

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FILOZOFSKA FAKULTETA  
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

MAŠA SKOK

**Jezikovnostilistične značilnosti sodobne minimalistične  
kratke proze izbranih slovenskih avtorjev**

*Analiza zbirk Menjave kož in Gverilci*

Magistrsko delo

Mentorica:izr. prof. dr. Mojca Smolej

Univerzitetni študijski program  
druge stopnje: slovenistika

Ljubljana, 2016

## ZAHVALA

Zahvaljujem se mentorici, izr. prof. dr. Mojci Smolej, za konstruktivne komentarje, predloge in spodbudne besede, ki so mi vselej vlile dodatno motivacijo.

Največja zahvala gre družini, ki me je nesebično podpirala in spodbujala vsa leta šolanja ter mi študij tudi omogočila.

## IZVLEČEK

Za minimalistični zbirki *Menjave kož* in *Gverilci* so značilni tematika medsebojnih odnosov v urbanem okolju, začetki *in media res*, abrupten konec, odsotnost vpogleda, deformirana komunikacija, dialoška atmosfera, vsakdanji jezik, neumetelnost v slogu. Jezikovnostilistična analiza pokaže, da se navedene značilnosti izražajo v rabi zvrstno zaznamovanih leksemov, predvsem (nižje) pogovornih, ekspresivnih, slabšalnih, vulgarnih. Opazen je vpliv tujega in spontano govorjenega jezika; prvine slednjega so vidne na ravni besedišča in skladnje (prekinitev literarne osi, brezvezje, besedni red), avtorja pa redko odstopata od ortografskega zapisa. Atmosfero determinirajo ponavljajoči se dotični glagoli, členki, prislovi. Eliptičnost se manifestira v rabi ločil in dialogov, ki sestojijo iz kratkih replik in so sredstvo implicitne karakterizacije. Za oba avtorja so značilne daljše, stavčne primere, v katerih primerjano in primerjalno besedo povezujeta veznika *kot* in *kakor*. Na ravni primer ni prenovitev. V Blatnikovi zbirki vidnejše stilistično sredstvo predstavljajo še vprašalne povedi, pri P. Glavan pa nebesedni spremljevalci besedila.

**Ključne besede:** jezikovna stilistika, jezikovnostilistična analiza, stilistična sredstva, interdisciplinarnost, sodobna slovenska kratka proza, minimalizem

## ABSTRACT

Themes of relationships in urban environment, beginnings *in media res*, an abrupt ending, absence of insight, ruined communication, dialogue atmosphere, common language as well as lack of skillfulness in style are features of the minimalistic collections *Menjave kož* and *Gverilci*. Stylistic analysis of the language shows that the before mentioned characteristics are expressed in the use of lexemes marked by form; especially the colloquial, expressive, pejorative and vulgar ones.

One can notice an influence of the foreign and spontaneous spoken language; elements of the latter can be noticed on both the lexis and syntax level (break of the literary axis, literary nonsense, word order). Both authors rarely deviate from the orthographic transcription. The atmosphere is determined by the repetition of certain verbs, particles and adverbs. Ellipticity is manifested in the use of punctuation and dialogues, which consist of short replies and are the devices of the implicit characterization. Comparisons, in which the compared and the comparative words are connected with the conjunctions 'as' and 'like' are typical for both authors. There are no reconstructions on the comparisons level. In Blatnik's collection, interrogative sentences present the most apparent stylistic device, whereas P. Glavan uses non-verbal elements in his texts.

**Key words:** language stylistics, stylistics analysis of language, stylistic devices, interdisciplinary, contemporary Slovenian short prose, minimalism

