka v E. Kržišnik - Kolšek 1990, s sestavino *glava* v E. Kržišnik 1989/90, s sestavinami *noga*, *oko*, *srce*, *rit/zadnjica* v N. Detič 2007.[12]

---

8 Navesti je mogoče tudi isto poimenovanje za dve različni predmetnosti: *morski pes* v slovenščini zaznamuje povsem drugo žival kot nemški *Seehund* 'tjulenj' (E. Kržišnik - Kolšek 1990: 142).

9 Študentka, ki je primerjala slovenske in francoske frazeme s sestavino *srce*, je na prvi konzultaciji skrušeno priznala, da je sicer »precej čudno«, a da se ji zdi, kakor da bi v francoščini imelo *srce* neke skupne pomenske sestavine z *želodcem*.

10 Kot kaže gradivo v FidiPLUS, zaporedje v slovenščini sicer ni absolutno ustaljeno: *iz_mesa_in_krvi* 301 zadetek, *iz_krvi_in_mesa* 115 zadetkov; očitnejša je razlika v stopnji kolokabilnosti: na 1. mestu desno od *iz_mesa_in* je *krvi* z vrednostjo LL 4760, desno od *iz_krvi_in* pa je na 1. mestu *mesa* z LL 1819. Ustna anketa med študenti 3. letnika slovenistike je potrdila, da je občutek rojenega govorca na strani zaporedja *(kdo) iz mesa in krvi*.

11 Binomi niso tako redko vir medjezikovnih razlik v frazeologiji, prim. npr. še slov. *kjer se cedita med in mleko* (zaporedje v frazemu je stalno, kljub temu da je mesto v bibličnih besedilih, od koder frazem preko stalnega citata izvira, prevedeno z zaporedjem *mleko in med*) z nem. *wo Milch und Honig fliessen*.

12 Študentje so v seminarskih nalogah opravili tudi nekaj medjezikovno primerjalnih analiz.

2.1

V tej analizi bomo opazovali udeležbo pomenskih sestavin treh parov somatskih poimenovanj v pomenu frazemov. Izbrani so bili na podlagi treh funkcij človeka: fizične, čutnozaznavne in psihične (intelektualno-čustvene): za prvo par *roka – noga*, za drugo *oko – uho* in za tretjo *glava – srce*. Popolnoma na novo je v tem prikazu narejena analiza frazemov s somatizmom *uho*.

3

Kot rečeno, je somatska frazeologija poseben in v sebi do neke mere zaključen del frazeološkega sistema jezika. To se potrjuje najprej s tem, da pomenska udeleženost somatizmov v njej izkazuje skupen in omejen nabor pomenskih sestavin, kar je razvidno tudi iz tabel v nadaljevanju. Poleg tega pa jih v sistem družijo tudi nekateri skupni skladenjsko-pomenski vzorci. Za slovenščino lahko ugotovimo vsaj tri.[13]

3.1

Prvi in najbolj produktiven je vzorec *imeti x (za kaj)*, pri čemer x = 'del telesa', s pomenom 'biti posebno sposoben (za kaj)' in tipično rabo *Ta pa ima x!* Več o tem v E. Kržišnik 1998.

3.2

Drugi je *sam x je koga* s prvim pomenom 'imeti poudarjen/izstopajoč/opazen del telesa' in nekaterimi dodatnimi pomenskimi prenosi, vezanimi le na določen somatizem, npr. *sama ušesa so koga* pomeni a) 'imeti velika ušesa' in b) 'pozorno poslušati/prisluhniti', *same oči so koga* a) 'imeti velike/izrazite oči', b) 'biti zelo shujšan' in c) 'napeto, pozorno, tudi začudeno, prestrašeno gledati'. Prim. a) *Tako velike očke ima, ki na majhnem obrazu še bolj izstopajo ...* ***Same oči so jo***; c) *Seveda se je ustrašila, sosed pa je rekel, da* ***so jo bile same oči****, ko je pozvonila*; pomen b) v korpusu ni izkazan, a obstaja, prim. v SSKJ *ko so prišli iz taborišč,* ***so jih bile same oči*** 'bili so zelo suhi, shujšani'.[14]

3.3

Tretji vzorec je *imeti čigav x* 'biti podoben komu (= sorodniku), podedovati obliko dela telesa po kom'. Vzorec ni zelo produktiven, že SSKJ ga ne navaja skoraj pri nobeni sestavini, čeprav ni popolnoma izpuščen, prim. *tetin*, *sestrin obraz*; najpogosteje se kot 'del telesa' rabijo *oči* in *nos*.[15] Tudi v FidiPlus je komaj kaj zadetkov, našla sem posamezne zglede za *oči*, *nos*, *lase*, *brado*.[16]

---

13 Niso vsi vzorci, v katerih tudi nastopa somatizem, vezani le na somatsko frazeologijo ali zanjo tipični, npr. *glava pri glavi* po vzorcu *x pri x-u* 'veliko x-ov'.

14 V vzorcu se lahko pojavita tudi dva somatizma, prim. *»Pacek! Presneti pankrt« je zavpil in ga počil po riti. Otrok je prvi hip ostal brez glasu, udarec je bil močan in sedel nazaj na posteljico kot izpodsekan,* ***same oči so ga bile in usta****. // Če si v prvem razredu in imaš učiteljico, ki zna doživeto podajati take zgodbe, so te* ***same oči in ušesa****.*

15 Zato ga navajam le pri OKO.

16 Opozorim naj na možnost, ki se – sicer osamljeno – razkrije pri iskanju v korpusu, namreč, da *čigav* v *imeti čigav 'del telesa'* za pomen 'biti podoben komu' ni več nujno pomensko določen kot 'pripadajoč enemu od sorodnikov'. Primer je npr. besedilo o delu plastičnega kirurga: *Te ženske zahtevajo, da bi imele Cindyjin nos ali ustnice ali ves obraz*.

Vzrok za to ni morebitno zastarevanje vzorca, temveč precej bolj verjetno dejstvo, da je FidaPlus samo pisni korpus.

4 Tabelarni prikaz analize frazemov z izbranim somatizmom

Frazemi so praviloma navedeni v slovarski obliki. Glagolski frazemi so dani z vsemi vezljivostnimi določili, kadar le-ta niso obvezna, so navedena v oklepaju (npr. *(kaj) gre pri enem ušesu noter, pri drugem ven komu*). Prvi delovalnik (vršilec dejanja oz. nosilec stanja/lastnosti v skladenjski vlogi osebka) je izpuščen, kadar ima lastnost človˣ (glagolska sestavina je v nedoločniku: *polniti ušesa komu s čim*), sicer pa je naveden, če je potrebno, tudi natančneje določen (glagolska sestavina je v 3. osebi: *kaj pade v oči komu*). Frazemske variante niso hierarhizirane (npr. oblikoslovne in sestavinske: *vtepati/vtepsti/vbijati/vbiti v glavo komu kaj*), med seboj so ločene s poševnico. Alternativne sestavine, ki niso variantne, ker prispevajo k pomenu frazema, so navedene naštevalno (*prodati*, *kupiti pod roko*). Neobvezne sestavine frazema so navedene v oklepaju (*ne da bi trenil (z očmi)*). Z zvezdico so označeni frazemi, ki v sodobnem slovenskem jeziku niso rabljeni ali so rabljeni zelo redko in omejeno, kažejo pa udeleženost pomenske sestavine.[17]

4.1 Pomenska udeleženost somatizmov *roka – noga* v slovenskih frazemih

ROKA	**NOGA**
Topografske pomenske sestavine nameščenost	**Topografske pomenske sestavine** nameščenost
‘stranski + parni del’ **kaj leži/je na desno/levo roko, naj ne ve levica, kaj dela desnica, desnica/levica ne ve, kaj dela levica/desnica*	‘spodaj’ *od nog do glave*, *odnesti koga z nogami naprej*; → podstavek, temelj *živeti na veliki nogi*, *biti na bojni nogi s kom*; *kaj je na majavih/slabih/šibkih/trhlih nogah*; → nizek (= slab, podrejen)[18] položaj *kdo/kaj leži pred nogami komu/čigavimi*, **pasti/*vreči se/*metati se pred noge/k nogam komu*, **položiti k nogam komu/čigavim kaj*, **brisati si noge ob koga* ‘stranski + parni del’ *vstati z levo nogo*

17 Določeno na podlagi časovno-frekvenčnih kvalifikatorjev v SSKJ in s količino pojavitev v korpusu FidaPlus.

18 Pomenska sestavina se uresničuje preko orientacijske (usmerjevalne) konceptualne metafore GOR(I) JE DOBRO/DOL(I) JE SLABO.

Anatomske pomenske sestavine zgradba in oblika	**Anatomske pomenske sestavine** zgradba in oblika
'velikost' *če mu prst ponudiš, pa roko zgrabi/zagrabi* → dolžina[19] (bližina) *kaj biti pri roki (komu)*, *imeti pri roki kaj*, *biti na dosegu roke*, (oddaljenost) *kaj biti od rok (komu)* (gl. tudi več pomenskih sestavin) 'količina' *na prste (ene roke) lahko prešteješ kaj* 'zgornja/spodnja stran' *prodati*, *kupiti pod roko kaj*[20]	'količina' (gl. + funkcijska sestavina)
Funkcijske pomenske sestavine čemu služi	**Funkcijske pomenske sestavine** čemu služi
'držanje' *z golimi rokami*, *(risati) s prosto roko*, → posedovanje[21] *boljši (je) vrabec v roki kot golob na strehi* posedovati *držati/oprijemati/oklepati se z vsemi štirimi koga/česa*,[22] *dobiti/vzeti v (svoje) roke kaj – imeti v rokah kaj – izpustiti/dati iz rok kaj*[23] biti posedovano *kaj pride/pade v roke komu/čigave/kakšne*, *kdo dati v roke komu kaj – kaj je v rokah koga/čigavih* → vodenje, vladanje, gospodovanje voditi, vladati *dobiti/vzeti v (svoje) roke koga/kaj – imeti v rokah koga/kaj – izpustiti/dati iz rok koga/kaj*; *vzeti pamet v roke*, *vzeti vajeti v (svoje) roke – imeti (vse) vajeti v (svojih) rokah –*	'stoja/stanje/pokončni položaj' → fizično *spraviti na noge koga*, *kaj postavi na noge koga*, *biti na nogah*; *komaj se držati na nogah*, *noge ne držijo (več) koga*; → materialno/finančno *kdo/kaj postaviti se na noge*, *spraviti/postaviti na noge koga/kaj*; *postaviti se na lastne/svoje noge*; → stabilnost položaja (fizično in psihično)[24] *imeti/čutiti/začutiti*, *ohraniti*, *izgubljati/izgubiti (trdna) tla pod nogami*, *tla se majejo/zamajejo pod nogami komu* – kavzativno *spodnašati/spodnesti/spodmikati/spodmakniti tla pod nogami komu*; *gori pod nogami/petami komu*, *tla gorijo pod nogami komu [bežati, teči ...]*,

19 Dolžina roke kot ena od razsežnosti njene velikosti je mera za stopnjo oddaljenosti česa od človeka. »Oddaljenost« in »bližina« sta v tem primeru povezani z velikostjo. Drugače je pri sestavini *srce*, kjer sta povezani z nameščenostjo srca znotraj (topografska pomenska sestavina), ali pri sestavini *oko*, kjer je oddaljenost povezana s funkcijo ('gledanje, videnje'). Kljub temu da gre za tri različne vrste pomenskih sestavin, pa je frazeološki pomen pri vseh tvorjen prek usmerjevalne metafore BLIZU – DALEČ.

20 Pomen 'ilegalno, prikrito'. Prim. *kaj je na dlani* 'je odkrito, jasno'. Čeprav je *dlan* v SSKJ opisana kot 'notranja stran roke', je v paru s *pod roko* opisana kretnja držanja roke (od prstov do zapestja) vodoravno na podlago.

21 Najpreprostejša manifestacija lastniške pravice za prijetje/zgrabljenje nekega predmeta z roko in psihično posedovanje je gospodovanje, vladanju (komu ali čemu)

22 *Roka* je implicitna: *vse štiri* = dve roki in dve nogi. Prim. dalje pomensko sestavino 'boj, tepenje'.

23 Navajanje z vmesnimi pomišljaji kaže, da gre za različna razmerja: začeti – potekati – končati, povzročitev (kavzativnost) itd. Tako tudi še v nadaljevanju.

24 Pomenotvorna sestavina pri tej skupini frazemov je *tla*, torej podlaga, na kateri stojijo noge.

dati vajeti iz rok, *imeti vse niti v svojih rokah*, *imeti škarje in platno v rokah*; *držati roko nad kom* biti voden, vladan *kdo/kaj priti/pasti v roke komu/čigave/kakšne*, *dati v roke komu koga/sebe/kaj* – *biti v rokah koga/čigavih*, *kdo/kaj biti v božjih rokah*[25] – *rešiti/trgati/iztrgati iz rok komu/čigavih/koga*$_1$*/česa koga*$_2$*/kaj* 'dajanje/dobivanje': *dajati z obema rokama*, *biti odprtih rok*, *sprejeti z odprtimi rokami*; *kaj ne gre iz rok komu*, *priti praznih rok*; *ostati praznih rok* → kupovanje[26] *plačati/dati denar na roko*, *kupiti/dobiti/imeti iz druge roke*; abstr. *izvedeti iz prve roke*, **davki na prvo/drugo roko* → kraja *ukrasti, kar pride komu pod roko* 'nošenje' *nositi na/po rokah koga* 'delo, delovanje' → fizično *delati/narediti na roko/na roke*,[27] *prislužiti z rokami* → fizično in/ali intelektualno *imeti polne roke dela*, **imeti na vse roke dosti dela*, *delati na svojo roko*, **začeti na svojo roko kaj* (npr. *obrt*),[28] *pljuniti v roke*, *dvigniti roke*, *živeti iz rok v usta*[29] → nedelo *držati roke v žepu*, *držati roke križem*; *imeti zvezane roke* – antonimno *imeti proste roke* – kavzativno *dati proste roke komu* → ocena dela *delo gre od/izpod/spod rok komu*,[30] *narediti z levo roko kaj*, **delati/narediti na hitro roko*, **narediti na prvo roko kaj* → ocena tistega, ki dela *imeti roko za kaj*,[31]	*kot (da) bi gorela tla pod nogami komu*; 'hoja', 'premikanje' → fizično *biti dober/trden/močan v nogah*, *biti hitrih nog*, *[iti, hoditi ...] lahkih nog*, *imeti lahke noge*, *imeti težke noge*; *dokler noge nosijo/nesejo koga*, *noge ne služijo več komu*, *noge ne nosijo/ne nesejo več koga*, *noge komaj nosijo koga*, *(komaj) vleči noge za seboj*; **vzeti noge pod pazduho*; *noge se zapletajo komu*; *pijača, vino ... gre/zleze/udari v noge komu*; *[teči, bežati ...] kolikor noge nosijo/nesejo koga/kolikor/kar noge dajo komu*; *človeška noga še ni stopila kam*; *gledati pod noge*, *vzeti/*ubrati pot pod noge*, *laž ima kratke noge*, *od mladih nog*; *kaj dobi noge* → ovirano premikanje (fizično) *kdo/kaj motati/valjati se pod nogami komu*, *metati polena pod noge komu*, *podstavljati/podstaviti nogo komu*; 'stoja' ali/in 'hoja' *noge odpovejo komu*

25 Pomen 'položaj koga/česa je neznan, negotov'.
26 Kupovanje je dobivanje s pomočjo denarja, kraja pa brez denarja ter brez dovoljenja in védenja lastnika.
27 Navedeni glagol lahko nadomestijo vsi glagoli, ki imajo v svoji pomenski zgradbi sestavino 'fizično delati': *okopavati*, *žeti*, *tkati*, *šivati* …
28 Pogosteje rabljena varianta *začeti/iti na svoje* 'začeti dejavnost samostojno/zasebno'.
29 Oblika, ki jo navaja Bojc (1974: 223) *od rok do ust živeti*, razkriva v sestavini *roka* poleg funkcijske tudi topografsko sestavino: 'nameščenost dela telesa', in sicer 'nameščenost ne zgoraj'. Takšen opis – v primerjavi z opisom 'nameščenost sredi telesa' – se zdi ustreznejši zaradi primerjave s frazemi s sestavino *glava* (usta so v glavi) na eni strani in s sestavino *noga* na drugi.
30 Namesto *delo* je mogoč tudi kak drug samostalnik, ki ima 'delo' – tako fizično kot tudi nefizično – v svoji pomenski zgradbi, npr. *šivanje*, *pospravljanje*; *učenje*, *študij* … Velja tudi za naslednji frazem.
31 *Kaj* mora biti zapolnjeno s samostalnikom s pomensko sestavino 'fizično delo', npr. *pisanje*, *šivanje*, *zidanje* …

imeti kakšno roko – biti kakšnih rok;[32] *imeti roke od dela stran obrnjene*; *umiti si roke (kakor Pilat)*, *mazati/umazati si roke s čim* → delo za drugega = pomoč *iti na roke/na roko komu*, **biti si na roke*, *ponuditi roko komu*, *odtegniti roko komu*, *čigava desna roka*, *roka roko umije*[33] ‘boj’, ‘tepenje’ → napad *položiti roko na koga*, *dvigniti roko proti komu/nad koga*, *umreti od roke koga/čigave*, *roke srbijo koga*[34] → obramba *braniti/upirati se z vsemi štirimi*	‘boj’, ‘tepenje z nogo = brcanje’ braniti/upirati se z vsemi štirimi
Več pomenskih sestavin	**Več pomenskih sestavin**
Anatomska ‘količina’ + funkcijska ‘delo’ *ne imeti deset rok* Anatomska ‘velikost’ + funkcijska ‘gospodovanje’ *čigava roka je dolga*, *biti podaljšana roka česa/koga*	Anatomska ‘količina’ + funkcijska ‘stoja’ *biti/stati z eno nogo (že, še) kje*, *biti z eno nogo v grobu*; *stati/biti ... z obema nogama (trdno/čvrsto) na tleh*
Drugi frazemi *podati si roke*, *ponuditi roko sprave*, *udariti si v roke*, *ná roko (da bom držal besedo)*, *meti si roke*, *(položi) roko na srce in priznaj*; *tam, kjer bog roko ven moli*	

4.2 Pomenska udeleženost somatizmov *oko – uho* v slovenski frazeologiji

OKO	UHO
Topografske pomenske sestavine nameščenost	**Topografske pomenske sestavine** nameščenost
‘spredaj’ *saj nimam oči zadaj/na hrbtu/na riti*, *iz oči v oči*,	‘stranski + parni del’ *do ušes odpreti usta – (imeti) usta do ušes*,

32 Nekateri pridevniki so na mestu levega prilastka pogostejši, npr. *imeti pridne roke* in *biti pridnih rok*; nekateri tudi bolj ali manj oposebljajo pomen, npr. *imeti lahko roko* za oceno dobrega (nežnega) dela zobozdravnika; *imeti srečno roko (pri čem)* ‘brez posebnega truda, razmišljanja se dobro odločiti, izbrati’; popolnoma stalno je *imeti dve levi roki* ‘biti zelo neroden’ in ‘ne biti pripravljen delati/narediti kaj’.

33 Tudi v tem frazemu je pomenska sestavina ‘pomoč’, vendar (predpostavljam, da v motivacijski povezavi s frazemom *umiti si roke kakor Pilat*) z dodatno sestavino ‘negativna ocena dejanja (ki ga opravlja roka)’.

34 Namera, želja udariti koga.

gledati v oči komu – ne moči pogledati v oči komu, *umikati/izmikati oči*, *pogledati v oči čemu*, *gledati smrti v oči*, *dati/posoditi na lepe oči komu kaj*; 'v odprtini/kotanji' *oči padejo ven komu*, *izpraskati oči komu*	*nasmejati se do ušes – nasmeh do ušes, zardeti do ušes* 'zgoraj'[35] *zaljubljen do ušes – zaljubiti se do ušes*
Anatomske pomenske sestavine zgradba in oblika	**Anatomske pomenske sestavine** zgradba in oblika
'zgradba, oblika, barva' *imeti čigave oči* 'velikost' *same oči so koga*, *strah ima velike oči*;[36] 'količina' *[pogovoriti se, povedati kaj] na štiri oči/med štirimi očmi* 'votlost = »posoda«'[37] → votlost *v očeh piše komu kaj*,[38] *brati/prebrati v očeh/iz oči*, *oči so ogledalo duše*, *izjokati si oči (od skrbi, žalosti)*[40] → pokritost/zaprtost »posode« z vekami *zatisniti oči – ne (moči) zatisniti očesa*, *priklicati spanec na oči*, *spanec leze na oči*; *oči lezejo/zlezejo skupaj*, *sanjati z odprtimi očmi*, *za vedno/za vselej zatisniti/zapreti oči*; *(niti) (z očesom/očmi)*	'velikost' *sama ušesa so koga* 'količina' (gl. + funkcijska) 'votlost = »posoda«' (gl. še + funkcijska) → votlost *V uh me piši!*[39] → pokritost (gl. + funkcijska)

35 Pomen je vzpostavljen preko usmerjevalne konceptualne metafore GOR(I) JE VEČ / DOL(I) JE MANJ.

36 Detič (2007: 39) navaja kot stalno tudi zvezo dobiti velike oči 'biti začuden' kot sopomenko frazema *debelo pogledati*, vendar jo na tem mestu izpuščam, ker zveze ni v SSKJ niti ni potrdila o njeni stalnosti v FidiPlus. Zgled, ki bi kazal v to smer, je npr. *Gospa Šolman-Tratnikova ga je sprva presenečeno pogledala. Potem pa je mama* ***dobila velike oči*** *in se začela režati kot pečen maček*. Ker je slika, ki jo opisuje zveza, dovolj transparentna, je mogoče tudi, da gre za kako bolj ustaljeno regionalno rabo. Uveljavitev le v pomenu 'biti začuden' verjetno preprečujeta frazema *strah ima velike oči* in *imeti oči večje kot želodec*, iz katerih se *velike oči* občasno osamosvajajo v pomenu 'biti prestrašen' in 'biti poželjiv (za hrano)', npr. za prvo *Recesija ima* ***velike oči*** ali *Sredi gluhe noči, ko zvoki dobijo* ***velike oči*** *(...)*, za drugo *Nekateri so imeli* ***velike oči,*** *drugi spet prevelik tek (...)*. V zgledu *Nenadni krik, bolečina in zatem še kri na dresu, je povzročilo* ***velike oči*** *in začudenje med prisotnimi* je zveza dvoumna.

37 Metafora POSODE je pri uveljavljanju pomenskih sestavin somatizmov v frazeologiji pogosta (o tem še dalje). Zanimivo je, da se uresničuje tako pri somatizmih, ki so anatomsko votli, npr. *uho*, *srce*, kakor tudi pri takih, ki niso, npr. *oko*. Očitno je, da somatizem oko v tem primeru poimenuje poleg zrkla tudi veke itd.

38 Varianta *na nosu piše komu kaj* je, kot kaže FidaPlus, približno enako pogosto rabljena, vsaj v pisnih besedilih.

39 Oblika glagola *piši* je zastarela oblika 3. osebe ednine od nedoločnika *pihati* (*pihaj*). Prim. *piš vetra*.

40 N. Detič (2007: 41) daje frazem pod samostojno pomensko sestavino 'solzenje', vendar ga z razlago *izjokati oči* = (dobesedno) 'izprazniti oči (»posodo«) solzne tekočine' dajem k pomenski sestavini 'votlost = »posoda«'.

ne treniti; *ne da bi trenil (z očesom/z očmi)*,[41] *kot bi trenil*[42]	‘poraščenost’ (gl. + funkcijska) ‘(od glave) štrleči del’[43] *naviti ušesa komu*, *dati/primazati/pritisniti … eno/jih okrog ušes/za uho komu – dobiti eno/jih okrog ušes*, *prijeti za ušesa koga*, *striči z ušesi*, *imeti jih za ušesi*, *zapisati si za uho/ušesa to/kaj*, **biti še moker/zelen za ušesi*
Funkcijske pomenske sestavine služi čemu	**Funkcijske pomenske sestavine** služi čemu
‘gledanje, videnje’ *prilepiti oči na koga*, *metati/vreči oči/oko na koga/kaj/za kom/po kom/čem*, *pasti oči na kom/na čem/po kom/čem*, *ne (moči) odmakniti/odtrgati oči od koga*, *požirati z očmi koga*, *slačiti z očmi koga*, *vleči vse oči nase*,[44] *kaj uide očem koga/čigavim – nič ne uide očem koga/čigavim*; *oči so bolj lačne kot želodec*, *samo oči so lačne*, *imeti večje oči kot/kakor želodec*, »oddaljenost« (prim. op. 19) *kamor/kakor daleč/kolikor daleč nesejo/sežejo oči/nese/seže oko*, *daleč od oči*, *daleč od srca* → vid *imeti oko/oči za koga/kaj*, *oči ne ubogajo koga*, **kaj jemlje oči komu*, *napenjati oči*; *[biti lačen, utrujen …,] da se dela tema pred očmi komu* → ocena, vrednotenje videnega *na oko*,[45] *zrasti v očeh koga/čigavih*, *pasti v očeh koga/čigavih*,	‘poslušanje, slišanje’ *kaj pride na ušesa komu/do ušes*, *povedati na uho komu kaj*, *sama ušesa so koga*

41 Zadnja dva frazema daje N. Detič (2007: 47) k funkcijskim pomenskim sestavinam. Glede na pomen, ki jima ga pripisuje SSKJ, bi prvi (*ni trenil z očesom, očmi od nje* ‘neprestano jo je gledal’) res sodil tja, medtem ko drugi (*podpisal je, ne da bi trenil z očesom* ‘brez obotavljanja, neprizadeto’) nikakor. Pregled korpusnega gradiva kaže, da se tudi za frazem *ne treniti z očesom* pomen premika v smeri ‘ne biti prizadet, vznemirjen’, prim. *Pohrustali jih bodo za malo malico. In nihče se bo trenil z očmi* ali *Toda hladnokrvni premier kljub tovrstni bodici ni niti trenil z očmi*. Čeprav tudi pomenska sestavina ‘(nepremično) gledati’ v nekaterih rabah deloma še ostaja prisotna (zlasti če glagolska sestavina ni zanikana, vendar praviloma je), prim. *Pozorno je opazovala njegov izraz, niti z očmi ni trenil, ko je počasi potegnila roko izpod njegove /…/*.

42 Pomen ‘takoj, brez obotavljanja’.

43 Somatizem *uho* je v teh primerih sinonimen z *uhelj* = ‘zunanji del ušesa’.

44 Do tega frazema v tej skupini je sestavina *oko* zamenljiva s *pogledi*.

45 Ima dva pomena: 1. *na oko (kakšen)* ‘po videzu’, 2. *na oko (koliko)* ‘brez pripomočkov, ponavadi merilnih’

gledati z očmi koga/čigavimi na kaj, *gledati z drugačnimi/drugimi očmi kaj/koga/na kaj/na koga*,[46] *meriti/premeriti z očmi/pogledom koga*, **ne dati dobrega/lepega očesa komu*, *vsake oči imajo svojega malarja* → pozornost/nadzorovanje *pod (budnim) očesom koga/čigavim* → spoznanje, védenje[47] *videti/prepričati se na svoje/lastne oči*, *ne (moči) verjeti lastnim/svojim očem*, *če me oko ne vara*,[48] *gledati z duševnimi/notranjimi očmi*[49] ‘boj’, ‘tepenje’ → napad *prestreliti z očmi koga*, *bliskati/streljati z očmi*, *prebadati/prebosti z očmi/pogledom koga*; *Resnica oči kolje*; *oko za oko, zob za zob*[50]	→ pozornost (gl. + anatomska) → spoznanje, védenje (prim. op. 46) *nesti na ušesa komu kaj*, *kaj pride na ušesa komu*, *stene imajo ušesa*, *povedati na uho komu kaj*; *naleteti na gluha ušesa*, *govoriti gluhim ušesom*
Več pomenskih sestavin	**Več pomenskih sestavin**
Topografska ‘spredaj’ + funkcijska ‘gledanje, videnje’ *biti na očeh*, *kaj bije/udari/pade v oči komu*, *kaj bode v oči*, *priti/stopiti pred oči komu*, *kar pride pred oči komu*; *ne (moči) odvrniti oči od koga/česa*, *odvračati oči od koga/česa*, *izgubiti iz/izpred oči koga/kaj – izginiti/pobrati se z/izpred oči komu – ne spustiti spred oči koga/česa – imeti kaj (zmeraj, vedno, ves čas, neprestano ...) pred očmi* Topografska ‘v odprtini/kotanji’ + funkcijska ‘gledanje’ *imeti oči na pecljih*	

46 S pomenom ‘spremeniti mnenje o kom/o čem’ oz. ‘spremeniti odnos do koga’ je frazem lahko tudi v naslednji skupini (‘spoznanje’).