# KAZALO

<b>1</b>	<b>UVOD</b> .....	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>TEORETSKI OKVIR</b> .....	<b>2</b>
<b>2.1</b>	<b>Pojmovanje jezika</b> .....	<b>2</b>
2.1.1	Strukturalizem .....	2
2.1.2	Tvorbno-pretvorbna teorija.....	3
2.1.3	Teorija govornih dejanj .....	4
<b>2.2</b>	<b>Umetnostno besedilo in umetnostni jezik</b> .....	<b>5</b>
2.2.1	Kriteriji za umetnostno besedilo in umetnostni jezik.....	5
2.2.2	Umetnostno besedilo in slovenski knjižni jezik.....	7
<b>3</b>	<b>JEZIKOVNA STILISTIKA</b> .....	<b>8</b>
<b>3.1</b>	<b>Stilistika v okviru literarne teorije</b> .....	<b>8</b>
<b>3.2</b>	<b>Jezikovna stilistika v našem prostoru</b> .....	<b>8</b>
3.2.1	Teoretična izhodišča jezikovnostilističnih raziskav Brede Pogorelec .....	9
3.2.2	Toporišičeva opredelitev jezikovne stilistike.....	11
<b>3.3</b>	<b>Pojmovanje sloga</b> .....	<b>11</b>
<b>3.4</b>	<b>Jezikovna analiza</b> .....	<b>12</b>
<b>4</b>	<b>SODOBNA SLOVENSKA KRATKA PROZA</b> .....	<b>14</b>
<b>4.1</b>	<b>Slovenska postmoderna</b> .....	<b>14</b>
<b>4.2</b>	<b>Terminologija kratke proze v literarni vedi</b> .....	<b>15</b>
<b>4.3</b>	<b>Sodobna kratka proza v slovenski literarni vedi</b> .....	<b>17</b>
<b>4.4</b>	<b>Problematika literarnih vrst</b> .....	<b>17</b>
4.4.1	Črtica .....	18
4.4.2	Novela .....	18
4.4.3	Kratka zgodba.....	19
<b>4.5</b>	<b>Minimalizem kot literarna smer postmoderne dobe</b> .....	<b>19</b>
<b>4.6</b>	<b>Karakteristike minimalistične kratke proze</b> .....	<b>21</b>
4.6.1	Tematika in motivika.....	21
4.6.2	Atmosfera .....	22
4.6.3	Eliptičnost.....	22
<b>5</b>	<b>JEZIKOVNOSTILISTIČNA ANALIZA</b> .....	<b>25</b>
<b>5.1</b>	<b>Zbirka <i>Menjave kož</i></b> .....	<b>25</b>
5.1.1	Andrej Blatnik .....	25
5.1.2	O zbirki.....	25
5.1.3	Analiza .....	27
<b>5.2</b>	<b>Zbirka <i>Gverilci</i></b> .....	<b>46</b>
5.2.1	Polona Glavan .....	46
5.2.2	O zbirki.....	47
5.2.3	Analiza .....	48
<b>6</b>	<b>ZAKLJUČEK</b> .....	<b>62</b>
<b>7</b>	<b>POVZETEK</b> .....	<b>65</b>
<b>8</b>	<b>VIRI IN LITERATURA</b> .....	<b>66</b>
<b>8.1</b>	<b>VIRI</b> .....	<b>66</b>

<b>8.2</b>	<b>LITERATURA .....</b>	<b>66</b>
------------	-------------------------	-----------

# 1 UVOD

V magistrskem delu bomo poskušali dokazati, da je s pomočjo jezikovnostilistične analize besedil možno opredeliti za izbrana pisca oziroma zbirki kratkoproznih besedil značilne pojave in slog. Preučevali bomo jezikovnostilistične značilnosti dveh slovenskih avtorjev sodobne kratke proze, Andreja Blatnika in Polone Glavan. Izbrali smo njuni zbirki, v katerih po ocenah literarnih teoretikov (npr. Bošnjak 2005, Virk 2006, Perić Jezernik 2011) prevladuje minimalizem kot smer postmoderne.

Pojavlja se vprašanje, ali je jezikovna stilistika zaradi interdisciplinarnosti, tvorčeve svobode in prejemnikove subjektivno pogojene recepcije sploh smiselna. Jezik se v umetnostnem besedilu razkrije v vsej svoji razvidnosti, spoznavanje enkratnih ali ponovljenih organizacij izraznih sredstev pa dokazuje razvoj in zmožnost jezika (Smolej 2011: 414), zato je smoter obstaja in ostaja. Besedila bomo raziskovali in analizirali z mislijo na izogibanje vsakršnim dokončnim jezikovnostilističnim sodbam.

Prvi del naloge bo namenjen teoretskemu okviru, in sicer opredelitvi jezika, pojmovanju jezikovne stilistike, sloga, jezikovnostilistične analize. Pri slednjem se bomo naslanjali predvsem na izhodišča Brede Pogorelec, ki je stilistična sredstva preučevala s perspektive jezikoslovke. Nadalje bomo pregledali teorijo kratke proze in ob tem izhajali iz spoznanj slovenskih literarnih teoretikov, dobo postmoderne, značilnosti toka, ki naj bi prevladoval v obravnavanih zbirkah, tj. minimalizem.

V drugem delu bomo analizirali Blatnikovo zbirko *Menjave kož* in zbirko *Gverilci* Polone Glavan. Obravnavana bodo opažena stilistična sredstva v izbranih zgodbah. Predpostavljamo, da bomo našli skupne značilnosti, saj sta obe zbirki minimalistični, a hkrati pričakujemo tudi razlike, ki jih prinaša predvsem avtorjeva svoboda.

Opravljen raziskava bo pilotna, kar pomeni, da bodo ključna spoznanja temeljila zgolj na podlagi analiziranih besedil ene zbirke vsakega od izbranih avtorjev, zato ugotovitev ne bo moč posploševati niti na celotno obdobje sodobne slovenske kratke proze niti na celotna opusa izbranih avtorjev.

## 2 TEORETSKI OKVIR

### 2.1 Pojmovanje jezika

Preučevanje umetnostnih besedil si je dolgo časa lastilo področje literarne vede in stilistike, sodobno jezikoslovje, katerega začetnik je Ferdinand de Saussure, pa je raziskovanje postavilo na jezikoslovne osnove. Raziskovanje umetnostnih besedil z omenjenega vidika je potrebno zaradi posebnih lastnosti jezika v tovrstnih besedilih. Na zavest o nujnosti jezikoslovnega preučevanja so vplivali sodobni pogledi na jezik kot komunikacijo in jezikovno dejavnost kot govorno dejanje (Mercina 2003: 5–6).

#### 2.1.1 Strukturalizem

Smernice jezikoslovja 20. stoletja je s svojo definicijo jezika določil Ferdinand de Saussure, ki je vplival na praško šolo (Jakobson), strukturalizem (Levi-Strauss, Barthers) in dekonstrukcijo (Derrida, Huseerl, Austin). Njegove ideje in misli so zbrane v osrednjem delu *Predavanja iz splošnega jezikoslovja* (1916). Saussure je jezik opredelil kot »sistem, sestav znakov, katerih vrednost določajo medsebojna razmerja« (Virk 2008: 16). Diahrono raziskovanje jezika je preusmeril v sinhrono; trdil je, da je za vsemi jezikovnimi spremembami globlja logika, sistem oziroma temeljna struktura in da mora biti le-ta predmet znanstvenega raziskovanja (prav tam: 16–17).

Bistvo Saussurjevega nauka je Praški lingvistični krožek povzel v štiri dihotomije, ki predstavljajo njegov vpliv in so ključne za razvoj strukturalizma, to so jezik/govor, označevalec/označenec, sinhronija/diahronija, sintagma/paradigma.

##### 2.1.1.1 Jezik/govor

Saussure vzpostavi novo pojmovanje jezikoslovja, ki mora biti znanstveno; znanstveno raziskovanje poteka na notranji in zunanji ravni. Ker jezik poimenuje kot sistem znakov, je jezikoslovje kot znanost del splošnejše vede, in sicer semiologije<sup>1</sup>. Saussure lingvistiko razčleni na naslednje pojme: *govorica* (jezik v najširšem pomenu, sposobnost, da se jezik vzpostavi; naše predispozicije za ta znakovni sistem), *jezik* (sistem elementov in njihovih medsebojnih povezav, urejenih s pravili, zakoni ipd.) in *govor* (konkretna aplikacija jezika, dejanje sporazumevanja) (Virk 2008: 17). Jezik (*langue*) kot sistem je torej enak za vse člane jezikovne skupnosti, medtem ko je govornica (*parole*) individualna raba sistema (Larousse 1984: 276 v Stabej 1994: 5).

---

<sup>1</sup> Veda o znakih.



### ***2.1.1.2 Označevalec/označenec***

Jezika po Saussuru ne sestavljajo aktualne izjave, ki sodijo v govor, ampak sistem, ki jih utemeljuje. Elementov tega sistema ni moč fizično določiti, saj so elementi relacije oziroma odnosi in abstraktne enote. Njegov koncept temelji na jezikovnem znaku, ki je skupek dvojice označevalec/označenec. Označevalec pomeni fizično podobo znaka, označenec pa njegov koncept (Virk 2008: 18–19). Na ravni jezika je vrednost posamezne besede odvisna od mesta v sistemu; »ista beseda ima lahko na različnem sintaktičnem mestu različen pomen« (prav tam: 20). Vendar morata biti za pomenjanje izpolnjena še dva pogoja. Prvi je arbitrarnost – besede namreč niso naravno povezane s pomeni in tem, kar označujejo. Arbitrarnost pa zahteva tudi konvencionalnost. Označevalec je torej poljuben glede na označenca, vendar določen z dogovorom. Drugi pogoj pa predstavlja diferencialna narava znaka, kajti besede v stavku morajo biti različne, da kaj pomenijo. Gre torej za aktualne pomene jezikovnih znamenj v njihovem medsebojnem razmerju (Mercina 2003: 11).

### ***2.1.1.3 Sinhronija/diahronija***

Ko predmet jezikoslovja postane jezikovni znak, dobi sinhrono jezikoslovje prednost pred diahronim. Slednjemu sicer ne odvzema svoje vrednosti, vendar diahronost nima ključnega pomena za lingvistiko kot znanost (Virk 2008: 22).