47 Konceptualna metafora VEDETI JE VIDETI. Enako tudi pri *uho*, tako da lahko govorimo o konceptualni metafori VEDETI JE ČUTNO ZAZNAVATI.

48 Pomen ‘če se ne motim’ (po SSKJ), torej ‘če prav vem’. Zanimivo je, da v FidiPlus ni niti enega zadetka, veliko pa je zadetkov *če me spomin ne vara* z istim pomenom.

49 Pomen ‘intuitivno spoznavati kaj’.

50 Izbiblični frazem mogoče ne sodi v to skupino – v slovenščini se večinoma uporablja le njegov drugi del, *zob za zob*, kjer pa sestavina *zob* vsekakor je udeležena s to pomensko sestavino (ki jo uveljavlja tudi v drugih frazemih, npr. *pokazati zobe*). Prim. tudi *glavo za glavo* ‘glava kot življenjsko pomemben del telesa’. N. Detič (2007: 50) ga ne uvrsti v nobeno skupino.

Anatomska 'velikost' + funkcijska 'gledanje, videnje' *same oči so koga* Anatomska 'količina'(/'del') + funkcijska 'gledanje, videnje' *z enim očesom*,[51] *zamižati na eno oko/zatisniti eno oko*; *gledati/pogledati/opazovati s kotički oči/kotičkom očesa koga/kaj*, *več oči več vidi*[52]	Anatomska 'velikost' + funkcijska 'slišanje, poslušanje' *sama ušesa so koga* Anatomska 'količina' + funkcijska 'slišanje, poslušanje' *biti gluh na to uho*, (pozornost) *poslušati z enim ušesom/s pol ušesa* Anatomska '(od glave) štrleči del' + funkcijska 'slišanje, poslušanje' *napeti ušesa*, *sedeti na ušesih* Anatomska 'votlost = »posoda«' + funkcijska 'slišanje, poslušanje' → votlost *(melodija, pesem) gre v uho – ostane v ušesih*, *polniti ušesa komu s čim*, *imeti polna ušesa česa*, *nastaviti uho*, *kaj gre skozi ušesa*; (védenje) *(kaj) gre pri enem ušesu noter, pri drugem ven* → pokritost (védenje) *mašiti/zatiskati si ušesa pred resnico*, *odpreti ušesa*, *naleteti na odprta ušesa*[53] Anatomska 'poraščenost' + funkcijska 'slišanje, poslušanje' *imeti kosmata ušesa*
Drugi frazemi *paziti na koga, kot na punčico svojega očesa*[54]	Drugi frazemi *iti/prebiti se skozi šivankino uho*[55]

---

51 SSKJ navaja *poslušal ga je, z enim očesom pa opazoval ljudi* in pomen 'neopazno, hkrati, obenem'. V FidiPlus lahko poleg tega pomena zasledimo tudi rabo v pomenu 'ne zelo natančno gledati, ne biti zelo pozoren', npr. *Gledalci smo lahko nekatere prizore gledali samo z enim očesom* ali *Politika ni moja ljubezen, spremljam jo bolj z enim očesom*.

52 Zveza je kot stalna navedena v frazeološkem gnezdu v SSKJ in tudi v Fidiplus iskanje *več_oči_več* razkrije 9 zadetkov (pogostejša je raba *več glav več ve)* - povezano preko konceptualne metafore VEDETI JE VIDETI.

53 SSKJ sicer v glagolski sestavini navaja *najti* (*ni mogel verjeti, da je našel odprta ušesa* 'da so ga poslušali, uslišali'), vendar v Fidiplus kot kolokator zveze *odprta ušesa* daleč prevladuje *naleteti na* (vrednost LL 417,01), *najti* je šele na 43. mestu z vrednostjo LL 1,17.

54 Mogoče je sestavina *oko* v tem frazemu udeležena z enako pomensko sestavino kakor v frazemu *oko za oko*, in sicer (kakor *glava* v *glava za glavo* – prim. op. 49) 'oko je velikega pomena za preživetje človeka'. Morda tudi preko metafore VEDETI JE VIDETI?

55 Izbiblični frazem iz stalnega citata *Lažje gre kamela skozi šivankino uho kakor bogatin v nebesa/nebeško kraljestvo*. Kot kaže gradivo v korpusu, se frazem rabi predvsem v časopisju v zvezi s športnimi temami. Seveda pa tu ne gre za *uho* kot somatizem.

4.3 Pomenska udeleženost somatizmov *glava – srce* v slovenski frazeologiji

Somatizem *srce* v vse slovenske frazeme vstopa s simbolno pomensko sestavino 'čustvo' in le v treh frazemih 'pogum' oz. 'nepogum'. Pomenske sestavine, ki mu pripadajo kot somatizmu, so zato vedno dodatne (označeno z znakom +). Med funkcijskimi sestavinami sicer nakazujem, kakor da je 'duševno stanje' pomenska sestavina somatizma *srce*, vendar je trditev vredna diskusije: ali dejstvo, da ob velikih čustvenih obremenitvah čutimo pritisk v prsih, res kaže funkcijo srca?

GLAVA	**SRCE**
Topografske pomenske sestavine nameščenost	**+ Topografske pomenske sestavine** nameščenost
'zgoraj' *od nog do glave/od glave do petá*, *imeti (česa) čez glavo*, *zadolžiti se čez glavo*, *imeti streho nad glavo*, **hiša ne gori nad glavo komu*, *obrniti/postaviti na glavo kaj*, *pa če se na glavo postavi(te)*; *imeti maslo na glavi* → zgoraj je najpomembnejši[57] *nositi glavo pokonci* (*Glavo pokonci!*), *dvigati glavo*, *skloniti glavo*, *zrasti čez glavo komu*, *hoditi po glavi komu*,[58] *krona ne pade z glave komu zaradi česa*,[59] **zgrabiti pri glavi kaj*	'zgoraj' *srce pade v hlače komu*[56] 'znotraj' *kaj gre/seže/sega do srca*,[60] *razkriti/razodeti (svoje) srce komu*, *nositi srce na dlani*, **imeti srce na jeziku*

56 Preko konceptualne metafore GOR(I) JE DOBRO/DOL(I) JE SLABO.

57 Preko konceptualne metafore GOR(I) JE VEČ/DOL(I) JE MANJ (kvantitativno in hierarhično 'lestvica') oz. GOR(I) JE DOBRO/DOL(I) JE SLABO.

58 Vršilec dejanja v tem frazemu je *kdo* (človˆ), v SSKJ ponazorjeno z *ne bom dovolil, da bi mi po glavi hodili* 'da bi samovoljno, brezobzirno ravnali z menoj'. Drugi, na videz homonimni frazem v osebku, ki je pogosteje, a ne izključno zapolnjen s pomenko s sestavino človˆ-, nima vršilca dejanja, izražen je z delovalnikom *komu*, torej *kaj/kdo hodi po glavi komu* z dodatnima variantama *kaj/kdo gre/roji po glavi komu*, in je s pomenom 'kdo razmišlja o čem/o kom' naveden v razdelku Več pomenskih sestavin. Pomenski sestavini, s katerima je *glava* kot frazemska sestavina udeležena v obeh frazemih sta različni, v prvem je 'nameščenost zgoraj', v drugem 'mišljenje → razmišljanje', različen je tudi pomen zveze *po glavi*: v prvem frazemu je to 'površina glave zgoraj', v drugem pa 'notranjost glave', torej 'votlost', zato se v glavi lahko kaj (misel) premika (neurejeno, v več smereh – gl. SSKJ opis pomena predloga *po*).

59 Tipična raba je v zanikanih stavkih in v obliki prihodnjega časa, npr. *Ne bo ti krona padla z glave zaradi tega* ali *Ne bo ti krona padla z glave, če boš (naredil to in to)*, pogosta je tudi raba v pogojniku. Fidaplus pa izkazuje tudi rabe v drugih oblikah.

60 Varianta z v *srce* je navedena pod anatomsko pomensko sestavino, saj je *srce* v njej 'votel organ'.

	→ globokost nameščenosti znotraj (»oddaljenost/bližina« – prim. op. 19) *kdo/kaj prirasti k srcu komu*, *kdo/kaj biti pri srcu komu*, *gnati/jemati/vzeti si k srcu kaj*, *daleč od oči, daleč od srca*
Anatomske pomenske sestavine zgradba in oblika	**+ Anatomske pomenske sestavine** zgradba in oblika
'velikost' (gl. + funkcijska)	'velikost' *z vsem srcem*, *srce se stiska/krči/skrči od česa – kaj stiska srce komu*, *biti brez srca*; *srce upade komu* '»kepa« tkiva' *imeti kakšno* (npr. *široko*, *veliko*, *dobro* ...) *srce – biti kakšnega srca* → živo tkivo *srce boli koga*, *srce krvavi komu*, *kaj je kakor/kot nož v srce komu/za koga*, **kaj prebada srce*, *srce se para komu*, *kaj para srce komu*[61] → temperatura *ogreti srce komu – srce se ogreje komu/čigavo*, *srce se ohladi komu/čigavo*, *srce gori komu za koga*, *srce se vname komu/čigavo za koga – vneti čigavo srce*, **zebe pri srcu koga*, **mrzle roke, vroče srce*, *srce se taja/topi/stopi komu*, **srce ledeni/zledeni komu*[62] → trdost/mehkost *imeti mehko srce – biti mehkega srca*, *imeti trdo srce – biti trdega srca*, *imeti srce iz kamna*, *imeti kamen namesto srca*, *omehčati/*omečiti srce komu/čigavo – srce se omehča komu/čigavo* → teža *s težkim srcem*, *z lahkim srcem*, *kako* (npr. *težko*, *lahko*, *prijetno* ...) *je pri srcu komu*, *lajšati/olajšati si srce – kaj lajša/olajša srce komu*;[63] *kaj leži na srcu komu*, *kaj teži/oteži srce komu*, *kamen se odvali od srca komu*

61 Prim. SSKJ *parati* 2. 'navadno z vzdolžnim rezanjem, trganjem delati, da kaj ni več celo' in zgledi: *parati živali trebuh*, star. *parati mrliča* 'secirati, obducirati', star. 's silo zarezovati, zajedati se': *verige so parale telesa sužnjem*; *vrv je začela parati meso*; in 4. pomen ekspr. 'povzročati velik občutek neugodja, bolečino': *že pogled nanj ji je paral srce*.

62 Samo dva zadetka v FidiPlus, varianta s *kri* (*kri ledeni/zledeni komu*) je pogostejša.

63 Pogosteje rabljena varianta z *duša*.

‘votlost = »posoda«’ (gl. + funkcijska)	‘votlost = »posoda«’ → prostor *gledati/videti v srce komu*, *odpreti (svoje) srce komu – kaj odpre srce/odpira srca*, *zapirati/zapreti svoje srce pred kom/čim*; *izbrisati/pregnati/iztrgati si iz srca koga/kaj*, **izriniti iz čigavega srca koga*, *trkati/potrkati na srce komu/čigavo* → posoda *do dna srca/v dno srca*, *iz dna srca*, *kaj vre/privre iz srca (komu/čigavega)*, *nositi v srcu koga,*Česar je polno srce, to usta rada govore* → polje *vsaditi (se) (globoko) v srce komu*, **izruvati si/*izruti si iz srca koga*
Funkcijske pomenske sestavine služi čemu	**Funkcijske pomenske sestavine** služi čemu
‘preživetvenega pomena za človeka’ *bati se za svojo glavo*, *glavo dam/stavim [da je tako]*, *odnesti celo glavo*, **vzeti glavo komu*, **dati ob glavo koga*, *pognati si kroglo v glavo*, *plačati z glavo kaj*, *nositi glavo na prodaj*, *nositi glavo v torbi*, *za glavo gre komu*, *glava za glavo*, *iti/riniti z glavo skozi zid*, **ne imeti, kamor bi glavo položil* ‘miselna dejavnost’ → razmišljanje *zmešati glavo komu*, *izgubiti glavo*, *[biti, delati kaj, tekati ...] (kakor/kot)/(kakor/kot kura) brez glave*, *delati z glavo*, *misliti s svojo glavo – *biti svoje glave*, *delati z glavo*, *Saj nisem na glavo padel [da bi ...]*; zaskrbljeno razmišljanje *glava boli koga zaradi česa*,[64] *po slabi družbi (rada) glava boli*, *beliti/*ubijati si glavo s čim*, *prijeti/držati se za glavo* → védenje, znanje *tiščati glavo v pesek (kakor noj)* (gl. tudi + anatomska) → pametnost *imeti kakšno (dobro, trdo, prazno) glavo – biti kakšne (bistre, dobre, odprte) glave – biti kakšna (učena, modra) glava*	‘potiskanje krvi po žilah’ *srce bije komu/čigavo za koga*, *srce zastaja/zastane komu* ‘duševno stanje’ → čustvovanje (gl. + topografska, anatomska) → pogum/strah (gl. + topografska, anatomska) v frazemih: *srce pade v hlače komu*, *srce upade komu*, *srce zastaja/zastane komu*

64 Tipična raba v prihodnjem času kot svarilo *Zaradi tega jih bo še zelo glava bolela* ‘bodo imeli velike skrbi; občutili bodo neprijetne posledice’. Vendar FidaPlus izkazuje tudi rabo v drugih oblikah, zlasti v pogojniku.

→ spomin (gl. + anatomska 'votlost') 'govorjenje'[65] *stikati/stakniti glave*	
Več pomenskih sestavin	**Več pomenskih sestavin**
Topografska 'zgoraj' + funkcijska 'miselna dejavnost' *ne vedeti, kje se glava drži koga*; *imeti na glavi kaj/koga* Anatomska 'votlost' + funkcijska 'miselna dejavnost' *kaj* (npr. *slava*, *zmaga*) *stopi/udari v glavo komu*, *vino* (*pijača*) *stopi/zleze/gre v glavo komu*,[66] *kaj šine v glavo komu – kaj gre/hodi/roji po glavi komu – vtepati/vtepsti/vbijati/vbiti v glavo komu/si kaj – izbiti iz glave komu/si kaj/koga*; *posveti se v glavi komu*; *imeti slamo v glavi*, *eno kolesce manjka v glavi komu*; *kdor nima v glavi*, *ima v petah*; *imeti ga *(v glavi)*; Anatomska 'velikost'+'votlost' + funkcijska 'miselna dejavnost' kdo_1 *ima več v mezincu kot* kdo_2 *v glavi*	Funkcijska 'velikost' + 'votlost' *iz vsega srca* Topografska 'zgoraj' + funkcijska 'pogum/nepogum' *srce pade v hlače*
Drugi frazemi *riba pri glavi smrdi* *kaj nima ne repa ne glave*[67] **zadeti žebelj na glavo*	Drugi frazemi

65 Osamljena pomenska sestavina *glave*. Mislim, da gre v primeru *stikati/stakniti glave* pravzaprav za pomen '(iz)menjati si misli, mišljenje o čem', ker pa to lahko poteka samo preko govorjenja in ne telepatsko, ima frazem pomen 'šepetati si, pogovarjati/pogovoriti se o čem'. Da konceptualizacija govorjenja med drugim zajema tudi telepatsko izmenjavo misli, kažejo mnogi jezikovni izrazi, npr. *Izpovedal ji je svoje misli*. Več o tem v Reddy 1979, tudi E. Kržišnik 2007 in 2009. Frazem bi torej lahko uvrstili pod pomensko sestavino 'miselna dejavnost'.

66 Frazem kaže smiselnost natančnejše specifikacije sestavine 'miselna dejavnost': razmišljanje *kaj šine/pride v glavo komu* 'kdo se domisli česa = začne razmišljati o čem', védenje/znanje (učenje) *kaj* (*šolska snov*, *šolski predmet*) *ne gre v glavo komu* ali *kaj gre težko v glavo komu* 'kdo se težko uči/nauči česa' in *kaj ne gre v glavo komu* 'kdo ne more verjeti = sprejeti védenje o čem'.

67 Zaporedje, ki ga navaja SSKJ, je sicer *nima ne glave ne repa*, vendar po FidiPlus ugotavljamo dovolj trdno zaporedje *ne repa ne glave*: zadetkov za prvo je 7, za drugo 62.

5 Ugotovitve

Analiza ni zajela vseh delov telesa, zato so ugotovitve lahko le parcialne.

5.1

Deli telesa, kakor nastopajo v frazeoloških enotah, niso členjeni znanstveno, temveč kažejo naivno sliko sveta. Tako je *oko* samo zrklo kakor tudi zrklo in veke, *uho* je celotno uho ali samo uhelj.

5.2

Obstajajo frazeološki vzorci, ki (vsaj potencialno) vključujejo vse somatske frazeme. Raba v korpusih kaže, da so v njih frazemi s poimenovanji nekaterih delov telesa rabljeni pogosteje kot drugi, eni z več pomenskimi razrasti (pomenskimi prenosi), drugi samo z enim, izhodiščnim, vzorcu lastnim (gl. pod 3).

5.3

Opaziti je, da somatizmi v frazemih svoje pomenske sestavine uveljavljajo preko nekaterih konceptualnih metafor, ki so skupne več skupinam. Mednje sodijo usmerjevalna metafora, zlasti GOR(I) JE VEČ/DOBRO – DOL(I) JE MANJ/SLABO, tudi BLIZU – DALEČ, metafora POSODE (TELO/DEL TELESA JE POSODA ZA ...) in metafora VEDETI JE ČUTNO ZAZNAVATI (← VIDETI, SLIŠATI).

5.4

Zanimivo je, da se v parih – z izjemo *glava – srce* (o tem dalje) – nekatere pomenske sestavine sicer uveljavljajo paralelno, vendar bi zelo težko govorili o kaki večji prekrivnosti. To dejstvo verjetno potrjujejo staro tezo, da frazemi nikoli ne nastajajo povsem sistemsko (se ne generirajo).

5.5

Posebno mesto med somatizmi kot frazemskimi sestavinami ima *srce*. V nobenem frazemu namreč ne nastopa kot samo ‘del telesa’. Očitno je, da v frazeološke enote že vstopa tudi s svojo simbolno pomensko sestavino ‘čustvo’, le izjemoma in zelo redko tudi s sestavino ‘pogum’.

Literatura

BOJC, Etbin, 1974: *Pregovori in reki na Slovenskem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

ČERMÁK, František, 1998: Somatic Idioms Revisited. *Europhras 95: Europäische Phraseologie im Vergleich: gemeinsames Erbe und kulturelle Vielfalt*. Ur. W. Eismann. Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer. 109–119.

DETIČ, Nataša, 2007: *Somatska frazeologija slovenskega jezika*. Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

FidaPLUS – Korpus slovenskega jezika, http://www.fidaplus.net.

KOVAČEVIĆ, Barbara, 2006: *Hrvatska somatska frazeologija*. Doktorska disertacija (rokopis). Zagreb: Filozofski fakultet.

KRAWCZYK-TYRPA, Anna, 1987: *Frazeologia somatyczna w gwarach polskich*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk. Łódź: Wydawnictwo Polskiej akademii nauk.

KRŽIŠNIK, Erika, 1989/90: Frazeologija po seminarsko. *Debatni list Slava* št. 2. Ljubljana. 162–168.

KRŽIŠNIK, Erika, 1998: Können Phraseme produktiv sein? *Europhras 95: Europäische Phraseologie im Vergleich: gemeinsames Erbe und kulturelle Vielfalt*. Ur. W. Eismann. Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer. 439–452.

KRŽIŠNIK, Erika, 2007: »Metafore«, v katerih govorimo v slovenščini frazeološko – konceptualnometaforična analiza frazemov govorjenja. Ur. E. Kržišnik in W. Eismann. *Frazeologija v jezikoslovju in drugih vedah : Europhras Slovenija 2005, (Strunjan, 12.–14. september 2005)*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko. 183–203.

KRŽIŠNIK, Erika, 2009: Jezikovno izražanje konceptualne metafore BESEDA JE … v besedilih 16. stoletja. *Slavistična revija* 56/57. *Trubarjeva številka*. Ur. M. Merše. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije. 253–267.

KRŽIŠNIK - KOLŠEK, Erika, 1990: Sestavina roka v frazeologemih slovenskega knjižnega jezika. *XXVI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ur. T. Pretnar. Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete. 141–154.

REDDY, Michael J., 1979: The Conduit Metaphor: A case of frame conflict in our language about language. *Metaphor and Thought*. Ur. A. Ortony. Cambridge: Cambridge University Press.

Slovar slovenskega knjižnega jezika. 1970–1991. Ljubljana: SAZU in DZS.

WIERZBICKA, Anna, 1975: Rozważania o częściach ciała. *Słownik i semantyka. Definicje semantyczne*. Ur. E. Janus. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum. 91–103.

Alojzija Zupan Sosič
Filozofska fakulteta, Ljubljana
UDK 821.163.8.09-14"19":572.5

Telo v slovenski erotični pesmi

Telo kot kulturna iznajdba je v slovenski erotični poeziji odigralo različne vloge, odvisne od poetike avtorja, smeri ali obdobja. Povečanje deleža erotike je od slovenske erotične klasike (pesmi Cankarja, Župančiča in L. Novy) dalje vplivalo tudi na odprtost do telesnega; medtem ko je telesnost v slovenski moderni in sodobni slovenski poeziji po letu 1970 prostor subverzije in provokacije, je telo po letu 1990 postalo mesto (edinega) potrjevalca individualizma.

In Slovene erotic poetry, the body as a cultural invention plays different roles, depending on the author's poetics, school or period. Since the Slovene erotic classics (the poems of Cankar, Župančič and Lili Novy), the increasing share of the erotic has influenced openness to the physical. While in modern and contemporary Slovene poetry after 1970 physicality is subversive and provocative, since 1990 the body has become the location for the (only) confirmation of individuality.

Elektronska zrcala nas upodabljajo takšne, kakršni hočemo biti, pa nismo: kažejo nam umetna telesa in tako izpolnjujejo naše utopije o večni mladosti, če ne celo o večnem življenju. V današnjih medijih telesa manipulirajo s svojimi opazovalci; kažejo se kot nadčloveško lepa ali kot virtualna telesa, ki zapuščajo meje naravnega telesa. Ker ima telo v različnih obdobjih različne podobe, ga v kulturnem smislu lahko razumemo kot kulturno iznajdbo, ki jo sodobnost zožuje na pojav kolonizacije telesa (Belting 2004: 103–108). Ta zaobsega predvsem vizualne medije (npr. revije, časopise, TV, internet), ki predpisujejo telesne ideale in prisiljujejo ljudi, naj postanejo podobni podobam ter posnemajo telesa modelov. Kult telesa se tako sprevrača v kult telesnega stroja, beg h telesu pa je hkrati že beg od njega.

Virtualno telo ni več reprezentacija samega sebe, pač pa reklama določene tržne znamke, ki želi s svojimi erotičnimi impulzi omrežiti potrošnika in ga prepričati v nakup različnih izdelkov. V zadnjih dveh desetletjih se delež erotike ni povečal samo v medijskem prostoru, ampak tudi v literarnem. V slovenski poeziji se je število erotičnih tem in motivov najbolj povečalo po letu 1960, ko je destrukcija humanističnega ljubezenskega izročila umestila erotiko v prostor globljih eksistencialnih vprašanj, zbirke erotične poezije pa so začele bolj sistematično izhajati po letu 1970. V času modernizma je erotika ohranila subverzivno poslanstvo, ki ga je opravljala že v moderni, predvsem v poeziji Ivana Cankarja. Prav naturalizirana čutnost in provokativna destrukcija sta principa, ki sta izoblikovala slovensko erotično klasiko (pesmi Cankarja, Župančiča, Gradnika in L. Novy), vplivala pa sta tudi na erotično poetiko sodobne slovenske poezije v drugi polovici 20. stoletja. V zadnjih dveh desetletjih je erotika postala osrednja os sodobne slovenske poezije, telesu pa je podeljeno mesto (edinega) potrjevalca individualizma.

Razmerje telo – erotična poezija je večkrat napačno razloženo, saj se prisotnost telesa oz. telesnega upošteva kot edini kriterij določanja erotičnosti. Prisotnost telesa je res odločilna, a pre-

več enostavno in v znanstvenem smislu napačno bi bilo ostro zarezati med duhovno in telesno ljubeznijo (erotiko). Vsaki ljubezni je namreč implicitna tudi fizična privlačnost, medtem ko prevlada telesne komponente v erotični poeziji ne izžene duhovne, emocionalne in intelektualne povezanosti med ljubimcema, ampak jo s telesnostjo celo utrdi in poglobi. Da bi lažje razložila vlogo in pomen telesa v slovenski erotični poeziji, bom najprej pojasnila razliko med ljubezensko in erotično pesmijo in to ponazorila z določnicami erotične pesmi, v nadaljevanju pa bom izpostavila sedem[1] erotičnih pesmi: Vzduh opojen, težak Ivana Cankarja, nenaslovljeno pesem Iva Svetine, nenaslovljeno pesem Berte Bojetu, Ne govori ne želi ne pričakuj Ifigenije Simonović, V tebi se razraščam Vinka Möderndorferja, nenaslovljeno pesem Braneta Mozetiča in nenaslovljeno pesem Nataše Velikonja. V analizo bom vpletla bistvene značilnosti poetike izbranih pesnikov in pesnic, z osvetlitvijo telesa v predstavljenih pesmih pa poskušala prislikati pestrost izrekanja telesnega.

Srečko Kosovel, Pa da bi znal (*Pesmi*, 1983)

Pa da bi znal, bi vam zapel
o svetlo šumečih topolih,
o kraškem soncu
v hladnem septembru,
o belih ajdovih dolih.

Pa da bi znal, bi vam zapel
o enem, o enem dekletu;
tako rad jo imam
in je ne dam
za vse, za vse na tem svetu.

Peter Semolič, Pomladno ljubljenje (*Hiša iz besed*, 1996)

Led se tali. Šprica.
Tvoje razmočeno mednožje
me spominja na tundro.
Kamorkoli bi stopil,
bi dobil vodo v čevlje.
Soba diši po ljubezni in potu.
Šipe so rosne.
Okušam te pri glavi in nogah.
Z vrhom jezika potujem po tebi
in tvoji robovi se razblinjajo v polmraku.
Na tvojem telesu ležim,

1 Iz obsežne erotične zakladnice sem zaradi preglednosti izpostavila samo sedem pesmi. Bistvene značilnosti poetike izbranih pesnikov in pesnic so podrobneje razložene v spremni besedi prve antologije slovenske erotične poezije *V tebi se razraščam* – v tej študiji povzemam nekatere njihove značilnosti.

kot leži pobegli zapornik iz gulaga
na zemlji.
Vse naokoli je barvna preproga.
Pod roko čutim drobne cvetove,
mokre od prekipelega življenja.
Mah me prerašča.
Tenke niti korenin naju sprijemljejo
v vlažno grudo prsti.