### ***2.1.1.4 Sintagmatski/paradigmatski odnosi***

Saussure je temeljne poteze notranje strukture jezikovnega sistema postavil na dve relaciji, sintagmatsko in paradigmatsko. Pri sintagmatskih odnosih gre za zaporedno povezovanje elementov v kompleksne oblike in stavke, navezujejo se na linearno naravo jezika; besede, ki se nizajo v govoru, vzpostavljajo odnose. Sestavine se vrstijo vzdolž govorne verige (Virk 2008: 23). Sintagma je vedno sestavljena iz dveh ali več zapovrstnih enot in ko je člen vanjo umeščen, pridobi vrednost zgolj zato, ker je v nasprotju s tem, kar je pred njim, za njim ali z obojim. Paradigmatska os pa označuje besede zunaj stavkov, ki imajo nekaj skupnega in asociirajo druga drugo (prav tam: 23). Znaki so torej razvrščeni v paradigme, s tem pa je že določeno, v katere sintagmatske odnose se lahko vključijo.

## **2.1.2 Tvorbnopretvorbna teorija**

V definiciji jezika je drugi pomembni mejnik v 20. stoletju postavil Noam Chomsky. V tvorbnopretvorbni teoriji ne gre več za statični sistem medsebojnih odvisnosti, ki je razporejen po paradigmatski in sintagmatski osi, temveč za teoretično konstrukcijo globinske in površinske strukture. Prevlada dejstvo, da lahko govorec tvori neskončno število stavkov po določenih

zakonitostih. V skladu s tem dejstvom je jezik zdaj pojmovan kot sistem pravil (in ne več kot sistem jezikovnih znakov) (Stabej 1994: 6). Tvorbna, generativna pravila določajo in nadzirajo pomensko kombiniranje in generiranje jezikovnih znakov v sintagmatske enote v globini, medtem ko končno število pretvorbni pravil usmerja pretvorbo globinske strukture (Larousse 1984: 281 v Stabej 1994: 6). Tudi v tvorbo-pretvorbni teoriji lahko govorimo o dvojici *langue* – *parole*, le da je nekoliko drugače določena in poimenovana, in sicer *kompetenca* – *performanca*. Kompetenca predstavlja »ponotranjen sistem pravil v govornih, ki jim omogoča tvorbo in razumevanje neskončnega števila novih stavkov, performanca pa je uresničitev kompetence pri posameznih govornih dejanjih in ni odvisna zgolj od kompetence« (Larousse 1984: 103 v Stabej 1994: 6).

Skupno obema opisanima jezikoslovnima smerema je, da je kot primarno in teoretično relevantno le tisto, kar je v jeziku skupno, torej *langue* oziroma *kompetenca*, medtem ko je *parole* oziroma *performanca* sekundarnega pomena. Stabej v magistrskem delu (1994: 6–7) ugotavlja, da je taista dvojnost v jeziku zaznamovala tudi literarni, umetnostni jezik, vendar je bila v primeru, ko je teorija skušala umetnostni jezik določiti kot *langue* oziroma *kompetenco*, neustrezna. V teorijah umetnostnega jezika se opozicija kaže predvsem v predmetu raziskovanja – bodisi gre za pesniško, umetnostno besedilo s posebno funkcijo jezikovnih znamenj, kar je tudi področje stilistike, ali pa pesniški jezik kot sistem znakov oziroma pravil, neodvisen od posameznih besedil, ki ga obravnava čisto jezikoslovje (Stabej 1994: 8). Če pa že govorimo o *langue* in *parole*, je pesniški jezik kot *langue* omejen zgolj na določene jezikovne ravnine in zato sta bolj ključnega pomena *parole*, oziroma komunikacijska določila umetnostnega jezika na splošno, in besedilni okvir (prav tam: 12). Teoretične smeri, ki izhajajo iz *parole* oziroma komunikacijskega okvira, opredeljujejo stilnost kot posledico vsakokratne posebne razvrstitve jezikovnih znakov (prav tam: 13).

### **2.1.3 Teorija govornih dejanj**

Eden najvplivnejših teoretskih okvirov zadnjih štiridesetih let je teorija govornih dejanj. Govorno dejanje predstavlja izrek, poved v okoliščinah konkretnega komunikacijskega stika. Po Austinu ločimo trojico *lokucija* – *perlokucija* – *ilokucija*. Lokucijsko dejanje se nanaša na tvorca in predstavlja popolni pomen izreka v ničelnem kontekstu. Na tvorca se nanaša tudi lokucijsko dejanje, saj tvorec propoziciji da vplivajnsko moč in namero (Krajnc Ivič 2013: 12). Vendar je tvorčev namen lahko tudi neprekriven s prejemnikovim razumevanjem, ki sporočilo interpretira na podlagi psiho-fizičnih dejavnikov, socialnih in kulturnih okoliščin, idiomatičnega in ekspresivnega védenja (Smolej 2011: 413). Vsak prejemnik oziroma bralec

lahko torej drugače razume besedilo in stilistične posebnosti; to je razlog za izogibanje dokončnim sodbam glede stilistike v (umetnostnih) besedilih.