Že ob površnem branju obeh pesmi začutimo razliko med njima: čeprav obe upesnjujeta ljubezensko čustvo, ne spadata v isto pesemsko vrsto. Da je Kosovelova pesem ljubezenska, Semoličeva pa erotična, ugotovimo celo brez teoretičnega prepoznavanja njunih razlik. Pomembna razlikovalna signala sta nedvomno že naslova: prvi je širši, drugi pa v svoji ožji referenčnosti že erotično nakazovalen, predvsem z besedo ljubljenje. Tudi motivno-tematska analiza obeh pesmi brez težav razloči ljubezensko hrepenenje od erotične dražljivosti, saj nas pogojni naklon prve pesmi popelje od želje po upesnitvi (tipične) kraške pokrajine k želji po zlitju ljubezenskega čustva v pesem, druga pa nam prislika erotično združenje tako, da ljubljenje poistoveti s pomladnim prebujanjem tundre. Ugotovljene razlike pa vendarle niso tolikšne, da ne bi dopuščale logičnega prebliska o povezanosti obeh pesmi, čeprav je ljubezenska pesem bolj abstraktna, erotična manj in zaradi prevlade čutnega vznemirjenja bolj zgoščena in intenzivna. Erotika je namreč stopnjevana oblika ljubezenskega čustva, ki prav zaradi svoje poetike – estetizacije fizisa – deluje manj shematično, čustva v njej pa bolj inovativno in pristno. Običajno ljubezenska in erotična pesem nista tako (očitno) različni kot v uvodnem primeru; za natančno razločevanje med njima bom najprej navedla definicijo[2] erotične pesmi, v nadaljevanju pa se bom posvetila še vlogi in pomenu telesa v njej.

1. Erotična pesem vzpostavlja ravnovesje med subtilnimi aluzijami in odkritim upesnjevanjem spolnosti. Zanjo torej ni pomembna samo erotična tema, marveč predvsem način njene upesnitve oz. ravnovesje med erotiko kot temo in njeno polepoteno stilno podobo.

2. V erotični pesmi prevladujejo štiri lirske situacije: opis erotičnega srečanja, oznaka objekta oz. subjekta poželenja, erotični nagovor in splošna čustveno-čutna animacija. Prva situacija je najpogostejša in če se ljubimca zavedata svoje medsebojne privlačnosti ter jo izpovedujeta, nudi prav ta največ preglednih in vizualno zaključenih erotičnih podob. Druga situacija, oznaka objekta oz. subjekta hrepenenja, je v svoji erotičnosti aluzivnejša od prve, njen objekt je lahko tudi neznan, oddaljen ali abstrakten, lahko pa se v svoji intenzivni želji že približuje erotičnemu nagovoru ali pa se smiselno preplete z njim. Oznaka objekta oz. subjekta poželenja zaloti ljubimca pri pripravah na erotično srečanje, v pomembnem erotičnem položaju ali v pripisovanju različnih erotičnih konotacij; pri tem pušča bralčevi domišljiji še bolj prosto pot (kot v prvi lirski situaciji) v oblikovanju erotične slike, izpovedi, prizora ali zgodbe. V tretji situaciji, erotičnem nagovoru, je

2 Definicijo erotične pesmi povzemam po svoji spremni besedi v že omenjeni antologiji *V tebi se razraščam*, ki je izšla leta 2008.

nagovor usmerjen k objektu/subjektu poželenja. Po svojem hrepenenjskem modusu izhaja iz druge lirske situacije, oznake objekta/subjekta poželenja, le da svoji erotični viziji ljubimca dodaja dialoške primesi. Pesmi z erotičnim nagovorom se berejo kot dialog lirskega subjekta z ljubljeno osebo, ki jo izpovedni jaz zapeljuje, nagovarja, poveličuje ..., da bi jo zmamil v čarni ris erotike. Pesem, v kateri prevladuje erotični nagovor, je prav tako kot pesem z oznako objekta/subjekta poželenja aluzivnejša od najpogostejše erotične lirske situacije, opisa erotičnega srečanja. Najbolj zastrta in reminiscenčna ter najmanj eksplicitna je zadnja lirska situacija, splošna čustveno-čutna animacija, ki se največkrat pojavi v erotizirani pesmi (pojasnjeni kasneje) in je torej najmanj eksplicitna ter najbolj aluzivna. Erotizacija je v njej prisotna, a nedosledno izpeljana in v smislu senzualne percepcije najbolj razpršena.

3. Osrednja tema erotične pesmi je erotično uživanje, ki naj bi bilo smisel hrepenenja. Ubeseditev hrepenenja in užitka mora paziti, da se elegantno prilagaja vizualnim soodnosnicam (npr. stisk roke, dotik, poljub ...), ki si čustveno-intelektualne vzgibe podrejajo v korist čutnih, a jih ne izključujejo. Spolnost je namreč v erotični pesmi samo cilj, ne pa namen. Uresničenje hrepenenja rado posega v semantiko prekinitve (nemoč, prepoved, slovo), zato da bi še bolj poudarilo napetost med zaželenim in neuresničenim ter podaljšalo trajanje erotičnega pričakovanja.

4. Očitno prevladovanje telesne komponente ljubezni razširi erotični besednjak poimenovanja telesnosti. Erotičnost temelji zlasti na metaforičnem in metonimičnem principu, kot načinu izognitve fizičnemu, ki preoblikujeta erotično govorico v aluzivno in konotativno. Mimezisu se erotični zapis odmika z estetsko refleksijo in kognitivnimi jedri. Ti omejujejo identifikacijski princip in vzpodbujajo domišljijsko vživljanje bralca; slednje je npr. v pornografski pesmi onemogočeno zaradi natančne deskripcije, očitne klišejizacije in shematizacije ter razvidne simplifikacije.

5. Erotična pesem vsebuje erotični klimaks, tj. stopnjevanje napetosti s pomočjo retardacijskih elementov, ki zavlačujejo uresničitev »visoke točke«. Negotovost pomenskih nasprotij vzpostavlja dramatičnost, ki kljubuje večni skušnjavi vsakega erotičnega besedila: da se bo zasnova prehitro stopnjevala in razrešila. Erotičnemu klimaksu ustrezata dve vrsti izraznosti, eksklamacija in elipsa ter dvojnost interpunkcije, vzkličnost (klicaj) in zamolčanost (tri pikice).

6. Konstantni označevalec erotizacije je dinamična, intenzivna energija, usmerjevalec povednosti v senzualno percepcijo. Ker je v erotični pesmi erotizacija speljana do konca, se prav po doslednosti erotiziranosti razlikuje od erotizirane pesmi. V erotizirani pesmi je namreč erotizacija zajela le nekaj jezikovnih plasti, zato ima ta manj erotičnih podob, je bolj aluzivna in razpršena. Erotično pesem zaznamuje »intenziteta, ki iz notranje dinamike besedne umetnosti prehaja na receptorja in se v njem čustveno in fizično odraža« (Barthes V: Cesar 1988: 1063).

7. Različica erotične pesmi je erotizirana pesem, ki teži k uresničitvi kriterijev erotične pesmi, vendar ji to ne uspe/noče uspeti. Kot vmesna stopnja med ljubezensko in erotično pesmijo je agresivnejša od ljubezenske pesmi, medtem ko je njena čutna intenziteta manjša od erotične pesmi, saj izhaja bolj iz ugodja zvočnih in semantičnih učinkov, ne pa iz najpogostejše lirske situacije erotične pesmi, tj. opisa erotičnega srečanja. V njej se najpogosteje pojavi četrta lirska situacija, splošna čustveno-čutna animacija: erotična tema je izpeljana neerotično ali pa je neerotična tema erotizirana. Če se v erotizirani pesmi pojavi erotični motiv, se ta zaradi nemotiviranosti podredi ljubezenski ali neki drugi temi. V njej je erotični besednjak drugače sistematiziran, saj teži k

netipičnemu prisojanju, ko se stvarem in spolno indiferentnim bitjem dodaja čutno dinamične besede. Senzualna percepcija je tako v erotizirani pesmi bolj razpršena kot v erotični pesmi, saj erotizacija dano predlogo čutno razgiba, a celotne povednosti ne usmeri v zgoščeno erotično percepcijo.

Naštete značilnosti se lahko pojavijo v erotični pesmi izostreno, lahko pa so medsebojno prepletene in zato (vsaj na prvi pogled) rahlo zabrisane, prilagajajo se tudi poetiki avtorja, smeri ali obdobja. **Ivan Cankar** (1876–1918) je podobe telesa razkril skozi simbolistično in dekadenčno govorico, za vnos erotike v lastno poezijo pa se je odločil kljub vedenju o nezaželenosti tovrstne tematike v takratni Sloveniji. Svojo prvo pesniško zbirko je poimenoval kar *Erotika*[3], 1899, in že z naslovom provokativno oznanjal iskanje »nove lepote«. V pesmi **Vzduh opojen, težak** je upodobitev telesa tipično dekadenčna: podoba prostitutke je primerjana s podobo Tizianove prešuštnice in matere božje; druženje profanega s sakralnim šokira in rahlja tradicionalno podobo telesa. Dekadenčno iskanje novih oblik lepote se v tej pesmi odmotava v klobčič prefinjene čutnosti, občutja naveličanosti, razpadanja in hrepenenja po spiritualnem. Erotična intenziteta se naslanja na dinamiko ambivalence, izvirajoče tudi iz estetike grdega in blasfemije. Etični relativizem in imoralizem družita nesorodne atribute: lepoto in grešnost, otroškost in opolzkost, trpljenje in užitek, ki se iztečejo v sintetični besedni zvezi, veličastvo pregrehe in propalosti kras. Erotični slovar se kljub očitni vpeljavi telesnosti še vedno izogiba širšega poimenovanja telesnih delov in se oklene tradicionalnega ljubezenskega besednjaka (obraz, ustnice, lice, roke, oči, srce, duša, glava), ki mu pridoda samo besedi naročje in život. Ti konvencionalni razglašalci ljubezenskega čustva se v omenjeni pesmi erotizirajo s podobo grešnice in opisom posebnega, čutno naelektrenega ozračja.

Vzduh opojen, težak (*Erotika*, 1899)

Vzduh opojen, težák; bledih luči svit
na obrazih mrjè osinelih;
v teh pogledih pijanih utrujena strast,
poželenje na ustnicah velih ...

Oj ti grešnica krasna, takó hladnó,
tako bledo je tvoje lice,

---

3 Najbrž je odveč natančno razlagati znano dejstvo o požigu *Erotike*, ko je ljubljanski škof Bonaventura Jeglič pokupil vse dosegljive izvode (700 od 1000) in jih sežgal. To dejanje, primerljivo s požiganjem protestantskih knjig, je dokazalo provincialno ozkost tistega časa – srednjeveška reakcija slovenske duhovščine je na Dunaju vzbudila splošno veselje in posmeh. Cankar se je vseskozi zavedal, da piše nekaj novega in za slovensko družbo vznemirljivega, o tem (zlasti o pisanju najbolj erotičnega cikla Dunajski večeri) je pisal bratu Karlu in se v pismu opredelil za objavo ne glede na kasnejše negodovanje. Najbolj pohvalno kritiko *Erotike* je napisal Anton Aškerc, v kateri se je leta 1899 v Ljubljanskem zvonu takole opredelil do izbire »žgečkljive« teme: »/…/ Mlad pesnik, ki ne bi zapel nobene erotične pesmi, bi bil tak čudak, da bi ga bilo treba voziti po svetu ter kazati radovednim ljudem za primerno vstopnino! Saj je bil sam modri Salomon zapel svojo »visoko pesem« o ljubezni, ki je sčasoma dobila seveda alegorski pomen /…/« (Bernik 1967: 278.)

in v naročje leno kakor mrtve ležé
tvoje drobne, otroške ročice.

Kakšna trudna bolest v teh sivih očéh,
na teh ustnicah tenkih, prosojnih;
ko je slikal prešestnico Tizian,
gledal tebe je v sanjah opojnih.

Na obrazu trepeče kot lunin žar
greha, strasti poslednja krasota,
in trpljenja, kesanja zaduhla noč
iz uvelega diha života.

In srce se mi širi, oko strmí –
kakor plašč te kraljevski ovija
veličastvo pregrehe, propalosti kras,
tvoje duše temnà tragedija ...

»Kaj ti pride na misel, ne bledi takó!
Tja poglej, kako stikajo glave!
Za trenotek obrni se malo v stran
pa naroči mi čašo kave ...«

Razširitev erotičnega besednjaka s poimenovanji telesnega se je zgodila šele v drugi polovici 20. stoletja. Nov val erotičnega vitalizma je v sodobno poezijo zanesla ludistična poetika zgodnjih zbirk **Iva Svetine** (1948). Intimo srečnega para pesnik v (takrat) najbolj erotični pesniški zbirki *Joni* (1976) prenovi z dekorativno novostjo, eksotizacijo. Načelo ugodja v tej zbirki preprečuje vstop vsakršni disonanci, pesnik je postal zapisovalec sreče, ki se v krogu poezija-erotika nenehno rojeva. Ta iluzionistična filozofija erotike se približuje Freudovi utopični ideji o nerepresivni družbi, ki bi temeljila na libidno potešenih, srečnih parih. Svoj zalet je pridobila v miselnosti bitniške generacije in seksualne revolucije in se tako zoperstavila celotnemu izročilu evropske ljubezenske literature, ki je izrazito melodramatično (Zupan 1996: 64–88). Senzualni esteticizem vzpostavi v izbrani nenaslovljeni pesmi primerjavo spolnega srečanja in umetniškega dogodka (pisanja pesmi, risanja japonske risbe, svilotiska, igranja na klavir) ter izrazito vizualnih podob (razpočeno srce, dolgolasa ovca, konji pijejo sence znad jonija). V pesmi je moški spolni ud poimenovan že v naslovu, ženski pa je eksotiziran z besedo joni, ki v hinduizmu pomeni simbol plodnosti.

(nenaslovljena pesem, *Joni*, 1976)

To pesem pišem s penisom, v tebe jo pišem, ko gola
pleševa v postelji sonca in sva svetla japonska risba,
z žerjavico vina polit svilotisk kože;
ko med kaplja iz tvojih gibov, imava krila in brez bolečin

se topiš v ognju mojih prstov, ki igrajo na zlate tipke
tvojih bradavičk, visoko do mojega srca, ki neslišno poči
v tvojem ustju, odtrgano od valujočih kulis bajne pokrajine;
moja dolgolasa ovca, črnolasa vaza z modrikasto prečo
med dojkama, trepečeš, pritlikava psica, dvigajoča cvetne liste
noči. Si bel galeb, ki plove po jadranski razglednici,
mavrična nedelja sredi najine tihe postelje za soncem,
vrt, kjer konji pijejo sence znad tvojega jonija.

V pesmih z osrednjim moškim lirskim subjektom, ki opisuje ali nagovarja žensko, prevladuje podoba ženskega telesa; v pesmih pesnic pa nastopi tudi moško telo. To v nenaslovljeni pesmi **Berte Bojetu** (1946–1997) ni opisano z radikalnim erotičnim slovarjem, pač pa samo z besedami ustnice in vrh kože, medtem ko je golo telo implicitno, vsebovano v erotičnem imperativu sleci se in zlezi pod rjuhe. Čeprav je ženski lirski subjekt spregovoril že v Gradnikovi in Zlobčevi poeziji ter pesmih Lili Novy, mu je šele erotična poezija Berte Bojetu destruktivno prevrednotila arhetipske vloge. Za dokončno razgraditev binarnega spolnega razlikovanja je v sodobni slovenski poeziji že pred njenimi pesmimi »poskrbelo« pesništvo Svetlane Makarovič.[4] Manj radikalno, a vendarle očitno sprevračanje spolnih vlog je v pesmih Berte Bojetu omejeno na erotični imperativ, ki ga ženski lirski subjekt izreka moškemu. Ker se ženska zaveda kompleksnosti erotičnih razmerij, potrpežljivo čaka, a tudi aktivno ukazuje in usmerja erotično privlačnost. Če je svet približevanje in oddaljevanje t. i. moškega in ženskega principa, je erotika v njem nenehno vrtenje v krogu novih pričakovanj, ki se rojevajo v vednost neizpolnitve. Atributi negativnega čustvovanja, predvsem dvoma, strahu, obupa in žalosti, ukinjajo idealizacijo spolnega stika in osveščajo lirski subjekt, da spolnost, splošno bivanjsko samoto in nezadoščenost samo začasno ukinja.

(nenaslovljena pesem, *Žabon*, 1979)

Sleci se
zlezi z menoj pod rjuhe
S krikom tolčem
prhutanje pogumnih ptic
Krčevito brišem prah na svojih ustnicah
Sleci se
Poljubljala bom vrh tvoje kože

Erotične pesmi **Ifigenije Simonović** (1953) vsebujejo prvine jezikovne igre in satire. Modernistična govorica se v njenih poznejših zbirkah razveže v večpomensko povednost, kritično izostreno s širšo družbeno problematiko (npr. vojne, izrabljanja otrok), fragmentarnost čustvenega ozračja pa ostaja podobna. V prisluškovanju lirskega subjekta lastnim globinam najbolj zazveni

4 Pesnica je napisala veliko ljubezenskih, ne pa tudi erotičnih pesmi.

ljubezenska tema s prispodobami krhkosti ljubezni. Ljubezenska bližina se od erotične ne razlikuje: čeprav je druga tuzemska in trša, se ljubimca tudi v najbolj intenzivnem doživetju drugega, v erotiki, čutita zraščena, a istočasno odtujena. Elegično vizionarsko spoznanje o dvojini kot nizu dveh ednin boli, saj se vseskozi zarisuje njena (nedosegljiva) idealiteta enovitosti; ponujeno kot možnost neprilaščanja pa osvobaja. V pesmi **Ne govori ne želi ne pričakuj** je ednina logična posledica dvojine. Tudi avtoerotika, sicer zelo redka tema slovenske poezije, je tesno povezana z dvojino, čeprav ne daje referenčnih dokazov o erotičnih vrednotah lirskega subjekta (najbolj npr. zbega misel, da bo lirska oseba zaradi sreče skočila z mostu). Golo žensko telo je zaloteno po kopanju, v hedonistični fazi ogrevanja in ljubkovanja. Prizor samozadovoljevanja ni osamosvojen in enoplasten, pač pa je zlit s pisanjem, razmišljanjem in sanjanjem.

Ne govori ne želi ne pričakuj (*Dračje in korenine*, 1995)

ko se skopam in ko se ogrejem
se božam. božam se. prsi si pulim
spotim se in se okopam

ko se ogrejem se božam. prsi
si pulim in mislim na most
s katerega bom skočila ko bom
srečna. potem zaspim

zbudim se. ko se ogrejem
pišem. pismo ali tako
kot zdaj. skopam se
v mislih. božam se
v mislih. mislim si
da vse to božanje in kopanje
in spanje prihaja od tebe

ti se me ne tičeš. zaspim
božam se v sanjah

Znatno manj jezikovnega eksperimenta in več čutnega verizma se je zapisalo v pesmi **Vinka Möderndorferja** (1958), umetnika, čigar ustvarjalni opus je v slovenskem prostoru najbolj prepojen z erotiko: »Osnovni princip iskanja ljubezni in ukvarjanja z njo se mi zdi eno bistvenih vodil literature /.../« (Bogataj 2000: 61.) Gradnikovska povezava erosa in tanatosa v njegovi erotični poeziji izhaja iz zavesti o minevanju in nudi strast le kot začasno rešitev. Podobni trenutni azil je tudi pesem; strast in pesem pomenita torej hipno zaustavitev časa. Medtem ko strah pred smrtjo intenzivira čustveno in čutno, številne erotične podobe odsevajo čustveno ekstatičnost in presunjenost nad enkratno, minljivo vrednostjo bivanja. Čutno nazorni prizori iz vsakdanjega življenja so obarvani s poetično nostalgičnim tonom, racionalno razdaljo do primarnih vzgibov pa pridodaja ironija. Avtoironija in avtorefleksija poskrbita za redukcijo patetike in hiperbole, ko lirski

subjekt analizira pogoste motive, kot so posesivnost, poligamnost, krivda. Ženski lirski subjekt (v njegovi prozi je to fatalna ženska) je tisti, ki zapušča, moški pa ji v svoji trpnosti želi vse najslabše in ji izreka tudi pejorativne animalične atribute. V pesmi **V tebi se razraščam** je ženski princip spet nekaj univerzalnega in prevladujočega, moški pa je večobrazen, ko spreminja svoje podobe od ptice do korenin. Spolni akt je tako spojen s podobo živalskega in rastlinskega razraščanja, ki sprošča tudi asociacije na nagonsko in naravno spolnost.

V tebi se razraščam (*Temno modro kot september*, 2003)

V tebi se razraščam Ptica roparica
V tebi kot rak
Kot vsebina posode
Vonjam te in diham te Ližem stene
po notranji strani
V tebi se razraščam Podlasica
V tebi kot korenine
Kot pokljanje iker
Objemam te in grizem te Sesam pelod
zmehčanega zraka

V tebi se razraščam
Ti pa mižiš
kot da sem tujec

Etos erosa se v erotičnih pesmih **Braneta Mozetiča** (1958) spreminja iz zbirke v zbirko. Že v začetnih pesmih privid Tanatosa spremlja terapevtske učinke Erosa, ki problematizirajo in osenčijo strasti. Muka telesa se, podobno kot v simbolizmu, napaja iz lepote jezika, zavest minljivosti pa z intenziteto (podobno kot v pesmih Vinka Möderndorferja) naturalizira slovar telesnosti. Simbolistična poetika se tako vrti v krogu klasičnega obrazca ljubezni, kjer mora biti prisoten (krščanski) altruistični mit odrekanja, kar pa urbani nevrotizem s poudarjeno narcisoidnostjo ne prenese in ga torej odklanja. Lirski subjekt ni nikoli povsem zadovoljen; njegova satirskost je razpeta med nihilistično in vitalistično skrajnostjo. Pri iskanju smisla pesemski jaz že takoj na začetku naleti na bivanjsko praznino, ki jo obsesivno razkriva dekadenčna govorica, podprta z estetiko grdega. Ker mu tudi v izbrani nenaslovljeni pesmi ne ustreza karnistično poživanje telesa in ker telesna razsežnost ne more ponujati metafizičnega jamstva za ugodje, saj mu omogoča le užitek, se njegova dikcija sentimentalizira. Homoerotična pesem predstavlja spolni stik kot ambivalentno dejanje, spoj radožive igrivosti in resne zaskrbljenosti. »Meseni« prizori agresivne »moške« erotike so tudi v ostalih Mozetičevih pesmih homoerotiko učlovečili in jo tako iztrgali tradicionalnim pesemskim prikazom homoerotičnega razmerja kot zgolj eterične, abstraktne ali poduhovljene bližine.

(nenaslovljena pesem, *Modrina dotika*, 1986)

ližem, stiskam, grizem tvoje spolovilo
da lahko te ljubim, v tem je vse življenje
čisto blizu, s kožo v koži, le drhtenje
v tesnem, večnostnem objemu, zdaj igrivo

in spet krhko, kajti le tedaj si tukaj
z mano, prej in potlej zgineš za meglice
v daljo, ne odzivaš se na moje klice –
hladna, smrtna, resna hrepenenja muka.

Razpetost med nihilistično in vitalistično skrajnostjo je značilna tudi za erotično pesem **Nataše Velikonja** (1967), uveljavljene pesnice lezbične poezije. V njej urbani nevrotizem utripa drugače od poezije Braneta Mozetiča: zaveda se, da telesna razsežnost ne zmore ponuditi metafizičnega jamstva, a vseeno neguje empatijo. Očaranost lirskega subjekta nad Drugim, pretežno ženskim telesom, vnaša v poezijo optimistične tone, a se istočasno ne izmika telesnim grobostim. V nenaslovljeni pesmi je erotični akt estetiziran, hkrati pa ni abstrahiran v neko idealizirano razmerje, kar je najpogostejša poteza starejše homoerotične poezije. »Utelešenje homoerotičnega čustva je značilno tudi za poezijo Braneta Mozetiča in Cirila Berglesa, medtem ko se začetne pesmi Iva Svetine in Milana Kleča še vrtijo v krogu idealizirane in metaforizirane panerotične seksualnosti.« (Zupan Sosič 2009: 188.) Erotično srečanje je v predstavljeni pesmi upesnjeno kot temperamentno približevanje, v katerem kronotop sploh ni bistven. Izguba nadzora nad ljubljenjem potrjuje strastnost, ki je projicirana tudi v okolje: ko se začne čutno razpoloženje intenzivirati, se »naglo vzpno tla« in pripomorejo k večji dražljivosti, aktivnosti in prepletenosti ženskih teles.

(IV, nenaslovljena pesem, *Abonma*, 1994)

enako sva bili oddaljeni druga od druge.
nič lepšega bi si ne želela slišati. in
potem ni nič važno, kako blizu ali daleč
je to. tla so se vedno naglo vzpela. najprej
prek nog, skozi medenico in vse cevi in
prostore. nato sem iz trenutka v trenutek
pozabljala, kaj počnem. grabila sem jo
za obraz in prsi. in lase. vse daljše ima.
in prav to si želi.

Literatura

BERNIK, France, 1967: Opombe k pesmim. V: Ivan Cankar: *Zbrana dela I. Erotika*. Ljubljana: DZS, 238–377.
BELTING, Hans, 2004: *Antropologija podobe. Osnutki znanosti o podobi*. Ljubljana: Studia humanitatis.
BOGATAJ, Matej, 2000: Vinko Möderndorfer: Na svetu sem zato, da poiščem zgodbo … Intervju. *Literatura* 109/110, 56–73.
BOJETU, Berta, 1979: *Žabon*. Maribor: Založba Obzorja.
CANKAR, Ivan, 1976: *Zbrana dela I. Erotika*. Ljubljana: DZS.
CESAR, Ivan, 1988: Pornografija kot besedilo. *Sodobnost*, št. 11, 1063–1078.
JURŠA, Barbara, 2009: Alojzija Zupan Sosič: Tradicionalno poslanstvo erotike je vitalizem. <www.airbeletrina.si/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=30&Itemid=75>. (Spletni intervju.)
MÖDERNDORFER, Vinko, 2004: *Temno modro kot september*. Novo mesto: Goga.
MOZETIČ, Brane, 1986: *Modrina dotika*. Ljubljana: MK.
SIMONOVIĆ, Ifigenija, 1995: *Dračje in korenine*. Ljubljana: MK.
SVETINA, Ivo, 1976: *Joni*. Maribor: Založba Obzorja.
V tebi se razraščam. Antologija slovenske erotične poezije, 2008. Uredila in spremno besedo napisala Alojzija Zupan Sosič. Ljubljana: Mladinska knjiga (Knjižnica Kondor).
ZUPAN, Alojzija, 1996: Užitek branja in pisanja. Razmišljanje ob Svetinovih erotičnih pesmih. *Literatura*, št. 58, 64–88.

Anja Bajda
AGRFT, Ljubljana
UDK 821.163.6.09-2"193/197":392.6:176.8

Prevrednotenje pogleda na telo in na moško-ženske odnose v ludistični dramatiki

Članek primerjalno obravnava percepcijo telesa in odnosov med spoloma v slovenski dramski produkciji iz dveh literarnih obdobij oz. smeri: socialnega realizma in ludizma. Skladno z idejo socialnega realizma sta telo in spol v dramatiki prikazana kot nosilca produkcijskih in reproduktivnih zmožnosti, ki omogočajo nastanek družbe po meri socialističnih idej in načel. Ludizem je pogled na telo in na spolne vloge preobrazil s pomočjo osvobojenosti tako od tradicionalnih pogledov na družbo in seksualnost kot na dramsko formo in vsebino.

The paper compares perceptions of the body and relations between the sexes in Slovene drama productions during two periods: social realism and »Ludism«. In line with social realist ideas, the body and sex are shown as bearers of productive and reproductive capacities which facilitate the birth of a society conforming to socialist ideas and principles. Through a sense of liberation, »Ludism« turned the view of the body and the sexual role away from the traditional view of society and sexuality as well as of dramatic form and content.

Enega od večjih premikov na področju družbenega življenja ob koncu šestdesetih let in v začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja pomeni sprememba drže javnega življenja v odnosu do intimnosti. Na slovenskem lahko na področju književnosti odraz teh sprememb zasledimo tudi v ludistični dramatiki.[1] Glede uporabe termina ludizem si literarni teoretiki niso enotni. V primeru rabe termina literarno obdobje za ludizem lahko le tega zamejimo z letnicama 1964 (ukinitev *Perspektiv*) in 1974 (v Eksperimentalnem gledališču Glej uprizorijo *Grenke sadeže pravice* Milana Jesiha). Termin literarno obdobje je za oznako ludizma problematičen, saj v tistem času ludizem ni prežemal celotnega duha estetskih tvorb pri nas in so ludistični elementi prisotni v določenih dramskih delih tudi kasneje. V pričujočem prispevku se tako omejujem na rabo termina stilska formacija kot primerne oznake za ludizem.

Dramatiki so od srede šestdesetih do poznih sedemdesetih let 20. stoletja polje telesnosti in percepcije odnosov med spoloma razpirali znotraj vsebinsko stilnih inovacij na področju drame absurda (Dušan Jovanović, Milan Jesih, Emil Filipčič, Franček Rudolf). Za razumevanje tedanjega duha časa je pomembna tudi dejavnost skupine OHO ter sočasni pojavi v poeziji in prozi (Aleš Kermavner, Ivo Svetina, Marko Švabić, Emil Filipčič, Tomaž Šalamun, Vladimir Memon, Tomaž Kralj, Andrej Brvar, Zlatko Zajc, Denis Poniž, Milan Jesih, Ivan Volarič - Feo, Andrej Medved idr.). Ludistični značaj poezije in proze omenjenih avtorjev je bil enako pomemben kot njihova usmer-

1 Več o izvoru termina, literarno teorestkih opredelitvah ludizma in problemu periodizacije glej Lado Kralj: *Primerjalni članki* (2006), Taras Kermauner: *Od igre do telesa* (1976), Denis Poniž: Dramatika igre in videza, kritike in skepse. V: *Slovenska književnost III* (2001). Glej tudi diplomski nalogi Matevža Rudolfa: *Emil Filipčič in drama absurda*, FF (2005) in Anje Bajda: *Ženska identiteta in odnosi med spoloma v izbranih dramah iz obdobja ludizma*, AGRFT (2008).

jenost h konkretni in k vizualni poeziji. Ob literarni produkciji šestdesetih in sedemdesetih let duhovno in filozofsko platformo tedanje ustvarjalnosti predstavlja revija *Problemi*, tako z literarnimi objavami (edicija *Literatura*) kot z *Razpravami*, v katerih nastajajo filozofski spisi, prevodi študij s področja psihoanalize in estetike.

Kot stilska formacija ludizem nima enovitega tematskega fokusa; drža socialnega in socialističnega realizma je bila vizionarska, zanimala ju je vez med človekovo notranjostjo in družbenim etosom, kasnejši intimizem se zateka v intimno sfero življenja, eksistencializem zanimajo bivanjska vprašanja. Percepcija dramskega dogajanja ludističnih besedil lahko poteka le skozi prizmo igrivosti in relativnosti (Troha 2008: 13). Kljub vsebinsko in stilno disperzivnemu značaju ludizma je mogoče izpostaviti tri njegove glavne točke zanimanja: karnistični ludizem tematizira telo, oblast v povezavi s seksualnim prilaščanjem (Franček Rudolf: *Veronika*, *Xerxes*, Dušan Jovanović: *Znamke, nakar še Emilija* idr.), lingvistični ludizem ali lingvizem tematizira jezik (Milan Jesih: *Grenki sadeži pravice*, *Brucka ali obdobje prilagajanja*), reistični ludizem ali reizem pa predvsem življenje stvari (raven subjekta je izenačena z ravnjo objekta); predstavniki te smeri pišejo predvsem poezijo in prozo.

Subjekt je, tako kot ideja, razumljen fragmentarno; ludizem ne gradi celovite podobe subjekta in sveta, temveč ju kaže razcepljena, fragmentarizirana in nepopolna. Telo v ludizmu ni več posoda za idejo, kakršna je bila praksa v dramatiki socialnega realizma, pač pa je povezano kvečjemu z domislico. Iz tega ideološko in idejno izpraznjenega prostora se oblikuje podoba najbližje povezanosti telesa s čutnostjo in s seksualnostjo[2] (to je eksponirano predvsem v dramah Frančka Rudolfa in tudi v dramah Dušana Jovanovića). Po svoji usmerjenosti v jezik, telo ali stvari (lingvizem, karnizem, reizem) se ludizem bistveno razlikuje od sočasne dramatike absurda, v kateri so ontološka vprašanja vendarle v ospredju ali so »zapisana« v podtekstu, česar v ludizmu ni. Predvsem preko čutnosti so v dramatiki iz obdobja ludizma (najmočneje v karnizmu) moško-ženski odnosi zelo izpostavljeni, »porinjeni« v ospredje (in ponekod postanejo samo središče dogajanja, npr. Rudolfova *Veronika*).[3]

Pri različnih avtorjih vstopa igrivost v besedilo na različnih mestih, tako se podobno dogaja tudi s problematiziranimi ali tematiziranimi moško-ženskimi odnosi; ti v besedilo vstopajo kot skrita esenca socialno-realističnih postopkov prikazovanja idealne zakonske skupnosti. V ludizmu je slednje tematizirano tako, da je prikazano zgolj tisto, česar vera v novega človeka in v našo-pravo stvar avtorjem socialnega in socialističnega realizma ni dovolila, če so hoteli to idejo ustvarjati in prikazovati kot nedvoumno. V dramatiki socialnega realizma je bila ženska subjekt brez vrednosti (moški je bil pozitiven ali negativen lik, odvisno od ideološke opredelitve), v kolikor se ni borila za

---

2 Prim. članek Nenada Miščevića Ideja in spol; *Problemi*, 1976, v katerem avtor razpravlja o mišljenju spolnih vlog in spolnosti v novoveški filozofiji ter ga prestavlja v kontekst sodobnega časa in ugotovitev psihoanalize.

3 Na tem mestu je treba opozoriti, da so v ludizmu spolne vloge mišljene zunaj opozicionalnosti spolov, enako kot je spolnost mišljena zunaj svoje zgolj reprodukcijske narave. Najverjetneje je to predrugačenje razumevanja »krivo« za osvobojen pogled na spolnost in na odnose med spoloma. Medtem ko se motiv reprodukcije (prave ideje, pravega človeka itn.) v ludizmu umika v ozadje ali pa sploh ni več prisoten, se v ospredje prebija motiv prilaščanja osebe skozi spolnost, ali rečeno drugače: telo ni več instrument osebe, kot je bilo v socialnem realizmu, temveč ravno nasprotno: spolnost in erotika v svojih odstopanjih od zapovedanih vzorcev spodobnosti in sprejemljivega (neoporečnega za družbeno moralo in javno blaginjo v smislu reprodukcije) postavljata v središče telo, ki spravlja v podložnost osebo.

»našo stvar« oz. pravo stran, je bila neuporabna (prim. Nana iz tretjega dela trilogije *Krefli* Ivana Potrča, Anica iz *Mladosti pod soncem* Herberta Grüna in Dušana Željeznova itn., ženski liki v dramatiki Mateja Bora niso tako enoplastni, a so še vedno grajeni po načelih arhetipskih vzorcev). Skladno z omenjenimi odnosi med spoloma spolne vloge v dramatiki iz obdobja socialnega realizma niso bile problematizirane, vsaj v odtenkih, ki bi poskušali odstirati večplastnost problematike, ne. Dejstvo je, da književnemu obdobju, ki je imel za cilj participacijo k spremembi družbe, propagando pravega življenjskega stila (socialistični realizem) ali vsaj realistično slikanje moralnih odgovornosti (socialni realizem) ne moremo očitati, da je problematiko (ženske) seksualnosti, telesnosti in odnosov med spoloma potiskal na stran, saj jo je negirala že njegova osnovna idejna usmeritev. Zaslepljenost z idejo nove družbe, produkcijskimi razmerji na eni strani in pravo vero na drugi, ni uspela niti med vrstice pripustiti pomisleka o avtoritarnosti takšnih pogledov. Tematizacija odnosov med spoloma in spolnimi vlogami izven pomena, ki ga imata spola za reprodukcijo, bi pomenila zanikanje socialno-realistične vizije sveta in dramatika bi nemudoma izgubila svoj program, s tem pa tudi svojo orientacijo in takratno centralno pozicijo v kulturi.

Sočasno s tematizacijo seksualne svobode se v šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih 20. stoletja v slovenski literaturi pojavi osvobajanje od tradicionalnega pogleda na žensko seksualnost (in posledično na razmerje med spoloma); ta prestop se zgodi s problematizacijo humanistične vizije osrediščenega, konsistentnega in celovitega modernega subjekta (Šuvaković 2009: 29). Ludizem spola in spolnih vlog ter telesa ne obravnava več na ozadju njune/njegove uporabnosti, temveč ju postavlja v nov, svež kontekst seksualnih in intelektualnih potencialov.

Tako je brutalno Rudolfovo narativnost (drami *Veronika*, *Xerxes*), za katero je značilno nizanje prizorov razbrzdanosti in brezsramnosti, moč brati kot odziv na restriktivnost, ki jo v dramska dela (in v njihov pogled na predvsem ženski spol in telesnost) uvaja socialni realizem. Jesihov ludizem-lingvizem (*Brucka ali obdobje prilagajanja*) problematizira malomeščanske vrednote ter položaj ljubezni in hierarhije med spoloma znotraj njih. Dodajmo še misel ob Šalamunovi *Dumi* (1964), ki bi lahko veljala npr. tudi za dramatiko Frančka Rudolfa iz tistega obdobja:

> »Prvič in morda enkrat samkrat v slovenski poeziji seksualne, mitske ali politične izjave niso besede za nekaj drugega, t. i. univerzalnega, bistvenega, metaforičnega, simboličnega ali alegoričnega, temveč so dobesedne igre z zmožnostmi izjemne spolnosti in družbenosti seksualnega vedenja /.../« (Šuvaković 2009: 58.)

Telo, mišljeno in prikazano neodvisno od mehanizmov mišljenja, je z osebo povezano zgolj preko iracionalnih vezi; našteto je gotovo pripomoglo k temu, da se je percepcija telesa in spolnih vlog od socialnega realizma do ludizma korenito spremenila. Morda je bila ta sprememba v nizu različnih vsebinsko stilnih usmeritev slovenske povojne dramatike najbolj radikalna prav v omenjenem prehodu. V ludistični dramatiki je predrugačeno optiko na nekaj najbolj elementarnega omogočila prav odsotnost določenega, z idejo povezanega cilja ali programa te stilske formacije.[4]

---

4 Prim. Članek Mateja Dolenca v gledališkem listu ob uprizoritvi drame Dušana Jovanovića *Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali Tuje hočemo, svojega ne damo* v SNG Drami Ljubljana v sezoni 2007/2008.

Literatura

BAJDA, Anja, 2008: *Ženska identiteta in odnosi med spoloma v izbranih dramah iz obdobja ludizma. Diplomsko delo*. Ljubljana: AGRFT.
GRÜN, Herbert, ŽELJEZNOV, Dušan, 1948: *Mladost pod soncem*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
JESIH, Milan, 1978: *Brucka ali obdobje prilagajanja*. Ljubljana: AGRFT, tipkopis.
JOVANOVIĆ, Dušan, 1970: *Znamke, nakar še Emilija*. Maribor: Obzorja.
KERMAUNER, Taras, 1976: *Od igre do telesa*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.
KRALJ, Lado, 2006: *Primerjalni članki*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete.
MIŠČEVIĆ, Nenad, 1974: Ideja in spol. *Problemi 4–5/136–137*. 113–124.
PONIŽ, Denis, 2001: Dramatika igre in videza, kritike in skepse. V: Jože Pogačnik (idr.): *Slovenska književnost III*. Ljubljana: Državna Založba Slovenije. 116, 309–443.
POTRČ, Ivan, 1983: *Krefli*. Ljubljana: DZS.
RUDOLF, Franček: 1976: Veronika. *Problemi 159*. 160, 161. 51–57.
RUDOLF, Franček, 1974: Xerxes ali strah ali diktatorjeve seksualne težave. *Problemi 2–3 /134–135*. 25–32.
RUDOLF, Matjaž, 2008: Emil Filipčič med ludizmom in dramo absurda. *Jezik in slovstvo 5*. 55–67.
ŠUVAKOVIĆ, Miško, 2009: *Skrite zgodovine skupine OHO*. Ljubljana: Zavod P.A.R.A.S.I.T.E.
TROHA, Gašper, 2008: *Družbena vloga literarnega modernizma v slovenski dramatiki. V: Gašper Troha (ur.): Literarni modernizem v »svinčenih« letih*. Ljubljana: Študentska založba. Društvo slovenska Matica. 7–17.
ZADRAVEC, Franc, 1987: Pojmovanje literarnega realizma na Slovenskem med vojnama. V: *Obdobje socialnega realizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi (Obdobja 7)*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 13–39.

Barbara Fužir
Mozirje
UDK 821.163.6.09 Kveder Z.:396:176.8

Zofka Kveder kot razbijalka patriarhalnih vzorcev v literaturi s posebnim ozirom na odnos do telesa (spolnost, materinstvo, detomor, umor, samomor)

Zofka Kveder je kot prva slovenska poklicna pisateljica ponudila raznovrstne reprezentacije ženskega telesa. Z natančnimi, velikokrat naturalističnimi opisi je razbijala patriarhalne vzorce, ki so ženske mitologizirali. Podala je ostro kritiko dvojni morali družbe, saj je zaznala biološko determiniranost ženske v njenem telesu, vendar je na določenih področjih tudi sama popuščala prevladujočim vzorcem.

Zofka Kveder, the first professional Slovene writer, gave different interpretations of the female body. Her precise, often naturalistic descriptions broke with patriarchal models that mythologised women. While recognising the biological determination of the woman in her body, she offered a sharp critique of society's double standards, but in certain regards also succumbed to prevailing models.

Ob prelomu stoletja je bila ženska in predvsem njeno telo še vedno nepojasnjeno in skrivnostno področje, kar potrjujejo tudi številna leposlovna in strokovna dela, ki se nanašajo na to tematiko z iskanjem odgovora na krizo identitete subjekta v spolnosti in njenem razumevanju. Mnogih spoznanj tistega časa danes ne moremo jemati resno, a so bila v času svojega obstoja dejansko zelo priljubljena in brana (Mihurko Poniž 2003: 28).

Judith Butler ugotavlja, da je izmišljanje izvorov »strateška taktika v naraciji, ki s pripovedovanjem edinega, avtoritativnega mnenja o izgubljeni preteklosti daje videz, da je konstitucija zakona zgodovinska nujnost.« Zavrača iskanje izvorov, tako matriarhalnih kot patriarhalnih, kot sredstva za legitimacijo sedanjih akcij. Kot napako mnogih feministk prepoznava vračanje k idealizirani izvorni ženskosti kot »nostalgičen in zastarel ideal, ki zavrača sodobno zahtevo po formulaciji razlage družbenega spola kot kompleksne kulturne konstrukcije.« (Butler 2001: 48.)

Telo je objekt, kjer se patriarhalni vzorci lahko udejanjajo, torej poustvarjajo in s tem upravičujejo svojo legitimnost kot edini pravilni, ali pa razbijajo z iskanjem novih poti prezentacije telesa, v primeru Zofke Kveder predvsem ženskega. Še globoko v drugi polovici 20. stoletja najdemo zahteve feminističnih teoretičark, naj se v literarnih delih ženskam predstavlja vzornice ter se tako z literaturo pomaga izgraditi pozitivno samopodobo ženske (Moi 1999: 59). To lahko razumemo tudi kot korak k mitologizaciji ženske, le da se skriva za masko emancipacije. Patriarhalni vzorci so v kulturi in njenem prenašanju skozi vzgojo in splošno interakcijo trdno zasidrani in njihovo razbijanje je, kljub trdni odločenosti in ustvarjalni moči, lahko vprašljivo, dvomljivo in nepopolno.

Ženska dojema spolnost kot razcepljenost – kot željo in kot greh. Determinirana je kot spolno bitje, katerega glavni smisel je reprodukcija, a se ji po drugi strani užitek odreka (Mihurko Poniž 2003: 128). Z. Kveder se je v svojih prikazovanjih ženskih travmatičnih izkušenj z moškimi poskušala izogibati enostranskim obsodbam moških, v njenih delih obsodba travmatičnih izkušenj

(zaradi izkrivljenih in nerealnih pričakovanj ter pomanjkljive informiranosti) bolj kot obtožba moških izzveni kot obtožba mater. Te so odgovorne, ker svojih hčera niso pravilno informirale o spolnosti in so z njihovimi telesi praktično trgovale v prid lastnega družbenega vzpenjanja. Dekleta so tako bila zgolj in samo dobrina, s katero se prekupčuje. Pisateljica je natančno in neusmiljeno prikazovala mejne situacije, ki so povzročale travme v spolnosti. Spolnost, ki je travmatična, boleča, odvečna in predvsem nezaželena. Posilstvo izven zakona (dekle v *Ogrski ravnici*, mlada deklica v *Hanki*), znotraj zakona (*Misterij žene*), vsiljeni oz. dogovorjeni zakoni (Marija Jablonska v *Hanki*, žene v *Misteriju žene*, Tilda v *Njenem življenju* ...): »Molčale so, kakor mrtve, gluhe stene njihovih spalnic, ob katere se je zaganjal tih, brezglasen stud.« (Kveder 1940: 22.) Predvsem zadnji motiv je pri Z. Kveder izjemno pogost, saj je največkrat tudi podlaga za vse nesrečne dogodke v prihodnosti. »Zakon brez ljubezni je prostitucija!« (Kveder 1940: 26.)

Vera v istoimenski črtici obupano obtožuje dvojno moralo družbe, ki ji zapoveduje srečo, hkrati pa od nje pričakuje, da se pusti poljubljati vinjenemu možu. »Starši so mi ga izbrali za moža, zdaj pa naj z njim živim še celo dolgo življenje! Naj služim njegovi mesenosti, trpim njegovo surovost, ko bi lahko bila srečna.« (Kveder 1939: 115.) Še posebej prihaja v ospredje odnos mati – hči, ki ga Simone de Beauvoir označi kot »dvosmerno prekletstvo« (Beauvoir 2000: 341). Da bi mati upravičila svoj smisel in pravilnost življenjskih odločitev, se bo trmasto vmešavala v hčerino življenje in ji urejala njeno prihodnost, saj bo le preko nje (in ne preko sebe) lahko dokazala smisel lastne eksistence.

Nekatere ženske iz opusa Z. Kveder sicer pogumno zakorakajo na pot osamosvojene spolnosti – v njej uživajo, jo celo pohlepno zahtevajo (»O Ti! Utopila bi Te v sebi. Moja duša bi objela Tvoje bitje z lačnimi, nenasitnimi rokami, potegnila bi Te vase, v globoke, vroče vrtince svojega bogastva. /.../ Oh, kako si želim, da pride čas, ko zavriskam od ljubezni, strasti, velike, svete pijanosti čustev!« (Kveder 1940: 14)) ter jo jemljejo kot samoumevno pravico (Saša v *Študentkah*, Liza v *Telgrafistki*). Nekatere se enostavno predajo preveliki strasti (Mrakovka v *Vaškem romanu*, Eva v *Evi*), a se ob tem še vedno oglaša tisti tihi glas vesti, ki jih opominja na družbene spone. Le redke ta razkol presežejo. Pisateljica je prikazala samosvoje, spolno osvobojene ženske, ki vsaj na začetku sledijo lastnim željam in potrebam. A ko se nekaj zalomi, ko postanejo pritiski družbe le preveliki, se te, prej tako močne akterke, zlomijo in si tragičen konec ponavadi osnujejo kar same. Telesna ljubezen je pri Z. Kveder v znamenju paradoksa. Lovi se v bipolarnost sveta erotike, kjer njene ženske ostro nihajo med željo po užitku in občutkom greha (Jensterle - Doležal 2008: 85). Čeprav se v On je bil eden tistih sto tisočerih (*Misterij žene*) posmehne takšni bipolarnosti, da poskuša zavračati mitologizacijo ženske s strani moških z besedami »Kaj smo me žene takim sto tisočerim moškim? – Angel ali zver. – Le človek ne.« (Kveder 2005: 51), pa so ravno njene ženske tiste, ki povzamejo občutke družbe do ženske in njene spolnosti, ji na koncu pritrdijo in tudi same izvršijo kazen.

V patriarhalni družbi je materinstvo postavljeno na piedestal božanskosti. Je najvišja možna uresničitev ženske, ki se s tem dovrši in dokaže kot reproduktivno bitje ter tako upraviči svojo eksistenco (na kar Z. Kveder z grenkobo nakaže v črtici *Je-li žena, če ni mati*). Sam proces reprodukcije se je tesno povezoval z naravo – od tod »naravno poslanstvo« ženske, kot so to v preteklosti poimenovali številni ideologi. Ob tem naletimo na paradoks. Matere naj bi imele v sebi

materinski nagon, nevidno, močno silo, ki jih podreja povsem biološki, telesni funkciji reprodukcije in nadaljevanja vrste, po drugi strani pa se jih predstavlja kot netelesna, predvsem pa nespolna bitja. A biti mati je usoden preplet telesnih vplivov in sprememb ter zavestnih odločitev. Zofka Kveder obravnava nosečnost relativno pogosto. Roman *Njeno življenje* je delo, kjer Z. Kveder podaja inovativne opise nosečnosti, poroda, ženske psihe. Tilda se skozi štiri nosečnosti boleče zave svoje biološke determiniranosti »Kakor slep, velikanski malik se ji je zdela priroda; vklenila je njo, ženo, pod svoj žrtvenik, igrala se z njo, ki je slabotna in brez obrambe.« (Kveder 2004: 184.) V *Misteriju žene* procesa spreminjanja ženskega telesa ne spremljamo – Z. Kveder poda le končne podobe zgaranih, izžetih žensk in drzno podvomi v smiselnost številnih porodov. Bolečine niso smiselne, pisateljica nanje ne gleda kot na logično pokoro vseh potomk prve ženske za njen greh. V *Njenem življenju* opis poroda spominja na bitko med novorojenčkom in telesom matere, v črtici v *Misteriju žene* to dejansko tudi je. Smeh novorojenčka je prikazan kot zloben, saj je materi vzel življenje.

Sramotenje lastnega telesa in posledično uničenje ploda z detomorom (ki izključuje samomor) lahko razumemo kot zanikanje lastne identitete (Jensterle - Doležal 2008: 88). Detomor se dojema tudi kot eno izmed redkih avtonomnih dejanj, ki ga lahko stori ženska. Ženske, ki storijo detomor, ga načeloma ne obžalujejo (Olga *Na kliniki*) ali pa o tem ni zapisov (Eva v *Zločinu*). Poseben primer detomora, ki najbolj izstopa, zasledimo v *Njenem življenju*. Tilda ob spoznanju, da njen sin ni vreden življenja, saj ga ne živi vredno in ob tem v nesrečo peha še druge, sprejme odločitev, s katero aktivno poseže v lastno (in sinovo) življenje – sina ubije. Splav je prikazan le kot rešitev v sili za posiljeno trinajstletno deklico v *Hanki*, sicer ženske, ki jih je ustvarila pisateljica, ob nezaželenih nosečnostih izberejo drugačno rešitev. Eva v *Evi* svojo nosečnost sprejme s skorajda neverjetnim zaničevanjem, Saša v *Študentkah* obsodi svoje noseče telo z besedami, da ni vredno nositi novega življenja. Obe storita samomor, vendar ga Eva naredi zaradi prezira nad zajedavskim plodom, ki se je ugnezdil v njej, Saša pa zaradi prezira nad sabo. Samomor je nasploh ena najpogostejših rešitev, h katerim se zatekajo liki Zofke Kveder. Samomor ni vedno plod osebne stiske, lahko predstavlja tudi žrtvovanje za dobro nekoga drugega. Starša v drami *Ljubezen* naredita samomor iz ljubezni do sina, saj mu želita omogočiti boljšo prihodnost – samomor iz ljubezni, naj se sliši še tako paradoksalno, dobi s tem pozitivno noto, smisel. Pri ostalih samomorih gre prav za travmatično pomanjkanje ljubezni. *Vera* v istoimenski črtici nima poguma za ljubezen, mlada Mrakovka v *Vaškem romanu* jo z aretacijo ljubimca izgubi, Liza v *Telegrafistki* vanjo ne zaupa dovolj, osemnajstletnica se v eni izmed črtic *Misterija žene* vrže v vodo ob pomanjkanju ljubezni do življenja (ki se ji ob nesvobodno izbranem možu zagnusi), Jelva v drami *Egoizem* pa to stori zaradi izgube ljubezni.

Mnogo ženskih likov Z. Kveder ne premore dovolj ljubezni do življenja, kar pisateljica natančno in boleče prikazuje ter ponazarja razloge za nastanek težkih življenjskih situacij, kot so ujetost v zakon, nezaželena nosečnost, izguba partnerja, otroka, socialna stiska. Pri večini likov, ki pri Z. Kveder zagrešijo samomor, opazimo, da bistvo lastnega življenja, lastne identitete naslanjajo na druge in so odtujeni od lastnega subjekta. Potrebujejo drugega, da jih potrdi, sicer se zlomijo. S samomorom sicer obtožijo družbo za nepravičnosti in bolečine, a hkrati izrečejo tudi najhujšo obsodbo nad sabo in lastnim telesom. Z. Kveder je z raznovrstnimi reprezentacijami ženskega

telesa, pri čemer izstopajo reprezentacije materinstva, pomembno posegla v slovenski literarni prostor. Z natančnim prikazovanjem nelepih plati življenja je izrekla ostro obsodbo in podala kritiko takratni družbi – z vsemi močmi se je lotila razbijanja vzorcev na področju spolnosti in samomorov (kar seveda ni ostalo brez posledic).

Literatura

DE BEAUVOIR, Simone, 2000: *Drugi spol* (2). Ljubljana: Delta.

BUTLER, Judith, 2001: *Težave s spolom: feminizem in subverzija identitete*. Ljubljana: ŠKUC.

JENSTERLE - DOLEŽAL, Alenka, 2008: Problem identitete in travma telesa v prozi Zofke Kveder. *Zofka Kvedrová (1878–1926), Recepce její tvorby ve 21. století*. Ur. J. Honzak Jahič, A. Jensterle - Doležalová. Praha: Narodní knihovna ČR. 81–98.

KVEDER, Zofka, 1938–1940: *Izbrano delo Zofke Kvedrove (I–VIII)*. Ur. M. Boršnik, E. Kernc. Ljubljana: Ženska založba, Belo-modra knjižnica.

KVEDER, Zofka, 2005: *Zbrano delo*, 1. knjiga. Maribor: Litera.

KVEDER, Zofka, 2004: *Zofka Kveder: Črtice in novele. Njeno življenje*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

MIHURKO PONIŽ, Katja, 2003: *Drzno drugačna: Zofka Kveder in podobe ženskosti*. Ljubljana: Delta.

MOI, Toril, 1999: *Politika spola/teksta*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Mojca Jesenovec
Filozofska fakulteta, Ljubljana
UDK 808.5:159.926(=163.6)

Po slovensko – s telesom

V prispevku je predstavljenih nekaj izrazov telesne govorice, ki so v rabi med pripadniki slovenskega kulturnega prostora. Ob ugotovitvi, da na področju slovenščine kot drugega/tujega jezika ne obstaja nobena raziskava ali razprava, ki bi se dotikala neverbalnega komuniciranja, želim opozoriti na vlogo tovrstnega sporazumevanja ter spodbuditi k njegovemu opazovanju in usvajanju.