## **2.2 Umetnostno besedilo in umetnostni jezik<sup>2</sup>**

### **2.2.1 Kriteriji za umetnostno besedilo in umetnostni jezik**

Saussurova lingvistika in fenomenologija sta pomembno vplivali na celotno dogajanje v literarni vedi 20. stoletja, še posebej na metodološke paradigme. Nov pogled se je razvil tudi v ruskem formalizmu, najopaznejši literarnovedni šoli v tem času; izhajal je iz dveh krožkov, in sicer OPOJAZ-a (Šklovski, Tinjanov, Jakubinski) in drugega, bolj lingvističnega, ki ga je leta 1915 ustanovil Roman Jakobson, člani so bili še Vinokurov, Trubeckoj, Majakovski itd. (Virk 2008: 61). Fokus se je z okoliščin nastanka dela premaknil na notranjo strukturo literarnega dela. Ruski formalizem za predmet literarne vede priznava znanstveno raziskovanje literarnih besedil ter teži k odkrivanju literarnosti, specifične, ki iz besedila dela literaturo. Ne zanima ga raziskovanje zunajbesedilnih dejstev, npr. avtorjevega okolja, dednosti, psihe in družbe, opozori pa na določene kategorije, ki so še vedno uporabne na posameznih področjih literarne vede, in se osredotoča na zgradbo, strukturo in formo (Virk 2008: 62).

Prvo obdobje ruskega formalizma zaznamuje preučevanje pesniških besedil in kasneje v manjši meri tudi proznih z namenom določiti bistvo, literarnost literature. Lev Jakubinski v delu *O glasovih pesniškega jezika* (1916) loči med praktičnim in pesniškim jezikom. Zapiše, da je pri pesniškem jeziku »praktični namen v ozadju, jezikovne združbe pa imajo samozadostno vrednost« (Jakubinski 1984: 138 v Virk 2008: 63), torej je zanj značilna avtoreferencialnost. Ključno vlogo dobi glasovna podoba besed, ki tudi soodloča njihov pomen, saj izbrani izrazi vsebujejo določeno čustveno naravnost. Teza Saussurja glede arbitrarnosti v pesniškem jeziku potemtakem ne vzdrži več. Večji premik pri preučevanju jezika v proznih delih je storil Viktor Šklovski v razpravi *Umetnost kot postopek* (1917). Na tem mestu Šklovski kot bistvo umetniškosti (poleg že omenjene avtoreferencialnosti) izpostavi potujevanje, ki ga definira kot »postopek, v katerem je neka zaznava, ki je sicer že avtomatizirana, prikazana iz nenavadnega, lahko tudi šokantnega, lahko smešnega zornega kota; prav ta spremenjeni zorni kot nas nato prebudi, da to stvar sploh v pravem smislu zaznamo« (Šklovski 1984 v Virk 2008: 65). Šklovski (1984 v Virk 2008: 65) navede primer Tolstoja, ki stvari ne imenuje z njenim imenom, pač pa jo opisuje, kot bi jo videl prvič; prav tako za opis stvari imenuje njene dela tako, kot se imenujejo ustrezni deli pri drugih stvareh.

---

<sup>2</sup> Tudi pesniški, literarni.

Ruski formalisti so priznavali razliko med obliko in snovjo (in ne obliko in vsebino); Šklovski uveljavi dvojico *fabula* – *siže*. Fabula (snov) lahko obstaja neodvisno od literarnega dela; gre za zgodbo, v kateri so dogodki kronološko in kavzalno povezani, siže pa predstavlja obdelavo same fabule, umetniško zgrajen razpored dogodkov (Virk 2008: 67). Šklovski razlikuje prstanost, verižno, stopničasto, uokvirjeno in vzporedno zgradbo novele ali romana (prav tam: 68).