A number of expressions used in the Slovene cultural sphere relating to body language are presented. In view of the fact that within Slovene as a second or foreign language there seems to be no research into or discussion of non-verbal communication I would like to draw attention to this kind of communication and encourage both observation and mastery of it.

Govorica telesa oziroma telesna ali neverbalna komunikacija predstavlja velik in pomemben del sporazumevalnega procesa[1] in je kot taka za ustrezno razumevanje nepisanih sporočil ključnega pomena. V slovenskem prostoru so se raziskave o govorici telesa začele pojavljati šele po letu 1990,[2] vendar med njimi ni natančnejših analiz tipično slovenskega neverbalnega sporazumevanja.[3] Prav tako ne obstaja nobena raziskava ali razprava, ki bi govorila o neverbalnem komuniciranju v okviru slovenščine kot drugega/tujega jezika, v priročnikih za tujce, ki se učijo slovenščino, pa ni nikakršnih pojasnil glede tovrstne komunikacije. Izjema je le učbenik *Slovenska beseda v živo 2*, ki na strani osem prikazuje pet fotografij s kretnjami, za katere naj bi uporabniki ugotovili, kaj pomenijo.

Kratek odstavek telesni govorici namenja dokument *Sporazumevalni prag za slovenščino*, in sicer v poglavju o sociokulturni zmožnosti. O nejezikovnem védenju kot delu sociokulturne zmožnosti, ki naj bi jo govorci slovenščine na tej stopnji sporazumevalne zmožnosti imeli, pravi, da »/n/atančnih pravil glede telesne govorice, gestikuliranja in mimike pri sporazumevanju v slovenščini ni. Lahko pa bi rekli, da tovrstno vedenje sodi v srednjeevropski kulturni prostor in povzema zanj značilne oblike.« (Ferbežar 2004: 163.) V nadaljevanju je navedenih in pojasnjenih nekaj naj-

1 Po nekaterih raziskavah naj bi besede oz. verbalno sporočilo predstavljalo le 7-odstotni delež vseh informacij, ki so posredovane pri govornem sporazumevanju, preostali del sporočila pa naj bi posredovali z glasom (38 odstotkov) in telesno govorico (55 odstotkov). Večina raziskovalcev soglaša, da naj bi bil delež neverbalnega sporočila nekje med 50 in 60 odstotki (Pease 2008: 23).

2 COBISS izpiše le 125 zadetkov s predmetno oznako »govorica telesa« in 219 zadetkov z oznako »neverbalna komunikacija«; v prvem primeru je zadetkov pred letom 1992 šest, v drugem primeru pa so publikacije, izdane pred letom 1991, štiri. Podatki veljajo za gradivo v slovenščini.

3 Čeprav je večina neverbalne komunikacije, ki jo uporabljamo Slovenci, vezana na srednjeevropski kulturni prostor (Ferbežar 2004: 163), predpostavljam, da vendarle obstajajo določeni izrazi telesne govorice (predvsem konvencionalni, ki nosijo v sebi pomen), ki so tipično slovenski.

osnovnejših izrazov telesne govorice: rokovanje, dotikanje, prikimavanje in odkimavanje, očesni stik in razdalja med sogovorcema.

Govorica telesa pomeni vsakršen telesni gib, gesto, kretnjo ali obrazni izraz, s katerim udeleženec komunikacijskega procesa posreduje določeno informacijo. Tovrstni izrazi niso vedno zavestni, vsak telesni gib pa v sebi nima nujno relevantne sporočilne vrednosti. Telesna komunikacija lahko poteka preko posameznega telesnega dela, lahko pa je sporočilo posredovano tudi z več telesnimi deli naenkrat oziroma s kombinacijo različnih gibov ali mimike. Ločimo med prirojenimi in priučenimi gibi in mimiko ter med univerzalnimi in kulturno pogojenimi znaki govorice telesa (Pease 2008: 29–32). Priučenih izrazov govorice telesa se učimo z opazovanjem svojega kulturnega okolja, hkrati pa je to tudi metoda, s katero telesno govorico raziskujemo. Sama sem se opazovanja za slovensko kulturno značilnih dogovorjenih neverbalnih izrazov, torej takšnih, ki v sebi nosijo točno določen pomen, lotila s pomočjo štirih naključno izbranih slovenskih filmov: *Petelinji zajtrk* (*PZ*), *Kajmak in marmelada* (*KM*), *Šelestenje* (*Š*) in *Babica gre na jug* (*BGJ*). Rezultate opazovanja prepletam z (avto)refleksijo o telesni govorici, ki naj bi bila značilna za Slovence.

Ena prvih in najpogostejših kretenj, s katerimi se srečujemo v medsebojni komunikaciji, je zagotovo pozdrav. Slovenci se ob pozdravu **rokujemo** (*KM*, 0:41:17)[4] – vedno z desnico, in sicer tako moški z moškimi in ženske z ženskami, kakor tudi ženske in moški med sabo, pri čemer je »običajno, da ženska ponudi roko moškemu in starejša oseba mlajši« (Ferbežar 2004: 163). Roke si ponavadi podamo, kadar se s sogovornikom nismo videli dlje časa; s sodelavci, s katerimi se srečujemo vsak dan, se pozdravimo le verbalno. Stisk rok (čvrst, a ne premočen)[5] je običajen tako v formalnih kot v neformalnih odnosih in med pripadniki vseh starostnih skupin, roke pa si v pozdrav ponudimo tudi ob slovesu. Rokovanje je gesta, ki se razen ob pozdravu in slovesu uporablja še v drugih situacijah, npr. ob predstavljanju oz. spoznavanju novih ljudi (*Š,* 1:05:54), s stiskom rok potrdimo sklenjen posel (*PZ*, 2:00:39) ali stavo, roke pa si lahko podamo tudi v znak pobotanja.

Z rokovanjem sogovorniki določijo tudi svoj **osebni prostor**[6] – to je prostor okoli vsakega posameznika, nad katerim ima le-ta nadzor in ga obvladuje. Natančno velikost osebnega prostora je težko določiti, vsak posameznik pa čuti, kdaj »vsiljivci« prestopijo njegovo nevidno mejo, saj se ob tem počutimo nelagodno. Ko sogovorniku ponudimo roko, osebni prostor zaznamujemo s tem, kako zelo roko iztegnemo. Z ljudmi, ki so nam blizu, se ponavadi pozdravimo s precej pokrčeno roko, medtem ko tistim, ki jih v svoj osebni prostor ne želimo spustiti, ponudimo bolj iztegnjeno roko (različne razdalje med sogovorniki ilustrira razlika v pozdravu med Matevžem in Špelo ter med Matevžem in Špelinim očetom v *KM*, 0:41:17). Spoštovanje osebnega prostora vsakega posameznika pa ni pomembno le pri komunikaciji s sogovornikom. Slovenci namreč prav tako ne maramo, da nam kdo diha za ovratnik, kadar na primer stojimo v vrsti ali se peljemo z javnimi prevoznimi sredstvi. Spoštovanje življenjskega prostora je tesno povezano z **dotikanjem**, ki pri Slovencih, razen v intimnih odnosih, ni običajno, lahko pa deluje tudi pokroviteljsko (Ferbežar 2004: 163). Če

4 Številke v oklepaju pomenijo časovno kodo, ki določa, kdaj se opisana gesta oz. izraz v izbranem filmu pojavi.
5 Mlahavemu stisku roke pravimo mrtva riba.
6 S teorijo osebnega prostora se je ukvarjal ameriški antropolog Edward T. Hall.

moški in ženska nista v intimnem odnosu, dotikanje med njima (ali enega izmed njiju) izraža spolno privlačnost oz. željo po vzpostavitvi intimnega odnosa. Brez tovrstnih konotacij je ponavadi dotikanje med pripadniki istega spola, predvsem moški se na primer v pozdrav ali znak odobravanja včasih **potrepljajo po ramenu** (*PZ*, 1:30:38).[7]

Slovenci se seveda ne pozdravljamo zgolj s trepljanjem in rokovanjem. Ljudi, ki so nam blizu, pozdravimo ali se od njih poslovimo tudi z **objemom**, ki ga lahko pospremimo z dvema ali tremi **poljubi** na lice.[8] Takšen pozdrav je običajen predvsem po daljši ločenosti oziroma pri daljšem slovesu (*BGJ*, 1:21:41).

Poljub (na lice) je običajen tudi pri voščilih (za rojstni dan ali novoletne praznike ter ob posebnih priložnostih, npr. ob kakšnem pomembnem dosežku) in ne samo med ljudmi, ki so si blizu, ampak tudi med širšim krogom znancev. Enako kot pri pozdravu se nekateri poljubijo dvakrat, drugi trikrat, vsakič pa na drugo lice. Natančnega dogovora o tem, ali se najprej poljubimo na desno ali na levo lice, ni. Pri takšnem poljubljanju gre pogosto bolj za stik lic, pri katerem poljub zleti mimo, v zrak. V prizoru praznovanja rojstnega dne v *PZ* si ena od povabljenk in Pavlica najprej stisneta roko, nato pa pozdrav preide v objem, ki je hkrati čestitka za rojstni dan (0:49:00). Moški prijatelji Pavlico pozdravijo in mu čestitajo s stiskom roke (0:49:12).

Poljub na usta je pri Slovencih rezerviran za partnerja, medtem ko roke Slovenci poljubljajo le izjemoma in v znak posebne naklonjenosti (*BGJ*, 1:21:11). Ob slovesu lahko **poljub** tudi **pošljemo**, kar pomeni, da poljubimo notranjo stran prstov svoje roke, ki jo nato iztegnemo in obrnemo proti odhajajočemu. V slovo si pogosto tudi **pomahamo**, včasih z upogibanjem in iztegovanjem prstov, kot to naredi Laura v *BGJ* (1:03:33), včasih pa s premikanjem dvignjene roke v levo in desno, kot maha sestra (*BGJ*, 1:21:57).

Zelo pogosti sta tudi gesti, ki izražata strinjanje in nestrinjanje: prvega izrazimo s **prikimavanjem** (miganje glave navzdol in navzgor) in drugega z **odkimavanjem**, kot npr. Ana v *Š*, ko z glavo pomiga na levo in desno, medtem ko reče: »Po moje ne.« (1:19:08), ali babica Sara v *BGJ* (1:03:10) in Božo v *KM* (0:15:38). Kimamo lahko tudi v znak razumevanja ali spremljanja (so)govornikovih besed. Kadar česa ne vemo, to pokažemo tako, da **skomignemo z rameni** (naredimo gib navzgor in navzdol).

Če govorimo o sebi ali o nečem, kar nam pripada, se Slovenci **z dlanjo dotaknemo svojih prsi**, kot to stori Tanja v *KM* (0:06:58), ko pravi »moj problem« ali ko govori o svoji plači (*KM*, 0:08:09). Ista gesta lahko pomeni tudi »mi«, medtem ko **proti sogovorniku iztegnjena roka in kazalec** pomeni »ti« oziroma »vi« (*KM*, 0:50:20). Z isto gesto lahko pokažemo tudi na koga tretjega, kot to naredijo otroci v *KM* (1:00:58). **Roka, vzdignjena v zrak**, v jasno določenih okoliščinah (npr. v razredu ali predavalnici) pomeni, da prosimo za besedo, če pa z dvignjeno roko pomignemo natakarju, to pomeni, da želimo bodisi naročiti ali plačati (*KM*, 0:23:49).

Slovenci **štejemo** tako, da naredimo pest in nato najprej dvignemo palec, ki pomeni ena, nadaljujemo z dvignjenim kazalcem, dvignjeni palec, kazalec in sredinec pomenijo tri (*PZ*, 0:02:11)

---

7 Stisk rok, trepljanje po rami, objem in poljub so večinoma edine geste, pri katerih med Slovenci v odnosih, ki niso intimni, prihaja do telesnega stika, marsikomu pa so tudi tovrstni fizični kontakti neprijetni.

8 Pri tovrstnem pozdravu/slovesu gre včasih za kombinacijo stiska rok, objema in poljuba.

in tako naprej, dokler ne pridemo do pet. Z razprtimi prsti ene roke nato nadaljujemo v istem zaporedju še s prsti druge roke, iztegnjeni prsti obeh rok predstavljajo število deset.

Dvignjen palec (z iztegnjeno roko) v ustreznem kontekstu pomeni, da prosimo za zastonjsko vožnjo z avtomobilom (štopamo), lahko pa pomeni tudi, da se z nečim strinjamo, oziroma da se nam zdi dobro ali da nam je všeč.[9] Če **palec** (**ali palca**) **obrnemo navzdol**, izražamo s tem seveda ravno nasprotno. Kadar nam kaj ni všeč, lahko to pokažemo tudi z **vihanjem nosu**, pri čemer nos nagrbančimo v smeri proti čelu, gesta, pri kateri izgleda, **kot da bi nas streslo**, pa izraža, da nam nekaj vzbuja še manjšo všečnost oziroma že kar zoprnost (*PZ*, 0:42:19). Da se nam kaj zdi dobro, lahko pokažemo tudi s **sklenjenim palcem in kazalcem** in dvignjenimi ostalimi tremi prsti. Kadar gre za hrano, ki nam je všeč, pa lahko odobravanje izrazimo tudi z obrazno mimiko, kot to naredi Gajaš v *PZ* (1:59:50), ko reče: »Mmm, dobro je.« Če z blazinico palca pomanemo ob blazinice ostalih prstov, to pomeni **denar**. Gesto ponavadi naredimo, kadar želimo povedati, da denarja nimamo oz. da je kaj drago in da si tega ne moremo privoščiti.

Pri kar nekaj izrazih neverbalne komunikacije si Slovenci pomagamo s **kazalcem**. Če dlan obrnemo od sebe, vse ostale prste sklenemo, kazalec pa iztegnemo in z njim pomigamo levo in desno, to pomeni **ne**[10] (*Š*, 1:06:46), lahko pa kazalec obdržimo na miru in z roko pomigamo v zapestju (*BGJ*, 0:16:15) ali pa pomigamo s popolnoma iztegnjeno dlanjo (*KM*, 0:41:59). Ista kretnja – iztegnjen kazalec in sklenjeni ostali prsti – vendar z dlanjo, za 90 stopinj zasukano proti sebi, pomeni svarilo ali grožnjo, imenujemo pa jo **žuganje**. Žugamo lahko bodisi z miganjem kazalca bodisi tako, da kazalec držimo nepremično, roko pa premikamo v zapestju, kot to počnejo lastnik stanovanja v *BGJ* (0:03:11), Gajaš v *PZ* (1:25:09) ali sosed Miha v *KM* (0:44:14). Špela in Goran kretnjo z iztegnjenim kazalcem uporabita v istem prizoru, Špela prav na hitro in v smislu grožnje, Goranova kretnja pa je nekje med prepovedjo in žuganjem (*KM*, 0:57:46). Če dlan obrnemo še za nadaljnjih 90 stopinj proti sebi in rahlo navzdol ter nato upogibamo in iztegujemo kazalec, kot to naredi Primož v *Š* (1:06:50), kretnja pomeni **pridi sem**. Isti pomen lahko izrazimo tudi z rahlo iztegnjeno roko, ki jo upogibamo v zapestju, pri čemer dlan razpremo in obrnemo proti sebi. Če je gibanje roke v zapestju sunkovito, je omenjenemu dodan še pomen hitro. Da naj se nam nekdo približa ali nekam pride, lahko izrazimo tudi s pomigom glave (*PZ*, 0:01:14), da naj se od nas oddalji, pa pokažemo z miganjem roke v nasprotni smeri kot pri povabilu, da naj pride bliže (*KM*, 0:58:56). Tudi če **s kazalcem pokažemo proti čelu** ali po njem **potrkamo**, želimo sogovorniku sporočiti, da smo mnenja, da je z njegovim duševnim stanjem nekaj narobe. Luka v *Š* s to gesto pospremi izjavo »Ti si bolna /.../« (0:37:48). Kadar želimo kaj **pokazati**, to ponavadi naredimo z iztegnjeno roko iz razprto dlanjo, včasih pa tudi z iztegnjenim kazalcem, vendar naj tovrstna gesta ne bi bila ravno olikana. Včasih kaj ali na koga pokažemo tudi tako, da proti temu pomignemo z brado. Kadar z roko pokažemo proti stolu, kot to stori Špelina mama v *KM* (0:41:48), s to kretnjo izrazimo **povabilo, naj se sogovornik usede**. **V stran iztegnjena roka in kazalec** pomenita pojdi stran, tako na primer Gajaš s svoje parcele spodi Zobarja (*PZ*, 1:25:15). Ko Gajaš v *PZ* (0:44:51) **zamahne z roko**, reče: »Dobro, pustimo to.« Gesta pomeni, da nekaj ni važno, oziroma da lahko na to pozabimo.

---

9 Lahko dvignemo tudi oba palca naenkrat.

10 Gesto včasih pospremimo z znamenito Merijino izjavo iz filma Jožeta Bevca *To so gadi*: »Jok, brate, odpade!«

Sklenjeni pesti s palcem, potisnjenim med kazalec in sredinec, rečemo **figa**. Kadar jo komu pokažemo in rečemo »Tole boš dobil!«, pomeni, da sogovornik ne bo dobil ničesar.[11] Če kaj obljubimo in pri tem **v žepu držimo figo**, pomeni, da obljube ne nameravamo izpolniti, če pa **komu držimo figo**, to pomeni, da mu želimo, da se mu nekaj uresniči. Isto željo lahko izrazimo tudi z **držanjem pesti** (prste pokrčimo, da se dotikajo dlani).

Roke, sklenjene tako, da se dlani in prsti dotikajo, pomenijo **prošnjo** (*KM*, 0:44:18, 0:44:45). Seveda pa roke uporabljamo tudi za **ploskanje**, s katerim izražamo odobravanje in navdušenje, v nekaterih akademskih krogih (npr. na ljubljanski medicinski fakulteti) pa so predavatelji namesto s ploskanjem nagrajeni s **trkanjem po mizi**.

V gledališču, **kinu** ipd. je v Sloveniji običajno, da gremo do svojega sedeža tako, da smo s sprednjim delom telesa obrnjeni k tistim, ki na svojih sedežih že sedijo. Če je prostora med vrstami malo, se od sedečih pričakuje, da vstanejo in nam s tem omogočijo, da gremo mimo njih brez prerivanja.

V primerjavi z nekaterimi drugimi (npr. latinskimi) narodi Slovenci verjetno nismo med najbolj »telesno zgovornimi«, zagotovo pa obstajajo točno določena (nenapisana) pravila, ki določajo, kateri izrazi telesne govorice so v slovenski kulturi običajni (in razumljivi) in kateri ne. S prispevkom sem želela predvsem opozoriti, da je za uspešno komunikacijo s pripadniki neke kulture poleg jezika potrebno obvladati tudi ustrezno neverbalno komunikacijo, in hkrati spodbuditi k njenemu opazovanju in usvajanju.

Literatura

FERBEŽAR, Ina idr., 2004: *Sporazumevalni prag za slovenščino*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, Ministrstvo RS za šolstvo, znanost in šport.

GREGERSEN, Tammy S., 2007: Language Learning Beyond Words: Incorporating Body Language Into Classroom Activities. *Reflections on English Language Teaching* 6/1. 51–64. <www.nus.edu.sg/celc/publications/RELT61/p51to64gregersen.pdf>. (Dostopno 10. 5. 2009.)

How to Learn the Body Language of a Foreign Language, <www.ehow.com/how_2129585_learn-body-language-foreign-culture.html>. (Dostopno 10. 5. 2009.)

PEASE, Allan in Barbara, 2008: *Velika šola govorice telesa*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Viri

Babica gre na jug, 1991. Režija: Vinci Vogue Anžlovar. Ljubljana: Vogue&Kline Production.

COBISS, <www.cobiss.si>. (Dostopno 10. 5. 2009.)

Kajmak in marmelada, 2003. Režija: Branko Đurić. Ljubljana: TV Slovenija.

MARKOVIČ, Andreja idr., 2004: *Slovenska beseda v živo 2: učbenik za nadaljevalni tečaj slovenščine kot drugega/tujega jezika*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete.

Petelinji zajtrk, 2007. Režija: Marko Naberšnik. Ljubljana: Arsmedia.

Šelestenje, 2002. Režija: Janez Lapajne. Ljubljana: Triglav film.

11 »Figo boš dobil!«

Inga Yarova
Odesa
UDK 811.163.6'373.72:572.5

Ideografski opis slovenske somatske frazeologije kot reprezentacija fragmenta slovenske jezikovne slike sveta

Prispevek poskuša na kratko prikazati fragment ideografskega opisa slovenske somatske frazeologije z vidika vloge somatskih idiomov v oblikovanju jezikovne slike sveta (na primeru ideografske skupine Psihointelektualno bivanje človeka).

The paper briefly presents a fragment of the ideographic description of somatic phraseology from the point of view of somatic idioms in shaping the linguistic view of the world (for example, the ideographic group man's psycho-intellectual life).

Ideografska (tematska) klasifikacija jezikovnih enot je eden izmed možnih načinov opisovanja jezikovne slike sveta, ker njena struktura, sestavljena s pomenskih (tematskih) polj, odslikuje način jezikovne delitve in konceptualizacije zunajjezikovne resničnosti (Karaulov 1976).

Ideografski opis slovenskih somatskih[1] idiomov prikazuje vlogo le-teh v oblikovanju slovenske jezikovne podobe sveta. V raziskavi izpeljana klasifikacija temelji na ideografski shemi Jurija F. Pradida[2] (1997). Analiza gradiva[3] kaže, da je v slovensko frazeologijo zajeto več kot 70 leksemov – somatizmov. Med najbolj produktivnimi so ROKA, SRCE, OKO, GLAVA, JEZIK, KRI, UHO, NOGA, USTA, NOS. Poimenovanja delov telesa oblikujejo pomembno kulturno kodo etnozavesti (Selivanova 2004: 83–124), ki služi za poimenovanje različnih konceptosfer, v glavnem pa za poimenovanje človeka v najpomembnejših izrazih njegovega življenja. Prav zaradi tega je večina enot uvrščena v ideografsko polje **Človek** (več kot 95 % enot), ki je razdeljeno na tri ideografske skupine, **Psihointelektualno bivanje človeka**, **Fizično bivanje človeka**, **Socialno bivanje človeka**, ki se razvrščajo naprej na manjša polja ter skupine. Razmeroma majhen delež somatskih enot opisuje svet okrog človeka – ideografsko polje **Karakteristika pojavov**, **procesov**, **situacij**. Za vsako ideografsko območje je značilna skupina najbolj produktivnih somatizmov.[4] Nekateri prevzamejo nase glavno vlogo v interpretaciji določenega dela slike sveta, kar je pogojeno s funkcijami in lastnostmi (dejanskimi ali pripisanimi) organov in delov telesa, ki postanejo temelj za metaforično interpretacijo določenega fragmenta resničnosti ter oblikovanje vrste stereotipov, ki odslikujejo človekovo izkušnjo dojemanja in doživljanja sveta. V tem prispevku bomo očrtali naj-

1 Somatski frazemi vsebujejo poimenovanja funkcionalno pomembnih organov in delov telesa človeka ter živali.
2 Ideografska shema Jurija F. Pradida: sopomenski niz → pomenska skupina → pomensko polje → tematska skupina → tematsko polje → ideografska skupina → ideografsko polje → arhipolje.
3 S tega vidika smo obravnavali okoli 1500 somatičnih frazemov zbranih iz SSKJ, Frazeološkega slovarja J. Kebra, večjezičnega učnega gradiva EPHRAS ter enote, ki niso zabeležene v slovarjih, ampak so zbrane v korpusu FidaPLUS.
4 Na primer: okoli 40 % frazemov ideografske skupine Socialno bivanje človeka vsebuje sestavine *roka*, *prst*, *pest*. Ravno s temi somatizmi je povezano oblikovanje stereotipov, ki opisujejo človekovo vedenje, medčloveške odnose (v glavnem negativne) itn.

pomembnejše značilnosti ideografske skupine **Psihointelektualno bivanje človeka** in na kratko, ne da bi se poglabljali v analizo stereotipov, opisali vlogo somatizmov v oblikovanju tega tematskega območja. Analizirana skupina je številčno največja, kar ni presenetljivo, saj je splošno znano, da frazeologija služi predvsem za nominacijo področij, ki so povezana s človeško psiho.

V tematsko polje **Individualne psihične lastnosti osebnosti** spadajo frazeološke enote (FE), ki podajajo vsestransko karakteristiko značaja in intelekta človeka in so razvrščene v tematski skupini **Značajske poteze** ter **Intelektualne lastnosti in sposobnosti**. Vsaka tematska skupina vsebuje pomenska polja z nasprotnim pomenom: Pozitivne značajske poteze/Negativne značajske poteze, Biti pameten, sposoben/Biti neumen, nesposoben.

Vodilno vlogo pri opisovanju značaja v slovenski jezikovni sliki sveta odigravata sestavini SRCE in KRI. SRCE najbolj aktivno interpretira različne značajske poteze človeka: *biti dober/usmiljen po srcu*, *imeti kamen namesto srca*, KRI pa se uporablja predvsem za metaforično odslikavanje temperamenta in individualnih nagnjenj človeka: *biti burne/nagle krvi*, *lovska kri*. Na podoben način se interpretira tudi KOŽA, ki poleg tega simbolizira nespremenljivost značaja: *ne moči iz svoje kože*. Poleg omenjenih leksemov značaj opisuje še vrsta drugih somatizmov: JEZIK – iskrenost, odprtost: *imeti srce na jeziku*; ROKA – radodarnost: *z obema rokama dati*; GLAVA, GREBEN, NOS – ponos, domišljavost: *nositi glavo pokonci*, *rasti greben (komu)*, *visoko nositi nos*; OBRAZ, ROG, HRBTENICA – zvitost, neiskrenost, dvoličnost: *biti človek z dvema obrazoma*, *biti zvit kot kozji/ovnov rog*, *imeti prožno hrbtenico* ipd.

Glavno vlogo v odslikavanju intelektualnih zmožnosti odigrava sestavina GLAVA: *imeti glavo na pravem koncu*, *imeti nekaj v glavi*, *imeti slamo v glavi*, bolj redko - MOZGANI: *imeti konjske možgane* itn. Primerjava in ocena umskih sposobnosti različnih ljudi se uresničuje s primerjavo GLAVE z MEZINCEM ali s PETO na podlagi velikosti in funkcije: *imeti več v mezincu kot (nekdo) v glavi*, *imeti več v peti kakor (nekdo) v glavi*.

Tematsko polje **Kognitivni postopki** je sestavljeno iz tematskih skupin **Emocije in čustva**, **Spoznavanje**, **Govor**, **Pozornost**.

Tematska skupina **Emocije in čustva** prikazuje somatično interpretacijo emocionalno-čustvene plati človeške psihe. Za skupino je značilna semantična asimetrija v smer negativnih emocij ter dominacija sestavine SRCE, ki v naivni zavesti uteleša središče psihičnega bivanja človeka. Ravno s to sestavino sta oblikovana pomenska polja **Ljubezen**, **simpatija** (*srce gori/bije (komu za koga)*, *Vplivanje na čustva človeka (omehčati srce (komu/čigavo)* in pomenska skupina **Prevladovanje čustvenega nad racionalnim** (*misliti bolj s srcem kot z glavo*). Pomensko polje **Pozitivne emocije** ni veliko in je sestavljeno s sopomenskih nizov, ki pomenijo radost, srečo, zadovoljstvo, brezskrbnost itd. Oblikujejo ga večinoma FE s sestavinami SRCE: *srce igra/poskakuje/vriska (komu) (od veselja/sreče)* in s poimenovanji delov obraza, ki odražajo mimične reakcije, na primer: *imeti prijazne/vesele oči*, *obraz se je razjasnil komu* ipd. Pomensko polje **Negativne emocije** je največje in v njegovo interpretacijo je zajeto tudi več somatizmov. Polje je razdeljeno na pomenske skupine: **Strah**, **groza**, **Nemir**, **vznemirjenje**, **Zaskrbljenost**, **Žalost**, **obup**, **Živčnost**, **razdraženost**, **Jeza**, **Slava volja**, **Užaljenost**. Sestavina SRCE se večinoma uporablja za nominacijo vznemirjenja ali strahu (*srce razbija/tolče od strahu*). Razen tega je lahko STRAH opisan s somatskimi leksemi, ki pomenijo fiziologične reakcije organizma, na primer: *strah tiči v kosteh*,

strah grabi/stiska za grlo. Z mimičnimi in kinematičnimi FE je predstavljena cela paleta negativnih emocij: *na licu se bere skrb*, *povesiti rame*, *puliti si lase*, *pogledati z jeznimi očmi*, *škripati z zobmi* ipd. Leksemi (KRI, ŽIVCI) služijo za interpretacijo živčnosti, razdraženosti in po navadi karakterizirajo skrajnostne oblike emocij, visoko stopnjo razdražljivosti, jeze ali pa nasprotno, torej uravnoteženost, zadržanost, hladnokrvnost: *izgubiti živce*, *kri vre/zavre (komu)*, *ohraniti hladno/ mirno kri*, *imeti dobre/močne/jeklene/železne živce*. Naivna zavest dojame kot »kazalnike» razdražljivosti tudi JETRA in ŽELODEC: *iti na jetra (komu)*, *imeti v želodcu (koga/kaj)*.

Tematska skupina **Spoznavanje** združuje tri pomenska polja: **Mišljenje**, **Spomin**, **Občutki**. Mišljenje in spomin sta interpretirani v slovenski frazeološki sliki sveta v glavnem s pomočjo somatizmov GLAVA, MOŽGANI, ki sta v naivni zavesti razumljena kot organa, ki producirata misli, ter kot prostor, v katerem se misel rodi in nahaja: *(kaj) blodi/hodi/roji po glavi*, *(kaj) je šinilo skozi možgane*. Racionalno dojemanje resničnosti in spomin sta tudi asociirana z OČESOM in UŠESOM, le da posredujeta dojemanje informacije: *gledati s treznimi očmi (na kaj)*, *zapisati si za uho (ušesa)*. Somatska frazeologija opisuje ekstroceptivne občutke – **Voh**, **Vid**, **Sluh**, s poimenovanji ustreznih čutil – NOS, OKO, UHO *(biti/bosti v oči, biti prijetno za uho* ipd.), ter introceptivne občutke s pomočjo poimenovanj organov, ki izpolnjujejo ustrezne funkcije ali pa signalizirajo psihofizično stanje človeka: LAKOTA IN ŽEJA: *imeti pajčevino v želodcu*, *imeti suho grlo*); SPANEC: *imeti težke veke*; OPIJANJE: *pijača je zlezla v lase/v noge (komu)*; OMOTICA: *vrti se v glavi (komu)*, *črno se dela pred očmi (komu)*.

Tematska skupina **Govor** je razdeljena na šest pomenskih polj: **Molčati**, **Karakteristika načina in celote verbalne komunikacije**, **Karakteristika postopka komunikacije**, **Vplivati na sogovornika**, **Obrekovanje**, **Govor kot karakteristika človeka in njegovega vedenja**. Na splošno je za to tematsko območje značilna aktivnost poimenovanj govorilnih organov, med katerimi JEZIK in USTA prevzemajo glavno vlogo (70 % frazemov): *otresati z jezikom*, *zamašiti usta (komu)*. Manj uporabni so ZOB, GRLO, USTNICE. Analogija delov glave živali KLJUN, GOBEC z govorilnimi organi človeka povzroča pejorativne konotacije v semantiki FE: *sam gobec je (koga)*, *držati kljun*. Za opisovanje situacije in posebnosti komunikacije se uporabljajo sestavine UHO, OČI: *polniti ušesa (komu)*, *pogovoriti se iz oči v oči* ter poimenovanja drugih delov telesa: *v lice/obraz/brk povedati (komu)*, *nositi/obesiti na nos (komu) (kaj)* ipd.

Za oblikovanje tematske skupine **Pozornost** so značilne FE s sestavinami UHO in OKO, ki pomenijo sprejetje zvočne in vizualne informacije. Struktura skupine je sestavljena neposredno iz sopomenskih nizov: ZELO POZORNO POSLUŠATI – *poslušati z očmi in ušesi*, *poslušati na vsa ušesa*; NEPAZLJIVO POSLUŠATI – *sedeti na ušesih*, *nastaviti pol ušesa*; NEOPAZNO, HKRATI, OBENEM GLEDATI – *spremljati/opazovati z enim očesom*, *opazovati s kotičkom očesa* itd. Le nekaj FE vsebuje somatizme, ki izražajo mimiko, kretnje ali gibe telesa: *poslušati z odprtimi usti*, *iztegovati vrat*.

Slovenska somatska frazeologija podrobno opisuje psihično življenje človeka. Za interpretacijo širokega spektra emocij in čustev, psihičnih procesov ter značaja, temperamenta, moralnih lastnosti človeka je v slovensko frazeološko sliko sveta zajeto več leksemov – somatizmov: BRK, ČELO, DLAKA, DLAN, GLAVA, GREBEN, GRLO, HRBTENICA, JETRA, JEZIK, KOLENO, KOST, KOŽA, KREMPELJ, KRI, KRILO, LAS, LICE, NOGA, NOS, OBRAZ, OKO, POLT, PRSI, PRST, RAMA,

RIT, ROG, ROKA, SRCE, UHO, USTA, ŽELODEC, ŽIVEC, ZOB. Somatska frazeologija verbalizira in odslikava naivno-anatomske predstave naroda o funkcionalnih lastnostih določenih organov, delov telesa ter z njimi povezane stereotipe. Glavno težo v reprezentaciji psihointelektualnega območja nase prevzamejo sestavine SRCE, GLAVA, JEZIK, ki opisujejo poglavitne plati psihičnega življenja človeka in oblikujejo konceptualne metafore: SRCE = čustva (interpretacija značajskih potez, emocij in čustev), GLAVA = intelekt (interpretacija intelektualnih lastnosti, mišljenja, spomina), JEZIK = govorjenje (interpretacija govorjenja). Med najbolj aktivnimi so tudi komponente ŽIVEC, KRI, MOŽGANI, OKO, UHO. Vse skupaj pa opisuje kognitivno delovanje človeka: OKO, UHO = dojemanje informacije → GLAVA, MOŽGANI, SRCE = kognitivna obdelava informacije → JEZIK = verbalna reakcija in ŽIVEC, KRI = emocionalna reakcija na dojeto informacijo. Za raziskovano ideografsko skupino je značilna tudi večja količina tako imenovanih kinematičnih in fizionomičnih FE, katerih izrazna stran odraža mimiko in kretnje, ki spremljajo določene psihoemocionalna stanja človeka.

Literatura

KARAULOV, Jurij Nikolajevič, 1976: *Obščaja i russkaja ideografija*. Moskva: Nauka.

PRADID, Jurij Fedorovyč, 1997: *Problemy frazeologičnoji ideografiji (na materiali ukrajins'koji i rosijs'koji mov*: Dys. ... d-ra filol. nauk: 10.02.01; 10.02.02/. Kyjiv: NAN Ukrajiny. Institut ukrajins'koji movy.

SELIVANOVA, Olena Oleksandrivna, 2004: *Narysy z ukrajins'koji frazeologiji (psyhokognityvnyj ta etnokulturnyj aspekty)*. Kyjiv, Čerkasy: Brama.

Viri

EPHRAS: ein mehrsprachiges phraseologisches Lernmaterial: = večjezično frazeološko učno gradivo: = viacjazyčná učebnica frazeológije: = többnyelvũ frazeológiai tananyag [Elektronski vir]. Ljubljana: Rokus, 2006.

Korpus slovenskega jezika FidaPLUS, 2007, <www.fidaplus.net>.

KEBER, Janez, 2003: *Frazeološki slovar slovenskega jezika. Poskusni zvezek*. Ljubljana: ZRC SAZU.

Slovar slovenskega knjižnega jezika. Ljubljana 1970–1991 (tudi elektronska verzija).

Vesna Vučajnk
Plesna zveza Slovenije, Ljubljana
UDK 821.163.6.09-1:793:7.045.5

Motiv plesa v slovenski poeziji

Pri raziskovanju motiva plesa v slovenski poeziji so bila natančneje pregledana dela vse od razsvetljenstva (tj. avtorja Antona Feliksa Deva) do sodobnih avtorjev in ugotovljeno je bilo, da v pesmih slovenskih avtorjev plešejo nebesna telesa, živali, rastline in različni naravni pojavi, najrazličnejše osebe, nadnaravna bitja, predmeti, posamezni deli telesa, pojmi. Pogosta sta motiv plesa smrti in motiv mrtvaškega plesa. Plešeta tudi smrt in življenje kot taka. Hkrati se ples v poeziji pojavlja kot metafora gibanja, veselja in žalosti, erotike ter kot prikaz družabnega dogodka in rituala ali posebnih duhovnih stanj.

In researching the image of dance in Slovene poetry, works from the Enlightenment (the author Anton Feliks Dev) to contemporary authors were analysed and it was found that poems by Slovene authors are full of dancing heavenly bodies, animals, plants, natural phenomena, an assortment of people, supernatural beings, objects, body parts and concepts. Common images are the dance of death and the dance of the dead. Life and death as such also dance. At the same time, dance appears as a metaphor for movement, joy and sorrow, the erotic and as a representation of a social event or ritual or even a special spiritual state.

Nabor gradiva za raziskavo motiva plesa v slovenski poeziji[1] obsega 45 avtorjev in 96 prebranih zbirk. Praviloma so bila pregledana zbrana dela, izbrane pesmi, antologije, pri posameznih avtorjih je bil obdelan ves opus ali izbor iz le-tega. Izpisanih je bilo 251 pesmi, v katerih se pojavi (beseda) ples. Ugotovljeno je bilo, da je med vsemi prebranimi avtorji motiv plesa največkrat uporabil Kajetan Kovič (11 pesmi), sledijo mu France Prešeren, Dane Zajc, Alojz Ihan in Boris A. Novak (8 pesmi). Glede na število pesmi, ki se pojavljajo pri posameznih avtorjih, bi bilo težko zaključiti, v katerem obdobju se najpogosteje pojavlja motiv plesa. Ples je intimen in taka je tudi poezija. Iz nje je razvidno, da avtorji ples uporabljajo kot svoj motiv, kar pa ni povezano z značilnostmi posameznega obdobja.

Pojavljanje motiva plesa v poeziji je odvisno od časa – kulturnih in družbenih ter gospodarskih razmer – in norm, v katerih je posamezni avtor živel in ustvarjal. Motivska raznolikost se veča premosorazmerno z razgledanostjo ljudi, s sproščanjem družbenih norm in seveda samim razvojem plesa, gledališča, glasbe, mode in tehnike.

Osnovno gibalo plesa je telo. Plesalci skušajo s svojim telesom in njegovimi gibi povedati tisto, kar igralci povedo s tekstom in mimiko. Iz analize tekstov je razvidno, da avtorji ples največkrat uporabijo za opis in ponazoritev zapeljevanja, ki vodi v pogubo, ali da orišejo lik, ki je zapeljiv in poln erotičnega naboja. Mogoče jim opis plesa kot družabnega dogodka služi kot priložnost za

1 Prispevek je prirejen po avtoričinem diplomskem delu z naslovom *Motiv plesa v slovenski poeziji*, ki je leta 2007 nastalo pod mentorstvom izr. prof. dr. Irene Novak Popov.

srečanje in zbližanje dveh literarnih junakov. Včasih zgolj kot prikaz rajanja množice, bodisi kot izraz veselja ali grajanja vrednega ekstatičnega in pregrešnim užitkom predajajočega se veseljačenja.

V slovenski poeziji se ples uresničuje kot motiv, praviloma le kot motivni drobec. Načeloma gre za konkreten motiv, ki v posamezne pesmi vnaša abstraktno vsebino, in sicer je ples sinonim za veselje, radost, erotiko, posebna stanja zavesti in sredstvo za prikaz vzdušja oz. občutenja lirskega subjekta. Ena izmed skupin, ki v pesmih pleše, so osebe, in sicer so v to skupino uvrščeni ljudje in vloge, ki jih igrajo. Ihanova **plesalka** je na primer čutna in zelo spretna **salserka**, ki se instinktivno predaja ritmu. Ples ima v krvi in z gibi, s telesom se izraža veliko bolje kot z besedami. Njen ples je njena govorica, je njena komunikacija z drugimi.

Plesalka sem
in ni me strah obstati in obnemeti
ker se znajo moji udi sprožiti bliskovito kot kača
ko začutijo trenutek; samo to zares šteje
gibi, hitrejši od misli
kretnje, bolj jasne od besed
samo to začara oči in glavo
da obnemi
kot bi se znašla na drugi strani obzorja in zvezd.

(Alojz Ihan, Salsa, *Salsa*, 2003)

Drugačna je plesalka v pesmi Pismo plesalke ljubimcu, kjer prideta do izraza komponenta intimnosti in ideja minljivosti. V tej pesmi je glavna akterka plesalka, ki svojo ljubezen zaživi in izživi med nastopom. Čar traja toliko časa, dokler igra glasba, dokler ne pade zavesa in napolni dvorano aplavz.

Plesni korak zastane.
Roka spolzi na prazno stran
obraza, nemega sporočila,
trdne maske, posvečene tebi.
Huronski aplavz ne naplavi srca,
ki blodi skozi mesta, iščoč
sledi drugega življenja.

Na obeh straneh, tam in tu,
nenadoma umre govorica,
zima se zakoplje v praznike
brez pristana, na obeh straneh
se poslavlja takt, ki ga nestrpna
roka udarja po najinih ramenih.

Ko se dvignem iz poklona,
bodo prižgane luči zaprla vsa vrata,
tvoj glas bo ugasnil skozi
zvočnik z zadnjim gledalcem.
In moji koraki se bodo
prvi začeli oddaljevati.

(Lucija Stupica, Pismo plesalke ljubimcu, *Vetrolov*, 2004)[2]

Nadalje se v pesmih pojavljajo tudi plesalke in plesalci v standardnem smislu, kot del para, udeleženega na plesu kot družabnem dogodku. Te plesalke so običajno lepe, a tudi nekoliko nedostopne, lirskemu subjektu nedosegljive.

v zraku zgubljene velbane dvorane
s plesalkami iz upov in spominov
in zraven toči se presladko vino
in poldan mine in večer nastane

(Milan Jesih, Navpične stene ..., *Jambi*, 2000)

Prešernova Urška noče plesati s komer koli, ampak si izbira sebi primernega plesalca – lepega in spretnega. Kdor išče, ta najde, čeprav potem plača ceno za lastno prevzetnost.

Al' kar se ozira, plesavca si zbira,
zagleda pri mizi rumeni junaka;
enac'ga pod soncem mu ni korenjaka,
želi si plesati z njim deklica vsaka. –

(France Prešeren, Povodni mož, *Poezije*, 1847)

Ples v dvoje je pogosto povezan z erotiko, s strastjo, saj »omogoča družbeno priznan fizični kontakt in je neposredno sredstvo za izražanje seksualne privlačnosti.« (Zagorc 2001: 19.) V spodaj navedenih pesmih sta avtorja s pomočjo plesa popolnoma odkrito ubesedila hrepenenje dveh ljudi po telesni bližini. Zapeljivi gibi bokov, dotiki in prepletanje rok, približevanje in odmikanje, vse to neti strasti med dvema.

Začenjava svojo obredno daritev
izginevanja. Najin ples razpada
na sinkope, sopeva vedno hitreje,
kri se v nama osvobaja,

2 Pesem Pismo plesalke ljubimcu je v članku objavljena v celoti. Pri vseh ostalih navedenih pesmih je prepisana samo kitica ali verz, v katerem se pojavi beseda ples ali poimenovanje zanj.

celična zavest
postaja intimni posnetek pompoznega
vesoljskega acceleranda.

V otrplem preseku plesa
semeniva
v čisto ljubezen, vrhunec nesmisla.

(Milan Dekleva, Tretji spev: Primitivno, *Jezikava rapsodija* ..., 1996)

Nocoj te vabim v razgretost plesa.
Naj čutim zaupljivost tvojih bokov.
Prosim, ne umikaj svojega telesa,
ko se dotakne mojega. Z obokov
neba naj vso noč lije luč na naju.

(Boris A. Novak, Serenada, *Žarenje*, 2003)

Ples je lahko torej uvertura v spolni akt, lahko pa je zgolj poigravanje in testiranje še dovoljenih meja. Nekoliko bolj prikrito erotiko s pomočjo plesa izražajo pesnice, saj o tem le sanjarijo.

Pred očmi rožnata zavesa,
na notranji strani vek omamen,
drhteč, nerazpoznaven ples.

(Neža Maurer, Brez spomina, *Igra za življenje*, 1999)

V svojih pesmih lahko izberejo tudi tak ples, ki strast in erotiko nosi že v sebi, v svojih plesnih korakih, v svojem temperamentu in karakterju.

Par se v ritmu passodobla
stiska na terasi.
Vrel zavzdih. – Drugačni časi
in enake štorije.

(Erika Vouk, 2, *Valovanje*, 2003)

Ples je torej univerzalna govorica človeštva, saj obstaja vse od nastanka prvih civilizacij. Razvijal, nadgrajeval in spreminjal se je skupaj z razvojem človeštva. Univerzalna govorica zato, ker nismo osredotočeni na njegov izraz, tj. gib, ampak na njegovo filozofijo. Ples se izraža na različne načine, vendar je njegov osnovni namen telesno izražanje čustev oz. notranjih doživljanj, je pa tudi način komunikacije med spoloma, zato je z njim povezana erotika. Podobno se ples izraža v poeziji. V zgodnejših obdobjih je motiv plesa naiven, kasneje pa postaja ples vse drznejši, njegov

simbolni pomen se razširi, tako kot so se širila obzorja človeštva. Pesmi so odraz avtorjevega doživljanja, čustvovanja in tudi njegovega intelekta – poznavanja zgodovine, aktualnih razmer, sveta in narodov. Tako se v nekaterih pesmih motivi izluščijo v svojih konkretnih pomenih, pri drugih avtorjih pa so abstraktni, imajo veliko simbolno težo in od bralca zahtevajo branje metaliterature, če želijo izluščiti resnični pomen.

Vsa obdobja zaznamuje motiv ples smrti. Smrt je sestavni del življenja, zato ni nenavadno, da o njej razmišljajo tudi slovenski pesniki. Pogosto plešejo mrliči in duhovi ter različne prikazni, zapleše tudi smrt. Učinka sta dva. Po eni strani nekateri avtorji s tem nakažejo, da obstaja življenje po smrti, drugi s tem stopnjujejo grozo, saj mrtve stvari oživijo in nas še po smrti preganjajo. Določenih dejanj ne moremo pokopati ali prikriti, saj so del nas in nas nehote spremljajo.

Danes je ples razosebljen, abstrakten, erotičen, poskuša preseči meje gravitacije. Tako je tudi z ljudmi. Tempo življenja nas sili v egocentričnost, razosebljenost, zrahljale so se meje intimnosti, spolnost ni več tabu, tudi ni več stvar dveh med štirimi stenami, ampak nas obkroža z vseh strani – glasbe, mode, televizije, literature. Vse to se odraža v simboliki in motiviki, ki jo v pesmi vnaša motiv plesa.

Pri raziskovanju motiva plesa v slovenski poeziji se je razkrilo, da ples ni zgolj gibalni izraz čustvovanja, temveč posega na področja psihologije, filozofije, religije, etnologije, muzikologije, zgodovine, kinematografije. Razlagati ples brez poznavanja posamezne kulture in raziskovanja simbolike ter brez upoštevanja časa nastanka in časa, o katerem pesem govori, bi bilo povsem zgrešeno, saj je ples del kulturne zavesti vsakega posameznika in v modi, glasbi, gibu ter stilu odslikava kulturnih in političnih razmer v posameznem obdobju.

Viri

DEKLEVA, Milan, 1996: *Jezikava rapsodija; Improvizacije na neznano temo*. Zbirka Prišleki. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
IHAN, Alojz, 2003: *Salsa*. Ljubljana: MK.
JESIH, Milan, 2000: *Jambi*. Ljubljana: MK.
MAURER, Neža, 1999: *Igra za življenje: njene najboljše pesmi*. Ljubljana: Karantanija.
NOVAK, Boris A., 2003: *Žarenje*. Zbirka Samorog. Ljubljana: Nova revija.
PREŠEREN, France, 1980: *Poezije*. Zbirka Petdeset najboljših po izboru bralcev. Ljubljana: MK.
STUPICA, Lucija, 2004: *Vetrolov*. Ljubljana: Beletrina.
VOUK, Erika, 2003: *Valovanje*. Maribor: Litera.
ZAGORC, Meta, 2001: *Ples: družabnost, šport, umetnost*. Ljubljana: Domus.

Andrej Zavrl
Ljudska univerza Kranj
UDK 821.163.6.09 Novšak F.:176.8

Resnica telesa in laži razuma v prvem slovenskem gejevskem romanu

V *Dečkih* Franceta Novšaka (1938), prvem slovenskem gejevskem romanu, je telo ključen dejavnik, ki glavna junaka, dijaka Nanija in Zdenka, združi v za oba usoden odnos. Njuno razumevanje telesa pa je neizbrisno zaznamovano s spolom, kar v fantih sproža konflikte med izživetjem (homoerotične) telesnosti in pristajanjem na moralistične (heteronormativne) prepovedi. Zatiranje strasti, želje in telesa se pri njiju odraža na psihosomatskih obolenjih, pri odraslih, ki želijo telo nadzirati, pa na telesni in čustveni pohabi.

In France Novšak's *Dečki* (Boys), the first Slovene gay novel (1938), the body is the key element that brings together the two main protagonists, teenagers Nani and Zdenko, in a fateful relationship. Their understanding of the body is irrevocably linked with gender, which triggers in the boys a conflict between (homoerotic) physicality and moralistic (heteronormative) prohibitions. In the boys' case, the suppression of passion, desire, and the body expresses itself in psychosomatic illnesses, while adults who wish to control the body develop severe physical and emotional disabilities.

Prebujanje telesa

Štirinajstletni Srb Zdenko Castelli in sedemnajstletni Slovenec Nani Papali se srečata, zbližata in odtujita v zagrebškem internatu svete Marije. In to je začetek zgodovine slovenskega gejevskega romana: France Novšak,[1] *Dečki: roman iz dijaškega internata*, 1938.

V odnosu med dečkoma je spopad med telesom in razumom središčna točka, ki skoraj v celoti obvlada dinamiko njunega odnosa. Telo mlajšega izjemno močno zaznamuje, saj na splošno velja, da je »najlepši otrok v zavodu« (*D* 28[2]). Eden od dijakov zanj pravi: »Če bi bil ta dečko punčka, mislim, bi bila to najlepša deklica na Hrvaškem« (*D* 35). Ta izjava je tipična za razumevanje telesa, ki je usodno označeno s spolom, in priznava le izključujoče se dvojice moško/žensko, istospolno/raznospolno ipd. Iz tega neposredno sledi heteronormativno razumevanje istospolne želje: tudi kadar ne gre za raznospolni odnos, ga dečki lahko razumejo edino skozi heteroseksualno prizmo.[3] Spopadanje s to matrico pa je bistven del celotnega razvoja odnosa med glavnima junakoma *Dečkov*.

Dečka se jasno zavedata omejitev, ki jima jih s konceptom grešnosti in z vsiljevanjem sramu postavljata cerkev in družbena morala, tako da naklonjenosti drug drugemu ne živita nereflektirano. Prebujanje telesa neposredno spodbuja samozavedanje in razkrivanje erotične ter ljubezenske želje sebi in drugim. V ta proces vstopi razum, podkrepljen s pritiskom morale okolice, in

---

1 France Novšak (1916–1991), slovenski pisatelj, slovaropisec, novinar in urednik.
2 Vsi navedki iz *Dečkov* so iz druge izdaje romana (Novšak 1970).
3 Adrienne Rich je za reduciranje želje na heteroseksualen odnos uvedla znamenito sintagmo *prisilna heteroseksualnost*, Monique Wittig govori o *heteroseksualni pogodbi*, Judith Butler pa o *heteroseksualni matrici* (Butler 2001: 159).

začne vnašati nemir. Čeprav je ves čas prisotna misel, da so »te stvari« (*D* 71) prepovedane, s svojim odnosom nadaljujeta, pomagata pa si s sklicevanjem na heteroseksualno matrico: »Tako bi bilo najbrž, če bi poljubil Biserko« (*D* 87), misli Zdenko, pri čemer ve, da obstajajo tudi istospolni erotično-seksualni odnosi.

Telo s svojim drhtenjem, mrzlico in boleznijo ves čas sporoča resnico in pomaga gnati dogajanje. Telo preplavlja, razum odpoveduje: »Nani je ljubil!« (*D* 115). Kako močno vlogo ima zavedanje telesa, pokaže središčni prizor skupnega kopanja. Zdenko na svojem telesu opaža velike spremembe, ki mu jih prinaša adolescenca, in dokončno odkrije svoje telo: »Do zdaj sem komaj vedel za telo, odslej ga bom neprenehno čutil« (*D* 131). A posledice so usodnejše, zgodi se skoraj nekakšna epifanija: »Ta minuta je odločila o Zdenkovem nadaljnjem življenju. Vsi vzgojni sistemi z najmodernejšimi vred /.../ so na mah odpovedali pred življenjem, ki se ne da nikdar in nikomur vkleniti v spone« (*D* 131).

S spolom označeno telo je (še posebej za starejšega in globlje socializiranega v heteronormativno matrico) vendarle zanka, ki ji ni mogoče kar tako zlahka ubežati, zato je Zdenko, ko Naniju sede na kolena, še naprej »lep in vdan kakor deklica« (*D* 131). Čeprav Nani trdi, da ima pravico do dekleta, prav tako dobro ve, da sta z Zdenkom preveč povezana, da bi ga lahko kar tako odpisal. Spet je jasna tradicionalna binarna opre/delitev želje: »Ali se bom moral zaradi tebe odreči deklet?« pravi Zdenku (*D* 170). Takoj nato prvič in izjemoma zariše jasno ločnico med spoloma in v svojem dojemanju erotično-seksualnih odnosov v mislih ne nadomešča več deklet s fanti in obratno: »Ni na svetu tako lepe deklice, kakršen si ti deček, še manj tako dobre. Ni lepših oči od tvojih, ne slajšega pozdrava od tvojega! Ljubim te, ljubim te!« (*D* 171). Zdenka torej dojame in sprejme kot dečka, ne le kot nadomestek za deklico.

V svojem notranjem boju vseeno kaj kmalu poskuša doseči prelom z dotedanjim razmišljanjem in se začne sklicevati na vse, kar je dotlej zavračal (cerkev, moralizem, Sveto pismo): »Takšna ljubezen ni greh samo v očeh katekizma, je tudi proti naravi, šibajo jo kot najnesramnejšo vsi moralni preroki sveta. Baje je bog uničil sodomske in gomorske meščane največ zaradi tega.« (*D* 190). Mlajši Zdenko pa vkljub svoji starosti – ali prav zaradi nje – zavzame odraslejšo pozicijo in še naprej zagovarja osebno moralo in integriteto: »Za svojo ljubezen ne odgovarjam nobenemu bogu. Tebi edinemu sem dolžan pojasnila ... in samemu sebi.« (*D* 190). Razum in srce (potencialno) istospolno usmerjenega posameznika se tako bojujeta v precej brezizhodni situaciji: »/A/li se odpravi na zlato normalno pot, ali pa ostati, kjer je; ali obdržati to ljubezen in jo skrivati pred svetom, ali pa si poiskati drugo, katere bi ga ne bilo treba biti sram?« (*D* 192). Ta prepad zaznamuje preostanek odnosa med fantoma in v glavnem tudi njunega življenja.