Za tesno povezavo jezikoslovja in literature se je zavzemal tudi Roman Jakobson, ruski formalist ter osrednje ime lingvistike in literarne vede 20. stoletja, ki je leta 1926 ustanovil t. i. Praški lingvistični krožek<sup>3</sup>. Zavzemal se je za izločitev zunajbesedilnih dejavnikov iz literarne vede in uveljavil pojem *dominanta*. Pri obravnavni pesniškega jezika je izhajal iz razprave Leva Jakubinskega, ki pa se je mestoma izkazala za nezadostno – Jakubinski je predvsem opazil, da »avtoreferencialnost pesniškega jezika poudarja zgolj čustveno plat pesniškega jezika, ne pa tudi njegove posebne, specifične strukture, na podlagi katere bi ga bilo šele mogoče razločiti od vseh oblik nepesniškega jezika« (Virk 2008: 81). Zgolj čustvena plat jezika namreč ni kar *a priori* lastnost pesniškega jezika, kot je trdil Jakubinski. Razlika med Jakubinskim in Jakobsonom je tudi v tem, da prvi trdi, da je pesniška beseda usmerjena sama nase, medtem ko Jakobson poudarja, da je vezana na svojo jezikovno organizacijo (Virk 2008: 82). Razišče tudi, da ima pesniški jezik posebno funkcijo, in sicer estetsko oziroma pesniško. Po Jakobsonu obstaja več funkcij literarnih besedil, to so emotivna, referencialna, poetska, fatična, metajezikovna in konativna, in v enem literarnem delu se lahko pojavljajo vse naštetje. Bistveno, da lahko jezik označimo za pesniškega, pa je, da je estetska funkcija dominantna. Poetsko funkcijo definira kot »osredotočenje na sporočilo zaradi njega samega ... Zagotavlja, da postanejo znaki otipljivejši, s tem pa pogloblja temeljno dihotomijo med znaki in predmeti« (Virk 2008: 86), kar pomeni, da je pomembnejše od tega, kaj izrekajo, to, kako izrekajo (prav tam: 86). Kos (2001a: 26) kot težavo te teorije izpostavi, da način branja odloča, kako in kdaj je v literarnem delu poetična funkcija res dominantna. Tudi Stabej (1994: 22) podobno izrazi morebitno težavo Jakobsonove teorije, to je komunikacijsko izhodišče sheme funkcij, ki ima dvojni značaj; na eni strani je besedilo določeno s svojo posebno oblikovanostjo, na drugi pa je odvisno od recepcije, razumevanja sprejemnika, okoliščin. Tako tvorec kot prejemnik bi se za uspešno komunikacijsko delovanje morala strinjati o prevladi dotične funkcije. A vendar Stabej (1994: 22) na istem mestu zapiše misel, da po Jakobsonu »samo poetske funkcije ne določajo

---

<sup>3</sup> Tudi Praška (semiotična) šola, Praški strukturalizem.

okoliščine, ampak samo posebna organizacija jezikovnih sestavin« oziroma da poetičnost prevrednoti okoliščine komunikacije.

Tekom razvoja jezikoslovja in jezikoslovne stilistike se poleg produktivnosti pokažejo tudi slabosti Jakobsonovega modela; npr. J. Culler (1975: 63 v Stabej 1994: 22) izpostavi pomen okoliščin na umetnostna besedila, M. Riffaterre (Taylor 1980: 64 v Stabej 1994: 23) se obregne ob enako oviro in zato se mu Jakobsonovo izhodišče zdi sicer sprejemljivo, a nezadostno.

### **2.2.2 Umetnostno besedilo in slovenski knjižni jezik**

Sintagmi umetnostno besedilo in umetnostni jezik sta najtesneje povezani s pojmovanjem besedne umetnosti kot posebnega pojavljanja človekove zavesti (Mercina 2003: 15). Umetnostna besedila so oblikovana v okoliščinah, ki jih postavljajo nad vsakdanja razmerja življenja, in so predmet posebne pozornosti zaradi sporočanjkega namena in zaradi posebnih zakonitosti ustvarjanja sveta z izrazili jezika. Tovrstna besedila od prejemnika zahtevajo pozornost, ki je naravnana na izraz, jezik, poglavitna lastnost pa je estetska oblikovanost (Pogorelec 2011: 38). V večstoletnem razvoju in ustaljevanju slovenskega knjižnega jezika so se za različne sporočevanjske vloge razvijale tudi različne zvrsti jezika; za uveljavitev naroda je bila ena ključnih zvrsti umetnostno besedilo, in sicer zaradi naloge ustvarjati svet s sredstvi jezika, vendar zunaj vsakdanjega razumevanja in na posebni intelektualni ravni. Z jezikom umetnostnih in znanstvenih besedil sta se na najvišji ravni sporazumevanja oblikovala dva metajezika (prav tam: 31).

Razvijanje umetnostne zvrsti je zahtevalo tudi razvijanje jezikovnih sredstev in bralec umetnostnih besedil se mora osredotočiti predvsem na doživetje le-teh (Kuster 2013: 146). Zaradi ekspresivne funkcije umetnostne zvrsti besedila izkazujejo privzdignjen izraz in tvorčevo zavestno prizadevanje »za popolno notranjo in zunanjo organizacijo besedila, njegov izrazni napor, ki se kaže v bogastvu skladnje in oblik, pogosto ustvarjeno prav za izbrano besedilo ter besedišče« (prav tam: 132). Tako je npr. način povezovanja znakov določen z vrsto univerzalnih pravil, ki zaradi rdeče niti zahtevajo ponavljanje istih pomenov, vendar pa ponavljanje istega leksema slabi sporočanjke moč, zato so deli besedila povezani tudi drugače (npr. glagolske oblike v povedku, besedni red) (prav tam: 132).