Nadzorovanje telesa

Telo je po eni strani glavni dejavnik prebujajoče se erotike najstnikov, po drugi pa glavno žarišče nadzora. V *Dečkih* je glavna ost kritike zaradi nadzorovanja uperjena v katoliško moralo ter zatiranje mladosti in svobodnega življenja. Zavod svete Marije v Zagrebu, ki je dogajališče romana, zagovarja stališče, »da je samo katoliški človek cel človek in da mladina brez vere ni mladina« (*D* 12), kar ima na celotno življenje v internatu velik vpliv, roman pa se posledično izteče kot huda kritika vatikansko-cerkvenega enoumja in zlaganosti, ki mladost zastruplja z moralistično ideologijo.

Cerkev preko svojih institucij in nameščencev izrecno zatira telo, erotiko in telesnost, kar jasno izkazujejo tudi njeni predstavniki, ki že na daleč izžarevajo zavrtost in neizživetost. Ravnatelj, sicer duhovnik srednjih let, je suh in žalostnega pogleda, poln lastnih dvomov, saj vedno bolj spoznava ničvrednost in žalost življenja, ki si ga je izbral, v notranjem žepu suknjiča pa nosi majhno fotografijo občudovanega dijaka Zdenka. Ravnateljev mladi pomočnik v spalnicah opazuje, »kako se gojenci slačijo in oblačijo,« in ujet v svoji črni suknji občuduje njihova telesa (*D* 197). Tisti, ki pa je najbolj instrumentaliziran za izvajanje nadzora nad dijaki, vratar Peh, je obenem najbolj deformiran, tudi telesno. Peh pada »iz fanatičnega klečanja v cerkvi v pedofilijo in narobe« (*D* 20). Končno nesrečno zaljubljen v neko mladenko naredi samomor.

Telo lahko močno zaznamuje tudi bolezen; ta ima pri Novšaku pripovedno funkcijo (npr. Zdenkova bolezen na začetku romana fanta poveže), še pogosteje pa ima zatiranje strasti in ljubezni ter prebujajoče se seksualnosti najstnikov čisto telesne učinke. Prepad, ki ga poglablja veliko nasprotje med erotično željo in zavedanjem, da je ta želja v nasprotju z normami okolice, sproži psihosomatske bolezni, ki so pri mladih začasnega značaja (tako Zdenko doživi »živčno krizo«, ko ga Nani začne zapuščati (*D* 204)), pri odraslih pa puščajo nepopravljive posledice.

Prehodna faza

Novšak jasno stoji na strani mladih, pa čeprav njihova ravnanja nimajo družbenega (oziroma cerkvenega) blagoslova. V svoji zrelosti izstopa Biserka, ki pri petnajstih letih pozna istospolne odnose med fanti in med dekleti ter jih sprejema, čeprav se zdi, da pristaja na argument o situacijsko pogojeni homoseksualnosti. Kasneje na isto razlago pristane celo Zdenko in svojo istospolno željo poimenuje »greh, če se to lahko tako imenuje«, za katerega je kriv zavod. Nani ravno tako upravičuje prekoračitev »meje navadnega prijateljstva« (*D* 240) v smislu situacijske homoseksualnosti, ki se jo da razložiti z bivanjem v internatu. Na skupne počitnice se v Slovenijo nato odpravita kot prijatelja, njun erotično-ljubezenski odnos pa se dokončno izteče. A Zdenko je med spanjem vendarle še zmeraj »vsekakor zelo podoben najlepšim angelom, ki se baje sprehajajo okrog božjega prestola« (*D* 248).

Geografski odmik dogajanja v Zagreb, morda tudi nacionalni (Zdenko je Srb, Nani Slovenec), sta bistveno dopolnjena z odmikom v mladost in v institucijo katoliškega deškega internata. Prehodnost homoerotičnega nagnjenja je ena temeljnih značilnosti starejših književnih del, ki za svojo tematiko izbirajo istospolne odnose v zaprtih institucijah. Gregory Woods piše, da kakršno koli homoseksualno vedenje se že pojavlja v takšnih institucijah, je največkrat povsem jasno, da bo tam tudi ostalo, da se torej ne nadaljuje v odrasla življenja dečkov. Internati homoseksualno vedenje omejijo na »svojo mikro-kulturo« in na čas posameznikovega šolanja. Na kratko rečeno: »Internat je utrdba prehodne faze.« (Woods 1998: 324–26.)

Novšak tej shemi večinoma sicer res sledi, a ne čisto brez preostanka. Čeprav je homoerotičnost v internatu »prehodna faza«, je vendarle faza, ki se z vsako generacijo ponavlja in s tem sama po sebi vzdržuje kontinuiteto. Avtor v Epilogu romana izrecno zapiše, da se enako življenje, kot je popisano v romanu, v spopadu z moralo družbe nadaljuje »tudi še danes« (*D* 256). Pa tudi življenje obeh fantov po njunem razhodu ni posebej heteroseksualno osrečujoče. Nani v prvem letniku vseučilišča ponovno sreča Biserko in med njima vzplamti velika ljubezen, ki pa ji ni dano trajati. Po dveh letih Nani namreč zboli in umre.

O Zdenku izvemo le, da je osamljen in da se zabava z vdovami, pri katerih stanuje: »Te so ga izurile, da je spoznal žensko.« (*D* 253.) Že prej pa je pripovedovalec podal temnejšo napoved prihodnosti. Usoda bo enega »morda poslala v naročje deklet, drugega bo pustila, da si vzame življenje zaradi neizpolnjenega in celo neizpolnljivega hrepenenja« (*D* 188). Če imamo v mislih mnoge, ki so prav zaradi »neizpolnjenega in celo neizpolnljivega hrepenenja« (tudi, ali še posebej, istospolnega) prenašali osamljenost ali celo naredili samomor, se zdi, da Novšak s tem jasno sporoča, da izhod v heteroseksualnost ni odprt za vse, prehodna faza pa pri homoseksualcih enostavno nikoli ne mine.

Literatura

BUTLER, Judith, 2001: *Težave s spolom: Feminizem in subverzija spolne identitete*. Prevedla Suzana Tratnik. Ljubljana: Škuc.
NOVŠAK, France, 1938: *Dečki: roman iz dijaškega internata*. Ljubljana: Satura.
NOVŠAK, France, 1970: *Dečki: roman iz dijaškega internata*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
WOODS, Gregory, 1998: *A History of Gay Literature: The Male Tradition*. New Haven in London: Yale University Press.

Ekskurzija

Kern

Predstavitev avtoric in avtorjev

Damjana Kern
Filozofska fakulteta, Ljubljana
UDK 908(497.4-14)

Začutimo Slovenijo: celodnevna ekskurzija na Kras in Obalo

Primorska je pokrajina v zahodnem delu Slovenije. Razprostira se od visokega Kaninskega pogorja na severu pa vse do morja na jugu in je edina slovenska pokrajina, ki ima morje in gore, vinograde, gozdove in kraške jame. Primorska daje Sloveniji sredozemski značaj in veljavo sredozemske države. Zaznamuje jo »terra rosa« ali rdeča zemlja, na kateri odlično uspeva vinska trta, primorski fenomen je tudi sunkovit veter, ki se imenuje burja, ter pokrajina Kras s slikovitimi vasicami in skrivnostnim podzemljem. Ob morju so biseri Piran, Izola, Koper in modernejši Portorož. Ozke uličice in mogočne cerkve so ujete med morje in kopno. Tukaj srečamo svet v malem, saj se v tem delu Slovenije radi ustavljajo popotniki z vseh koncev sveta.

Primorska is a region in the western part of Slovenia, stretching from the Kanin peaks in the north to the sea in the south, and is the only Slovene region that can boast of mountains, sea, vineyards, forests and karst caves. It is Primorska that gives Slovenia its Mediterranean character and makes it a Mediterranean country. It is characterised by »terra rossa« or red soil in which the grapevine thrives and the fierce wind, the *burja*, as well as the Karst plateau, with its picturesque villages and mysterious underground world. On the coast are the jewels of Piran, Izola and Koper, as well as the more modern Portorož. Their narrow streets and mighty churches are caught between sea and land. Here we encounter the whole world in miniature, for this part of Slovenia is visited by travellers from across the world.

1 Obalno-kraška regija

Primorska ne predstavlja enotne geografske ali upravne regije, temveč je ozemlje razdeljeno med tri statistične regije: Goriško, Obalno-kraško in Notranjsko-kraško.

Obalno-kraška regija, ki je bila izbrana za pot tokratne ekskurzije, leži na jugozahodu Slovenije in obsega 5,2 % površine Slovenije. Regija meji na zahodu na Italijo (Furlanija - Julijska krajina), na jugu pa na Hrvaško (Istrska županija) in je edina regija z izhodom na morje. V njej živi 107.062 prebivalcev. Za ta del Slovenije radi rečejo, da je to tam, kjer sonce boža slikovita mediteranska mesta na jadranski obali, kjer so ljudje vedno zgovorni, pozitivni in mladostni, kjer nas v slikovitih kraških vaseh vedno sprejmejo nasmehi domačinov, bogato obložene mize, vrhunska vina, kjer se razprostirajo vinogradi, nasadi oljčnih gajev in sadovnjaki breskev ter češenj, pod njihovimi koreninami pa ležijo nekateri najlepši podzemni svetovi našega planeta. Deli se na dva dela: pokrajino Kras in Slovensko obalo, ki jo pogosto imenujemo kar Obala.



2 Kras

Beseda kras ima danes v slovenskem jeziku več pomenov. Pisana z malo začetnico pomeni splošno ime za geološko apnenčasto ozemlje, ki ga razjeda voda, pisana z veliko začetnico pa je lastno ime pokrajine med Tržaškim zalivom, Goriškim poljem, Vipavsko dolino, Pivko in Brkini. Pokrajina Kras, ki jo strokovni krogi imenujejo tudi matični Kras, klasični Kras ali Tržaško-Komenski Kras, se je zdela raziskovalcem v 19. stoletju tako nenavadna, da so jo hodili opazovat in proučevat iz cele Evrope in še od dlje. Kras je torej pokrajina mednarodnega slovesa. Po njej je dobila ime svojevrstna pokrajina na karbonatnih kamninah in tudi vsi kraški pojavi sveta. Tukaj se je začelo razvijati krasoslovje.

Raj za ljubitelje lepot kraškega podzemlja

Kras v svojem podzemlju skriva kar nekaj biserov, ki so edinstveni v evropskem in svetovnem merilu. Postojnska jama, prvič omenjena že leta 1213, je najbolj obiskana jama v Evropi. Škocjanske jame, vpisane v seznam svetovne naravne in kulturne dediščine pri UNESCO, se ponašajo s 1400 metrov dolgim in tudi do 150 metrov globokim podzemnim kanjonom reke Reke. Lepote jezer Križne jame si je v soju karbidovk mogoče ogledati s čolni. V Sloveniji, ki je s svojimi izrazi zaznamovala svetovno krasoslovje, je tudi verjetno najstarejša turistično urejena jama na svetu – Vilenica pri Divači. Ogledovali so si jo že v prvi polovici 17. stoletja. V slovenskih jamah domuje edini jamski vretenčar v Evropi – Proteus anguinus ali človeška ribica, ki je tudi največja znana jamska žival na svetu.

Okusi Krasa



Kdor je že slišal za Kras, zagotovo pozna tudi kraški pršut in teran, ki sta postala kar kraška simbola. Kraški pršut je na tenko narezano prašičje stegno, ki ga rahlo prekadijo v ognjiščnem dimniku, preden ga za dobro leto ali dve prepustijo sušenju na burji. Priprava pršuta je zahteven in dolgotrajen proces. Prične se s skrbno izbiro svinjskih stegen, ki jih solijo izključno z morsko soljo. Sledi zorenje in sušenje v naravni kraški klimi. Kraško podnebje, značilno gibanje temperatur, vlaga in zrak so odločilni za aromo in kakovost pršuta. Po dvanajstih mesecih zorenja, pod skrbnim nadzorom domačih pršutarskih mojstrov, pršut dozori v okusen izdelek. Kraški pršut je geografsko zaščiten in se uvršča med prestižne izdelke. Ročno rezan kraški pršut je posebno kulinarično doživetje, rezanje pršuta pa prava spretnost.

Teran je polno in gosto avtohtono kraško vino temno rdeče barve z vijoličnim odtenkom. Na značaj tega vina močno vpliva kraška rdeča prst, terra rossa. Stari Kraševci so prepričani, da dajo pravi teran le vinogradi okrog vasi Križ, Tomaj, Dutovlje in Šepulje pa tja do Krajne vasi in Pliskovice, manj strogi ga priznajo še do Velikega Dola, Komna in Svetega. Za teran velja, da je najboljši mlad in da ne prenaša dobro dolgih poti. V starih zapisih je že v rimskem času teran slovel kot vino z zdravilnimi lastnostmi, ki mu jih pripisujejo še danes. Zmerno uživanje kraškega terana

ohranja prožnost krvnih žil in s tem zavira procese staranja. Primeren je tudi kot zdravilo pri slabokrvnosti. Izčrpane porodnice so na Krasu zmeraj najprej popile kozarec terana s sladkorjem. In tudi kravam so po telitvi zavreli teran z maslom in s sladkorjem. »Teran je od zmeraj,« pravijo Kraševci. In res že zgodovinar Plinij poroča, da je Julija, žena cesarja Avgusta, doživela za tiste čase visoko starost 82 let samo zato, ker je redno pila teran.

Umetnost kraške kuhinje pa je veliko širša od splošne predstave o »deželi pršuta in terana«, čeprav sta ti dobroti gotovo največja kraška posebnost. Ena najbolj priljubljenih kraških jedi je jota, gosta juha iz kisle repe ali zelja, krompirja, fižola in z rebrcem ali drugim kosom prekajene svinjine. Joto je mogoče spotoma pojesti tudi v kraških gostilnah, malo teže pa bi bilo, če bi si zaželeli »frtaljo«, preprosto, pa tako božansko dišečo in okusno jed, spečeno iz stepenih jajc in vanje nasekljanih zelišč ter začimb. Kraške gospodinje so prav neverjetne mojstrice za pripravo vsakovrstnih minešter, na Krasu se poje tudi veliko fižola ter krompirja s čebulo in z ocvirki ali pa iz krompirjevega testa naredijo »njoke« s tako ali drugačno zabelo. Za sladico so kuhani štruklji z orehi ali skuto, ocvrte »štraube« ali »kroštole« (ki bi jim drugod rekli flancati) in pozimi suho sadje.

Kras je znan tudi po izvrstnih osmicah, kjer kmetje gostom na svojem domu teden dni ponujajo hrano in vino, ki ga pridelajo na svoji kmetiji. V kraški vasi Dutovlje se vsako leto odvija tradicionalni praznik terana in pršuta. Na tej etnološki prireditvi si lahko obiskovalci ogledajo predstavitev in ponudbo vseh značilnosti Krasa, poleg terana in pršuta ter ostale kraške kulinarike tudi povorko kraških voz, pripravijo pa tudi razglasitev najboljših vinarjev.

A moja pesem je Kras, je Kras, je Kras (S. Kosovel)



Kras je navdihoval pesnike, pisatelje in slikarje. Malokdo med slovenskimi ustvarjalci pa se je čustveno in duhovno tako očitno navezal na rojstno pokrajino kot Srečko Kosovel,[1] pesnik Krasa. »Kras mu ni le predmet impresivnih odtenkov, tu se je rodil, živel, ustvarjal, trpel ...« Svojo povezanost s Krasom je najlepše opisal kar sam: »Lepa, lepa je ta zlatomodra ravnina, toda še lepši je Kras v svojem strašnem molčanju. Pisal bom ciklus o njem, o njegovih borovcih, o vaseh, ki tiče med kadunjami, o veličini žen in deklet, ki v znoju in ljubezni grebejo po ogradah ... Vsaka skala, vsako drevo, vsak grm, vsaka cesta ima svojo povest. Pojdi čez Kras na tiho gmajno med molčeče bore in poslušaj! In skala ti pove svojo povest, povest o življenju. Kaj zato, če je bilo to življenje bridko in samotno; bilo je.«

1 Pesnik, kritik in publicist Srečko Kosovel se je rodil 18. marca 1904, umrl pa je leta 1926, star komaj 22 let. V Ljubljani je študiral slavistiko, romanistiko, filozofijo in umetnostno zgodovino. V začetku svojega ustvarjanja je bil predvsem pod vplivom moderne in impresionizma s prevladujočimi motivi kraške pokrajine, matere in smrti. Pozneje je prešel v ekspresionizem, leta 1925 pa je razvil konstruktivizem, t. i. konstruktivistične pesmi (konse), ki so po njegovi smrti izšle v pesniški zbirki *Integrali*. Kosovel je pisal tudi krajšo prozo in esejistiko.

V sebi so Kras in kraško pokrajino nosili tudi Veno Pilon, Avgust Černigoj, Lojze Spazzapan, Ivan Čargo in številni drugi. Neminljiv spomenik mu je v svojih grafikah postavil Lojze Spacal. Kraševec je bil tudi arhitekt Maks Fabiani, s Krasa naj bi izviral tudi rod Jožefa Plečnika. Kras je navdihoval tudi mnoge umetnike drugih narodov. Menda je celo Dante našel navdih za upesnitev Pekla v svoji *Božanski komediji* prav v eni izmed kraških jam.

Škocjanske jame

Park Škocjanske jame na Krasu je velik 413 hektarjev in obsega jame, površino nad jamami, sistem udornic in sotesko reke Reke do mostu v Škofljah. Škocjanske jame sestavlja splet enajstih jam, udornic, ponorov, naravnih mostov ... Bogate so z raznobarvnimi, tudi orjaškimi kapniki zanimivih oblik, zavesami in velikimi ponvicami. Pečat jim daje Velka voda – Reka, ki pada v slapovih, bučno dere v brzicah in se umirja v tolmunih ter jezercih. V mirni vodi se zrcalijo zanimive jamske podobe. Jame so začetek podzemeljskega sistema Škocjanskih jam z veliko podzemno sotesko in dvoranami. Škocjanske jame imajo razvejan sistem jamskih rovov, ki so dolgi tudi do šest kilometrov in globoki do 209 metrov. Ustvarila jih je reka Reka, ki se na vstopu v park steka v ozko, okoli dva kilometra dolgo sotesko. Priteče do veličastnega ponora pod vasjo Škocjan in prvič ponikne. Že po dobrih sto metrih zopet priteče na površje v Mali dolini, se pod naravnim mostom v Oknu za hip izgubi v podzemskem vintgarju ter v mogočnem slapu še zadnjič priteče na plano v Veliki dolini, ki ima do 165 metrov visoke stene ter suhe stranske rove, kot sta Tominčeva jama in Schmidlova dvorana. Nato Reka vstopi v divje podzemlje, v edinstveni podzemeljski kanjon. Ta del jame slovi po Cerkvenikovem mostu, ki mogočno stoji skoraj 50 metrov nad Reko, in po eni največjih podzemnih dvoran v Evropi – Martelovo dvorano. Tukaj so še Tiha jama, Dvorana ponvic in veliko drugih turističnih in raziskovalnih jamskih poti. Podzemnemu toku Reke je mogoče slediti po Hankejevem kanalu do Mrtvega jezera in Zalitega kanala, kjer ponikne v sifonu in se zopet pojavi slab kilometer naprej v Kačni jami pri Divači.

Škocjanske jame so najpomembnejši podzemeljski pojav na Krasu in v Sloveniji ter sodijo med najpomembnejše jame na svetu. Zaradi svojega izjemnega pomena za svetovno naravno dediščino so bile 1986. leta vpisane v seznam svetovne dediščine pri Unescu, saj sodijo med najlepše arhitekturne dosežke narave in vrhunski kraški pojav v svetovnem merilu.

Lipica

Lipica je naselje v občini Sežana in pomembno konjeniško središče na kraški planoti ob cesti Sežana – mejni prehod Lipica. Osrednja znamenitost Lipice je kobilarna, kjer gojijo svetovno znane konje – lipicance.

Kobilarna Lipica je nastala leta 1580, kar jo uvršča med najstarejše kobilarne na svetu in je edinstven kulturni spomenik evropskega in svetovnega pomena. Danes nudi dom okrog štiristotim lipicancem. Plemeniti konji pokažejo vso svojo lepoto v gibanju, ponosna drža in graciozen korak sta jih naredila slavne po vsem svetu. Obiskovalci Lipice lahko danes raziskujejo in občudujejo lepote krajine ter uživajo v resničnem življenju kobilarne, ki na vsakem koraku odseva stoletja dolgo tradicijo vzreje in reje. Kobilarna odpira vrata za samostojne in vodene oglede kobilarne in galerije Avgusta Černigoja, treninge in predstave klasične šole jahanja, tečaje jahanja in no-

stalgično vožnjo s kočijo. Gostje pa si lahko privoščijo tudi kopanje v bazenu, sprostitev ob tajski masaži in igranje mini golfa ali tenisa.

V zadnjem letu je Kobilarna Lipica zopet postala svetovni konjeniški center, kjer se letno odvije več kot deset večjih mednarodnih konjeniških tekmovanj: od dresurnega jahanja, preskakovanja zaprek in voženj s kočijami do konjeniških dogodkov, namenjenih ljubiteljem konj in konjeništva. Prav tako pa preko celega leta potekajo treningi različnih konjeniških športnih panog.



Golfsko igrišče Lipica se nahaja v senci stoletnih lip in hrastov. Je edino igrišče v Sloveniji, ki na svoje zelenice vabi vse leto. Celoletno igro golfa omogoča mila mediteranska klima in lega igrišča v tipični kraški pokrajini, ki z naravnimi posebnostmi daje svojevrstno lepoto in veličastnost. Golf igrišče Lipica sodi v turistično ponudbo Lipica Turizem d. o. o., hčerinsko družbo Javnega zavoda Kobilarna Lipica. V turistični ponudbi so obiskovalcem na voljo tudi nastanitvene kapacitete in bogata gostinska ponudba s poudarkom na kraški kulinariki v restavracijah hotelov Maestoso in Klub.

V zadnjih letih postaja Kobilarna Lipica vse bolj pomembna tudi kot destinacija za poslovna in protokolarna srečanja, saj vse več slovenskih in tujih podjetij ter institucij organizira seminarje, konference, srečanja poslovnih partnerjev, sprejeme, incentive, predstavitve novih izdelkov, razstave ...

3 Obala

Slovenska obala (pogosto kar Obala) označuje območje ob slovenski obali Jadranskega morja ter tudi zaledje (Slovenska Istra). Dolga je 46,6 km in je najkrajša evropska obala (razen obale Bosne in Hercegovine). Na severu meji na italijansko obalo, na jugu pa z reko Dragonjo na Hrvaško. Obalo oblivajo Koprski, Strunjanski in Piranski zaliv. K Obali štejemo običajno še teritorialno morje Republike Slovenije, ki meri nekaj več kot 300 km. Od Kopra do Izole poteka tudi Obalna cesta. Obalo si delijo občine Koper, Izola in Piran.

Na vsakem kilometru slovenske obale obiskovalce čaka presenečenje. Naravni rezervat z debelimi skladi laporjev in peščenjakov in z edinstvenim Strunjanskim klifom, ki se dviga tudi do 80 metrov nad morjem in je najvišja flišna stena ob vsej Jadranski obali. Sečoveljske soline, največje delujoče slovenske soline, ki se raztezajo na približno 650 ha površine ob ustju reke Dragonje na meji s Hrvaško. Prvič so bile omenjene že leta 804. V njihovi bližini gnezdi več kot 150 vrst ptic. Mesta Piran, Izola in Koper vabijo s svojo srednjeveško podobo, modernejši Portorož pa s številnimi hoteli s kongresnimi dvoranami, z dobro urejeno marino, s športnim letališčem, termami in igralnico ter s pestro ponudbo poletnih kulturnih, zabavnih in športnih prireditev.

Nedaleč od vrveža obale slovensko Istro obdaja tišina in prevzema lepota umirjene zelene pokrajine z griči, vinogradi, nasadi oliv ter slikovitimi vasmi s svojevrstnim kulturnim izročilom. Med njimi so znane npr. Krkavče in Koštabona, še bolj pa Hrastovlje s svetovno znano cerkvijo

sv. Trojice iz 13. stoletja, ki je v celoti poslikana s freskami iz leta 1490. Najznamenitejša med njimi je Mrtvaški ples, ki ponazarja, da smo pred smrtjo vsi enaki.

Okusi slovenske Istre

Oljke in trte slovenski Istri že od nekdaj dajejo poseben značaj. Slovenska Istra je pokrajina s sredozemsko klimo, rastlinjem in s plemenitimi vini: rdečim refoškom, zlato malvazijo in dišečim muškatom. Istrani že od nekdaj prisegajo na rdeče sorte. Najpomembnejša med njimi je seveda refošk, ki ga v klasični predelavi vrejo v odprtih kadeh. Gosto in temno, skoraj vijoličasto vino je simbol istrske tradicije. Istrska malvazija s Koprskega ima polnejši okus kot na drugih legah. Rumeni muškat, ena najstarejših sort na svetu, pa daje v tem okolišu izredno aromatično vino. Med belimi sortami so na Koprskem spoštovani še chardonnay in sivi pinot, med rdečimi pa kabernet in merlot. V tem koncu Slovenije uspeva tudi izvrstno oljčno olje, iz tega dela Slovenije pa v notranjosti dežele prihajajo prve češnje in zgodnja zelenjava. Poleg vina se Istrani lahko pohvalijo tudi z mladimi šparglji in s tartufi, bobiči (koruzno mineštro), bakalajem (polenovko na belo), hroštolami, fritulami, pincami, fuži, istrskim pršutom, kuhanimi štruklji, figovimi hlebčki in drugimi tradicionalnimi jedmi.

Piran

Staro pristaniško mesto Piran leži na koncu Piranskega polotoka, ki se postopoma zožuje med Strunjanskim in Piranskim zalivom. Polotok se konča z rtom Madona, s katerim se zaključijo Šavrinska brda. Starejši znanstveniki podpirajo domnevo, da je ime Piran nastalo iz keltske besede bior-dun, ki naj bi pomenila kraj na griču, mlajša generacija pa ime razlaga z grško besedo pyr – ogenj, češ da je prvotno naselje služilo predvsem kot svetilnik za ladje, ki so plule v bližnjo grško kolonijo Aegido na območju današnjega Kopra.

Mesto Piran je živelo pretežno od ribolova in solinarstva, pri čemer je zaledje ponujalo še pridelavo oliv, grozdja in vrtnin. Pomorska trgovina je bila vedno pomembna, tudi v času izjemne moči Benetk, ko je proizvodnja kakovostne soli v solarnah Strunjan, Lucija in Sečovlje omogočala mestu Piran veliko moč v pomorski trgovini. Mesto je ohranilo srednjeveško zasnovo z ozkimi ulicami in tesno strnjenimi hišami, ki se od obalne ravnice stopničasto dvigajo proti vrhu slemena ter dajejo celotnemu okolju značilen mediteranski značaj. Občina Piran je turistično daleč najbolj razvita slovenska občina in eno izmed pomembnejših središč kongresnega, zdraviliškega, igralniškega in navtičnega turizma v severnem Sredozemlju. Piran je tudi hram kulture in zakladnica umetnosti, mesto številnih prireditev, koncertov in razstav.



Kulturno-zgodovinska dediščina Pirana

Mestno obzidje Pirana se je širilo postopoma, večinoma zaradi spreminjanja načinov bojevanja, kar je zahtevalo nov način mestne obrambe. Do danes se je ohranilo sedem mestnih vrat, nekdanjih vhodov skozi obzidje v mesto. Prva Rašporska vrata v gotskem slogu so bila zgrajena v sklopu mestnega obzidja. Do njih lahko pridemo po Rozmanovi ulici. Druga Rašporska vrata so bila zgrajena leta 1470. Z njimi se zaključuje strnjen del tretjega obzidja s sedmimi stolpi. Imajo značilen zašiljen lok in še vidne kamnite tečaje vrat. Mestna vrata Marčana so bila zgrajena leta 1534. Vodijo v današnjo Ulico svobode. Grajena so v renesančnem slogu in tvorijo del tretjega obzidja. Miljska vrata iz 13. stoletja so med najstarejšimi ohranjenimi vrati v mestu. Ime so dobila po stari Miljski ulici v mestni četrti Punta, ki je vodila proti morju. Dolfinova vrata so najlepše ohranjena gotska vrata v mestu. Zgrajena so bila leta 1483, postaviti jih je dal takratni župan Dolfin. Spoznamo jih po značilnem grbu s tremi delfini in so tudi edina vrata, ki so obdržala izvirno obliko – preprosto formo šilastega gotskega loka. Poljska vrata so iz 15. stoletja. Ob njih je nekoč stala cerkev ali kapela sv. Jakoba, ki je bila povezana z Ložo in nekdanjo Mestno hišo. Baročna vrata sv. Jurija so zlita s Sodno palačo, zato jih marsikateri potnik ne dojema kot samostojen objekt, pač pa kot del palače. Obnovljena so bila leta 1660.

Tartinijev trg je postal osrednji piranski trg konec 13. stoletja, današnjo podobo pa je dobil v drugi polovici 19. stoletja, ko so zaradi smradu, nečistoče in zdravstveno-higienskih razlogov zasuli mandrač za piranske ribiške čolne in uredili prostoren trg, okoli katerega so zgradili vse pomembnejše ustanove in meščanske stavbe. Trg se je poimenoval po slavnem piranskem rojaku, violinistu in komponistu Giusseppu Tartiniju, ki je ime rodnega mesta ponesel daleč po Evropi. Leta 1896 so na trgu postavili Tartinijev spomenik, delo kiparja Antonia dal Zotta. Kamnita stebra za zastave na Tartinijevem trgu sta nastala v 15. stoletju in krasita vhod na trg. Njuno prvotno mesto je bilo pred staro Mestno hišo. Na prvem je uporabljen krilati lev, ki je atribut sv. Marka. Pod njim je latinski napis, ki se v prevodu glasi: GLEJ KRILATEGA LEVA, KI GRABI OZEMLJE, MORJE IN ZVEZDE. Na desni strani je grb takratnega piranskega podestata in latinski napis, ki v prevodu pravi: TEBI, SEGREDO LUDOVICO, POŠTENI ZAŠČITNIK, V ČAST. Na levi strani stebra je občinski grb, pod njim pa dolžinske mere. Na drugem stebru je na sredini upodobljen sv. Jurij na konju, zaščitnik mesta, pod njim pa napis: Z NAŠIMI MOLITVAMI OSTAJAŠ VARNA, PIRANSKA ZEMLJA. Na desni strani stebra je petelinja noga, grb družine Malipiero, na levi strani pa neznan grb. Na tem stebru so izobešali mestno zastavo z belim poljem in rdečim križem, ki je simbol sv. Jurija.

Neorenesančno **Občinsko palačo** na Tartinijevem trgu je med leti 1877–1879 načrtoval in gradil tržaški arhitekt Giovanni Righetti. V njeni osrednji osi je v drugi etaži vzidana kamnita figura leva z odprto knjigo kot spomin na Serenissimo in na staro mestno hišo. Beneški lev s knjigo je bil vzidan na večini pomembnejših mestnih stavb: odprta knjiga je pomenila mir, zaprta pa vojno.

Giuseppe Moso in Enrico Nordio sta med leti 1885–1891 vodila gradnjo nove **Sodne palače** ob zahodnem robu trga. Zgrajena je bila na mestu, kjer je v 14. stoletju stal Fontik, skladišče za žito in moko, ki so mu v 16. stoletju dodali še stavbo mestne zastavljalnice.

Na stičišču Ulice IX. korpusa in Tartinijevega trga stoji rdeča stavba – **Benečanka**, najlepši primerek beneško-gotske arhitekture v Piranu. Zgrajena je bila sredi 15. stoletja in je najstarejša ohranjena hiša na Tartinijevem trgu. Njeno zunanjost krasijo izjemno lepo oblikovani arhitekturni

členi in bogato kamnito okrasje. Najizrazitejši je vogalni gotski balkon. Med oknoma drugega nadstropja je vzidana kamnita plošča s stoječim levom.

Tartinijeva hiša spada med najstarejše hiše v tržnem stavbnem plašču. Mestne listine iz leta 1384 jo omenjajo kot gotsko stavbo Casa Pizagrua, a so njeno zunanjost kasneje predelali v neoklasicističnem slogu. V njej je bil rojen Giuseppe Tartini. V prvem nadstropju je Tartinijeva spominska soba s predmeti, ki jih je umetnik zapustil družini Tartini.

Stolna cerkev sv. Jurija kraljuje nad strnjenim mestnim središčem in daje mestu poseben pečat. O nastanku ni točnih podatkov, domneva pa se, da je nastala v XII. stoletju. V sedanji velikosti je bila sezidana v XIV. stoletju. Leta 1344 jo je na praznik sv. Jurija posvetilo devet škofov iz bližnje in daljne okolice. Svojo današnjo podobo je dobila po baročni prenovi leta 1637. Zvonik je bil dograjen leta 1608, krstilnica pa leta 1650. V teh letih so utrdili tudi grič, na katerem stoji cerkev. Podporno zidovje so zgradili leta 1641, na morski strani pa so grič utrdili s kamnitimi oboki. Gradnja obokov se je začela leta 1663 in je trajala do leta 1804. Zaradi erozije so bili že močno načeti, zato so jih leta 1998 obnovili. Leta 1737 je cerkev sv. Jurija dobila sedem marmornih oltarjev. Od ohranjenih umetnin si je vredno ogledati predvsem dve plastiki sv. Jurija. Večja izhaja iz 17. stoletja in je delo neznanega avtorja, manjša je posrebrena in so jo izdelali v piranski zlatarski delavnici. Stenske slike so delo beneške slikarske šole. Dve veliki platni (Maša v Bolseni in Čudež sv. Jurija) z začetka 17. stoletja je naslikal Angelo De Coster.

Poleg stolne cerkve ima Piran še nekaj cerkva: cerkev Marije Tolažnice, cerkev Marije Snežne, ob minoritskem samostanu stoji cerkev sv. Frančiška, cerkev sv. Klementa oziroma sv. Marije Zdravja, najstarejša je cerkev sv. Štefana, cerkev sv. Petra, cerkev sv. Roka in cerkev sv. Donata.

Literatura

KRUŠIČ, Marjan (ur.), 1996: *Slovenija, turistični vodnik*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
RAZTRESEN, Marjan, 2004: *101 slovenska prepoznavnost*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
MARUŠIČ, Branko, 1993: Od kdaj ime »Primorska«. *Primorska srečanja*. 18, št. 140. 7–8.

Spletni viri

<sl.wikipedia.org/wiki/Primorska>
<vodnik.kras-carso.com/>
<www.slovenia.info/?mysterious_karst=0&lng=1>
<www.park-skocjanske-jame.si/>
<obala.net/
<www.portoroz.si/piran>
<www.portoroz.si/zaledje-fiesa>
<www.kras-carso.com/kraske_dobrote/slo/brkini2.asp>
<www.burger.si/Fiesa/Fiesa.html>

Predstavitev avtoric in avtorjev

Anja Bajda je diplomirana dramaturginja in od leta 2008 mlada raziskovalka s področja dramaturgije in zgodovine drame na AGRFT v Ljubljani. Doslej je objavila strokovne članke v zbornikih dramaturških razprav AGRFT (*Odnos med zgodbo in njeno pripovedno strukturo v slovenski dramatiki devetdesetih let dvajsetega stoletja*, 2005; *Zajčeva artikulacija moško ženskega sveta v drami Otroka reke*, 2007), v zborniku *Pazi, drama!* (2008) ter v več gledaliških listih in publikacijah. Praktično dramaturško se je izpopolnjevala v Pragi (DAMU), leta 2008 pa s prispevkom sodelovala na konferenci *Reflecting on the past in post- socialist countries* v Budimpešti. Deluje tudi kot gledališka kritičarka na Radiu Koper.

bajda.anja@gmail.com

Izr. prof. dr. **Milena Mileva Blažić** je po študiju (1985) na Filozofski fakulteti v Ljubljani na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo nadaljevala magistrski (1997) in doktorski študij (2001). Leta 1992 je izdala knjigo *Kreativno pisanje* in kasneje tudi delovne zvezke (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. Od leta 1994 se aktivno udeležuje mednarodnih srečanj (Oxford, Roehampton-London idr.), kjer se tudi znanstveno-strokovno izobražuje. Je soavtorica nagrajenih beril (Bolonja 2003, Frankfurt 2003) *Svet iz besed* 4.–9. razreda (2002–2005). Raziskovalno-znanstveno, strokovno in pedagoško se ukvarja z didaktiko književnosti, mladinsko književnostjo, ustvarjalnim pisanjem, teorijo mladinske književnosti, sodobno mladinsko književnostjo (primerjalno, problemsko, subverzivno, večkulturno mladinsko književnostjo), teorijami pravljic, primerjalno analizo pravljic ter poučevanjem književnosti in multimedijev. Je članica znanstvenega združenja Nordic Network for Children's literature (2002). Zaposlena je na Pedagoški fakulteti Univerze v Ljubljani kot izredna profesorica za didaktiko slovenščine in docentka za slovensko književnost. Je mentorica študentskega projekta Wikipedija, kjer ustvarjajo spletni portal slovenske mladinske književnosti, in Wikivir, kjer ustvarjajo zbirke slovenskih mladinskih leposlovnih besedil (od 2007/08 dalje).

Milena.Blazic@pef.uni-lj.si

Dr. **Agnieszka Będkowska-Kopczyk** je slovenistiko študirala na Šlezijski univerzi v Katowicah, kjer je leta 2000 doktorirala na področju kognitivnega jezikoslovja in slovenskega jezika. Je nagrajenka SDS za uspešen študij slovenskega jezika na neslovenski univerzi. Zaposlena je na Tehnično-humanistični univerzi v Bielsku-Biali, kjer poučuje jezikoslovje in slovenski jezik. Leta

2004 je v Sloveniji izdala knjigo z naslovom *Jezikovna podoba negativnih čustev v slovenščini. Kognitivni pristop*. Je urednica znanstvene revije *Świat i słowo* (Svet in beseda). Ukvarja se tudi s prevajanjem slovenskega leposlovja v poljski jezik.

kopczyk@poczta.onet.pl

Barbara Fužir je absolventka slovenskega jezika s književnostjo in sociologije na Filozofski fakulteti v Mariboru. Živi v Mozirju, začasno pa v Pragi, kjer se posveča raziskovanju Zofke Kveder in pripravlja diplomsko delo. Kadar se ne posveča študijskim zadevam, rada raziskuje svet okoli sebe ali pa se prepusti odrskim deskam lokalnega amaterskega gledališča Lepa Njiva. Besede so zelo pomembne, vendar morajo tudi živeti.

barbara.fuzir@gmail.com

Red. prof. dr. **Miran Hladnik** je profesor za slovensko književnost na Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Je avtor knjig: *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, ^{6}2002, *Slovenski zgodovinski roman* (2009). Uredil je *Zbrano delo* Alojza Gradnika, 1–5 (1983–2008), 28. in 29. *Zbornik Seminarja slovenskega jezika, literature in kulture*, *Slodnjakov zbornik* (2000), zbornik *Slovenski roman* (2003), 16. in 17. zbornik Slavističnega društva Slovenije *Vloga meje* (2005) in *Preseganje meje* (2006), spletni zbirki kmečke povesti in zgodovinskega romana. Je urednik spletnega portala Zbirka slovenskih leposlovnih besedil (1995–). 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). Bil je 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

Mojca Jesenovec je leta 2002 na Filozofski fakulteti v Ljubljani zaključila študij španščine in slovenščine ter se takoj po diplomi zaposlila kot lektorica slovenskega jezika na Univerzi v Buenos Airesu, od študijskega leta 2008 pa poučuje slovenščino tudi na Državni univerzi v La Plati. V okviru svojega dela sodeluje s slovensko izseljensko skupnostjo v Argentini in prireja kulturne prireditve. Ukvarja se tudi s prevajanjem. Z raziskovalnega vidika jo zanima predvsem slovenščina kot drugi/tuji jezik.

mojca@podgana.net

Damjana Kern, profesorica slovenščine in geografije, je zaposlena na Centru za slovenščino kot drugi/tuji jezik. Poleg študija slovenistike je zaključila tudi študij geografije in za svojo diplomsko nalogo z naslovom *Regionalni učinki manjšinske šole na primeru Višje šole za gospodarske poklice v Št. Petru pri Št. Jakobu v Rožu* prejela nagrado Urada RS Slovenije za Slovence v zamejstvu in po svetu. V letu 2006/07 je bila asistentka za slovenski jezik na dvojezični Višji šoli za gospodarske po-

klice v Št. Petru pri Št. Jakobu v Rožu na avstrijskem Koroškem, kar jo je vzpodbudilo k nadaljnjemu raziskovanju vprašanj ohranjanja slovenskega jezika in identitete na avstrijskem Koroškem.

damjana.kern@ff.uni-lj.si

Red. prof. dr. **Erika Kržišnik** je profesorica na Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete v Ljubljani, kot jezikoslovka se znanstveno in strokovno ukvarja s področjem frazeologije, posebej slovenske frazeologije; poleg tega še s kognitivno semantiko, zvrstnostnimi in normativnimi vprašanji slovenskega jezika, deloma tudi z raziskovanjem slovenščine kot drugega oziroma tujega jezika. Ves čas spremlja dogajanja v jezikoslovju in slovenistiki in vanje aktivno posega s svojimi strokovnimi ocenami – tako v strokovnem kot poljudnem tisku.

erika.krzisnik@guest.arnes.si

Doc. dr. **Bojana Kunst** je doktorica filozofije. Je raziskovalka na Univerzi v Ljubljani (Filozofska fakulteta) in docentka za filozofijo kulture na Univerzi na Primorskem. Je članica uredništva revije *Maska*, *Amfiteater* in *Performance Research*. Deluje kot dramaturginja, objavlja v mednarodnih publikacijah ter predava kot gostujoča profesorica na različnih univerzah po Evropi. V Ljubljani vodi Seminar sodobnih scenskih umetnosti v organizaciji Maske in Cankarjevega doma. Je avtorica treh knjig, zadnja med njimi, *Nevarne povezave*, je izšla leta 2004 pri založbi Maska.

bojana.kunst@guest.arnes.si

Izr. prof. dr. **Irena Orel** je študirala slovenski in francoski jezik s književnostma na Filozofski fakulteti v Ljubljani, kjer je diplomirala leta 1982, magistrirala 1989 in doktorirala 1994 (*Predložni sistem v razvoju slovenskega knjižnega jezika od 16. do 19. stoletja*). Od leta 1983 do 1986 je bila tehnična delavka na Inštitutu za slovenski jezik ZRC SAZU in sodelovala pri 3. knjigi Slovarja slovenskega knjižnega jezika, v letih 1986–1989 pa mlada raziskovalka v sekciji za zgodovino slovenskega jezika istega inštituta. Leta 1990 se je zaposlila na Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete v Ljubljani. V svojem pedagoškem in raziskovalnem delu obravnava zgodovinsko oblikoslovje, besedoslovje, slovaropisje, zgodovino slovenistike in razvoj slovnične zgradbe slovenskega jezika v besedilih od 10. do 19. stoletja. V letih 2000 in 2001 je bila predsednica Seminarja slovenskega jezika, literature in kulture na FF v Ljubljani in urednica dveh zbornikov predavanj, 2005 predsednica mednarodnega simpozija Obdobja 24 in urednica zbornika *Razvoj slovenskega strokovnega jezika*. Od 1998 je članica uredniškega odbora *Slavistične revije*.

irena.orel@amis.net

Izr. prof. dr. **Irena Novak Popov** je diplomirala na Filozofski fakulteti v Ljubljani iz angleškega in francoskega jezika s književnostma (1977), delala sprva kot prevajalka, nato asistentka na etimološko-onomastični sekciji SAZU, z vzporednim študijem slovenistike, magisterijem (1991) in doktoratom (1995) se je preusmerila v slovensko književnost, predava na Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. Osnovni področji njenega strokovnega zanimanja sta sodobna kratka proza in poezija: njuna oblikovanost in pomensko bogastvo v metaforiki, odmevnost skozi prevode, vprašanja periodizacije, ustvarjalnost slovenskih pesnic. Objavlja v strokovnih revijah, zbornikih z

znanstvenih simpozijev in konferenc in knjigi *Sprehodi po slovenski poeziji* (2003). Poleg geselskih člankov za leksikone in enciklopedije je napisala poglavja o poeziji v srednješolskih učbenikih za pouk književnosti Branja 3 in Branja 4. Več let je pripravljala obsežno *Antologijo slovenskih pesnic* 1–3 (Ljubljana, 2004–2007). Ob vodenju 23. mednarodnega simpozija Obdobja (zbornik referatov *Slovenska kratka pripovedna proza*, 2006) in Seminarja slovenskega jezika, literature in kulture (2006, 2007) se je lotevala tudi analiz slovenskega pripovedništva, ki so zdaj zbrane v knjigi *Izkušnja in pripoved* (2008).

irena.novak2@guest.arnes.si

Doc. dr. **Mateja Pezdirc Bartol** predava slovensko književnost na Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete v Ljubljani. Njen glavni pedagoški in znanstveni interes je usmerjen v analizo slovenskih dramskih besedil, v svojem raziskovalnem delu pa se ukvarja tudi z recepcijo literarnih besedil, zlasti s procesi branja in razumevanja. Svoja znanstvena spoznanja objavlja v osrednjih slavističnih revijah ter v različnih domačih in mednarodnih zbornikih. V zadnjih letih je imela gostujoča predavanja v Trstu, Zagrebu, Parizu, Pragi in Sofiji. Od leta 2006 je članica Predmetne komisije za slovenščino za nacionalno preverjanje znanja. Je soavtorica različnih srednješolskih učbenikov ter učnih gradiv. Dejavna je tudi na področju poučevanja slovenščine kot drugega/tujega jezika – je avtorica didaktične monografije *Literarna sestavljanka: umetnostna besedila na tečaju slovenščine za tujce* in soavtorica učbenika *S slovenščino nimam težav*. Na SSJLK je vodila jutranje tečaja, lektorske skupine, predavanja, zadnji dve leti pa je njegova predsednica in urednica pripadajočih zbornikov.

mateja.pezdirc-bartol@guest.arnes.si

Doc. dr. **Mojca Ramšak** je diplomirala iz etnologije in filozofije leta 1993, 1997 magistrirala in 2000 doktorirala iz etnologije na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Dela na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete ter na ISH, Fakulteti za podiplomski humanistični študij v Ljubljani, kjer je koordinatorka za podiplomski študijski program antropologija vsakdanjega življenja. Raziskuje na področju etnologije, kulturne/socialne antropologije in folkloristike, pri čemer uporablja kritične, eksperimentalne in tradicionalne kvalitativne oblike raziskovanja, ki so v interesu družbene pravičnosti, dostojanstva in človekovih pravic. Napisala je tri znanstvene monografije, *Tako smo živeli: življenjepisi koroških Slovencev 1–10: stvarno, krajevno, osebno kazalo ter kazalo hišnih imen*, 2002; *Portret glasov. Raziskave življenjskih zgodb v etnologiji – na primeru koroških Slovencev* 2003; *Žrtvovanje resnice. Opoj zmuzljivih diskretnih nediskretnosti*, 2006, ter sourejala strokovne ter znanstvene publikacije v Sloveniji, Italiji, Avstriji in ZDA, bila je odgovorna nosilka raziskovalnega projekta Slovenski etnološki leksikon (Ljubljana, 2004). Leta 2001 je soustanovila Center za biografske raziskave v Ljubljani.

mojca.ramsak@guest.arnes.si

Dr. **Sarival Sosič** je muzejski svetovalec in kustos za sodobno vizualno umetnost od leta 1992 v Mestni galeriji, Muzej in galerije mesta Ljubljane. Po izobrazbi je učitelj glasbene vzgoje in profesor umetnostne zgodovine ter diplomirani literarni komparativist. Magistriral je z raziskovanjem

petega slovenskega impresionista fotografa Avgusta Bertholda (objavljeno v monografiji *Avgust Berthold. Fotograf z začetka stoletja*) in doktoriral s temo *Nagovor likovnih razstav, zasnovanih kot celovit vizualni organizem v slovenskih galerijah od leta 1945 do 2000* (objavljeno v monografiji *Vizualni nagovori*). Delovno mesto kustosa mu omogoča stik s sodobno vizualno umetnostjo in razstavno dejavnostjo v Sloveniji. Pripravil in organiziral je vrsto razstav, predvsem sodobnih slovenskih ter tujih umetnikov in je urednik ter pisec uvodnih besedil številnih katalogov. Objavlja članke s področja slikarstva, kiparstva in fotografije. Med leti 1993–2004 je bil tajnik Slovenskega društva likovnih kritikov.

sarival.sosic@siol.net

Doc. dr. **Đurđa Strsoglavec** je zaposlena na Oddelku za slavistiko FFUL, kjer predava hrvaško in srbsko književnost. Predmet njenega pedagoškega in znanstvenega interesa so južnoslovanske književnosti in prevodoslovna vprašanja prevajanja iz/v sorodne jezike.

durda.strsoglavec@guest.arnes.si

Doc. dr. **Jožica Škofic** je višja znanstvena sodelavka na Inštitutu za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU v Ljubljani in od leta 2004 vodja njegove Dialektološke sekcije. Od leta 2006 je v dopolnilnem delovnem razmerju na Fakulteti za humanistične študije Univerze na Primorskem v Kopru, kjer predava Zgodovino slovenskega jezika, Uvod v jezikoslovje in Slovenski jezik v družbi. Kot gostujoča predavateljica je predavala tudi na Filozofski fakulteti v Ljubljani in na Filozofski fakulteti v Mariboru. Njeno znanstveno in strokovno delo je usmerjeno v raziskovanje slovenskih narečij, posebej gorenjskega, narečnega strokovnega izrazja, narečne mikrotoponimije in vzdevkov ter z njimi povezanih besedil narečne slovstvene folklore. Pomemben del njenega raziskovalnega dela zajema geolingvistika – je vodja aplikativnega projekta Besedje iz pomenskega polja »človek« v slovenskih narečjih – geolingvistična predstavitev in predsednica slovenske nacionalne komisije pri Evropskem lingvističnem atlasu (ALE).

Guzej@zrc-sazu.si

Tomaž Toporišič je magistriral in doktoriral na ljubljanski Filozofski fakulteti pri prof. 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 SMG ter soustanovil in nekaj časa tudi vodil festival sodobnih odrskih umetnosti Exodos. Je avtor treh znanstvenih monografij o gledališču in drami 20. stoletja: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo, razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice XX. stoletja* (2004); *Ranljivo telo teksta in odra, kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devetdesetih let 20. stoletja*, (2007); *Levitve drame in gledališča*, *Nomadskost, rapsodičnost in subverzivnost v sodobni drami in uprizoritvenih praksah* (2008). S Petro Pogorevc je souredil zbornik razprav o statusu besedila v sodobnem gledališču in uprizoritvenih praksah: *Drama, tekst, pisava* (2008).

tomaz.toporisic@guest.arnes.si

Vesna Vučajnk, profesorica slovenščine, je leta 2007 diplomirala na Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, in sicer z diplomsko nalogo *Motiv plesa v slovenski poeziji*. Vzporedno je pri Plesni zvezi Slovenije (v sodelovanju s Fakulteto za šport in Ministrstvom za šolstvo in šport) pridobila naziv učiteljica plesa – smer moderni tekmovalni plesi. Več let uči step na različnih plesnih šolah v Sloveniji in je večkratna dobitnica medalj na svetovnih, evropskih in državnih prvenstvih. Zaposlena je na Plesni zvezi Slovenije, kjer kot zaposlena in še aktivna tekmovalka tvorno skrbi za razvoj modernega tekmovalnega plesa na Slovenskem.
vesna.vucajnk@gmail.com

Doc. dr. **Melita Zajc** je zaposlena na Inštitutu za medijske komunikacije Fakultete za elektrotehniko, računalništvo in informatiko (FERI) Univerze v Mariboru. Je avtorica knjig *Nevidna vez* (ZPS Ljubljana 1995), *Tehnologije in družbe* (ISH, 2000) in *Digitalne podobe* (ISH, 2005), urednica več zbornikov in avtorica mnogih člankov. Je avtorica programov in predavateljica na ISH, Fakulteti za podiplomski študij humanistike v Ljubljani, raziskovalka in ustvarjalka na področju klasičnih in novih medijev ter novinarka in kolumnistka, urednica kulture na Radiu Študent (1984–1986) in pri tedniku *Mladina* (1986–1990), odgovorna urednica Kulturnih in umetniških programov TV Slovenija na RTV SLO (2000–2002), vodja raziskovanja in vodja izobraževanja za nove medije na RTV Slovenija (2002–2007). Od 1999 do 2009 je članica uredništva revije za film in televizijo Ekran, od leta 2007 tudi sodelavka filmske revije *KINO*.
melita.zajc gmail.com

Mag. **Andrej Zavrl** je diplomiral iz anglistike in komparativistike na Univerzi v Ljubljani in magistriral iz angleške književnosti na Univerzi v Leidnu na Nizozemskem. Največ raziskuje in piše o vprašanjih spola in spolnosti v literaturi in kulturi.
a.zavrl@hotmail.com

Izr. prof. dr. **Alojzija Zupan Sosič** je profesorica za slovensko književnost na Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete v Ljubljani, diplomirala je na Filozofski fakulteti v Ljubljani iz slovenščine, srbohrvaščine ter primerjalne književnosti in literarne teorije. V Sloveniji in tujini je objavila veliko člankov ter pet knjig: srednješolska učbenika (v soavtorstvu) *Branja 3* in *Branja 4*, dve monografiji: *Zavetje zgodbe. Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja* in *Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman* ter prvo antologijo slovenske erotične poezije *V tebi se razraščam*. Je članica državne maturitetne komisije za slovenščino in predsednica programa Slovenščina na tujih univerzah (STU) v okviru Centra za slovenščino kot drugi/tuji jezik na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Njena področja znanstvenega raziskovanja so: sodobni slovenski roman, slovenska ljubezenska in erotična literatura, teorija pripovedi ter teorija spolov in spolne identitete.
alojzija.zupan-sosic@guest.arnes.si

Univ. dipl. rež. **Zdravko Zupančič**, rojen v letu, ko sta se Nixon in Kennedy televizijsko spopadla, prvikrat pred očmi vesoljne Amerike. Kontracepcijsko tabletko so namreč spočeli eno leto prepozno. Deset let potemtakem preden so razpadli Beatli in preden sta umrla Janis Joplin ter Jimmy

Hendrix. Na Filozofski fakulteti začne in ne konča, na AGRFT začne in konča, na ISH začne in končuje. Gledališče zamenja za retoriko, spiše kopico knjig o veščini govorjenja in nastopanja, leta 1993 ustanovi Šolo retorike, govorniške odre postavlja po rodni grudi, zadnja leta je reden gost v mestih rajnke Jugoslavije.

zdravko@sola-retorike.si

Dr. **Inga Yarova** je magistrirala na Odeski nacionalni univerzi I.I. Mečnikova (Odesa, Ukrajina). Po študiju slovenskega jezika na Celoletni šoli in uspešno opravljenem izpitu na visoki ravni (Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, Ljubljana) se je ukvarjala z znanstveno raziskavo slovenske somatske frazeologije pod mentorstvom prof. dr. M. I. Zubova na katedri za splošno in slovansko jezikoslovje (ONU I.I. Mečnikova). Rezultat raziskave je doktorska disertacija z naslovom *Slovenska somatska frazeologija (ideografski in pragmatični vidik)*.