## 3 JEZIKOVNA STILISTIKA

### 3.1 Stilistika v okviru literarne teorije

Preučevanje umetnostnih besedil je dolgo časa sodilo na področje retorike, literarnih ved, literarne stilistike. O jezikovni stilistiki je, čeprav je ni eksplicitno poimenoval kot samostojno panogo in je v antiki živela zlasti v okviru nauka o govorništvu, v *Poetiki* razpravljal že Aristotel (Kos 2001a: 17).

Področje literarne teorije obsega različne discipline, ki proučujejo različna vprašanja; delitev se spreminja s samim razvojem literarne teorije. V 19. stoletju se je uveljavila delitev, ki jo v osnovi ohranja tudi Anton Ocvirk v razpravi *Literarna teorija* (1978), na poetiko<sup>4</sup>, metriko<sup>5</sup> in stilistiko (Kos 2001a: 17). Slednja je bila opredeljena kot »teorija stila v literarnih delih in njihovih stilno-jezikovnih postopkih« (prav tam: 17). Vendar omenjena delitev zaradi dvoumnosti in zastarelosti oznak ni več aktualna. Izraz *poetika* je v antični, renesančni, klasicistični in normativno-praktičnih poetikah 19. stoletja pomenil celotno literarno teorijo, ki je do 19. stoletja pod omenjeni izraz zajemala zgolj verzno besedno umetnost. V okviru »strukturalne poetike« se je izraz začel zopet uporabljati za celotno območje literarne teorije ali celo za vso literarno vedo – v tem pomenu izraz uporabljajo tudi R. Jakobson, J. Lotman, T. Todorov in drugi (prav tam: 17). Prav tako neraben pa je v tem kontekstu postal izraz *stilistika*, saj se je uveljavil kot oznaka za t. i. lingvistično stilistiko, ki pa se bistveno razlikuje od teorije o stilu v literaturi (prav tam: 17–18).

### 3.2 Jezikovna stilistika v našem prostoru

Stilistika je v slovenističnih krogih postala pomembnejši predmet raziskovanja v drugi polovici dvajsetega stoletja. V našem prostoru so se z jezikovno stilistiko ukvarjali le redki. Najplodnejša so raziskovanja Brede Pogorelec, ki v nasprotju z drugimi raziskovalci, npr. Kosom, stilistiko preučuje s perspektive jezikoslovke. Njena spoznanja o jezikovni stilistiki predstavljajo temelj za vsakršne nadaljnje raziskave umetnostnih besedil s tega vidika (Smolej 2011: 12). Sama je sicer najbolj celovito raziskala Cankarjevo prozo (in obdobje Moderne<sup>6</sup>) ter prozo nekaterih drugih avtorjev, živečih v prvi polovici 20. stoletja, npr. Preglja, Kosmača.

---

<sup>4</sup> Teoretično obravnavanje besedil umetnosti po njenih bistvenih lastnostih, pa tudi posameznih literarnih nadvrst, vrst ali zvrsti (Kos 2001a: 17).

<sup>5</sup> Teorija verza z obravnavo posameznih verzni sistemov, oblik in zakonitosti (Kos 2001a: 17).

<sup>6</sup> Izraz Moderna je pisan z veliko začetnico, saj avtorica z njim poimenuje skupino štirih v tistem obdobju najbolj izstopajočih avtorjev (Cankar, Kette, Murn, Župančič).

Za predhodnico stilistike kot znanstvene discipline B. Pogorelec določi retoriko, ki je bila del slovnice od Bohoričevih *Zimskih uric* (1584) dalje. Zavaljo diahronega vidika, ki so ga jezikoslovci dolgo postavljali v ospredje, sta gramatika in retorika ostali odrinjeni od sodobne pozornosti med jezikoslovjem in književnostjo. Retorika se kasneje razcepi na literarno teorijo in stilistiko. Po drugi svetovni vojni se na Slovenskem prične razvijati t. i. *nova stilistika*. Takrat se teorija zvrstnosti uveljavi tudi kot stilistično vprašanje, nastajajo študije stilne vrednosti jezikovnih znamenj po sistemskih ravneh. To je tudi čas nastajanja sodobnega besediloslovja, medtem ko v novejšem času v ospredje stopa pragmatika (Pogorelec 2011: 27). Razlika med nekdanjo retoriko in sodobnimi disciplinami je v tem, da gre pri slednjih za t. i. deskriptivni pristop, ki zajema gramatični opis (opis konvencionaliziranih oblik povedi glede na aktualni sporočanje namen) in besediloslovno analizo. V nasprotju s preskriptivnim vidikom se opisani pristop ujema s tvorčevu prosto izbiro sredstev (Kuster 2013: 132).

### **3.2.1 Teoretična izhodišča jezikovnostilističnih raziskav Brede Pogorelec**

B. Pogorelec jezikovno stilistiko pojmuje kot »posebno področje raziskav in razmišljanj na stičišču jezikoslovja in literarne znanosti« (Pogorelec 2011: 24). Nalogo področja predstavlja preučevanje oblike umetnostnega besedila kot ene izmed enakovrednih in tudi soodgovornih prvin njegove zgradbe (prav tam: 24). Slovenska jezikoslovka navaja več vodil oziroma teoretičnih izhodišč jezikovnostilističnih raziskav; nadalje obravnavana merila se med seboj prepletajo in dopolnjujejo, zato ne gre zanemarjati nobenega izmed njih.

B. Pogorelec (2011: 8) izpostavi, da jezikovnostilistična analiza (in s tem poimenovanje slogovnega razvoja) ne prispeva le k razumevanju samih besedil, marveč pomembno vpliva na razumevanje razvoja slovenskega kulturnega izrazila. Tako poleg spoznavanja besedilnih oblik in njihovih značilnosti odkriva tudi razvoj knjižnega jezika v posameznih obdobjih.

Kot temeljno značilnost jezikovne stilistike izpostavi interdisciplinarnost, ki se kaže na treh ravneh. Znotraj same jezikoslovne stroke se interdisciplinarnost manifestira v vertikalni in hierarhični povezanosti med posameznimi jezikovnimi ravninami, to so fonološka, morfonološka, skladijska, semantična, širše besediloslovna itn. Navzven se kaže kot povezovanje različnih družboslovnih in humanističnih strok, kot so antropologija, sociologija, zgodovina, psihologija, ki šele skupaj podajo celostno sliko določenega slogovnega obdobja. Tretjo raven pa predstavlja presečišče obeh oziroma upoštevanje vseh zakonitosti sporazumevalne zmožnosti. Šele upoštevanje vseh navedenih ravni lahko ponudi (relativno) celovit pristop k raziskovanju in razumevanju jezikovnega sloga dotičnega avtorja (Pogorelec 2011: 9).

B. Pogorelec (2011: 9) poudarja, da moramo pri raziskovanju jezikovnostilističnih zakonitosti in značilnosti umetnostnih besedil upoštevati tudi splošne slogovne navade obdobja, v katerem avtor živi in ustvarja, ter avtorjevo svobodo. Avtor je vedno vpet v sočasne slogovne značilnosti na drugih umetniških in splošnih življenjskih področjih, tudi v pokrajinske posebnosti, zato lahko antropološke raziskave marsikaj razkrijejo o stilističnih težnjah avtorjev. Kot primer navedimo, da je knjižna norma tako v pisnem kot govornem jeziku v našem prostoru že več deset let enotna, medtem ko tega ne moremo trditi za besedišče in skladnjo, ki se lahko razlikujeta glede na pokrajino. Heterogenost je zaradi posebne vloge najbolj dopustna prav v besedni umetnosti. Avtorji se za prikazovanje avtentičnega položaja protagonistov ne poslužujejo zgolj regionalizmov, temveč tudi zvrstno zaznamovanih izrazov (prav tam: 52). Po drugi strani pa moramo upoštevati avtorjevo svobodo oziroma prosto izbiro sredstev. Tvorjenje besedila je namreč vedno pogojeno s posameznikovimi (tvorčevimi) osebnoizkustvenimi doživljaji; enako pa je tudi pri recepciji besedila (Smolej 2011: 414). Prejemnik namreč razume besedilo na podlagi lastnega doživljanja, osebnih izkušenj. Tako tvorec in prejemnik besedilo ustvarjata vsak zase – pisec strukturira svoje besedilo prvi, bralec pa ga strukturira za njim. Piščeva svobodna izbira in bralčeva recepcija sta prepleteni in podajata šele delno analizo; pri slednji pa sta potrebna previdnost in izogibanje trdnim in dokončnim sodbam (Pogorelec 2011: 9–10).

Nadalje omenimo merilo sprejemljivosti in razumljivosti, ki pomeni, da jezikovnostilistične analize, tako kot širše jezikoslovne, ne smejo biti same sebi namen, marveč morajo biti dostopne širšemu krogu bralcev (uporabnikom, sprejemnikom) (Pogorelec 2011: 10), kajti prav dostopnost spoznanj širšemu krogu je srčika znanosti.

Jezikoslovec oziroma bralec naj bi zavoljo poglobljene, izčrpne jezikovne analize vrednotil umetnostno besedilo v celoti, torej obliko, jezikovna sredstva, hkrati pa naj bi poskušal razbrati in razumeti tudi osebno v literarnem besedilu in druge zunaj- in znotrajbesedilne elemente (Pogorelec 2011: 11).

Kot zadnje merilo pa B. Pogorelec predstavlja združitev oblike in vsebine umetnostnega besedila in posledično branje obojega, saj »oblika ni zgolj posoda vsebine, ampak je vsebina sama« (Pogorelec 2011: 11) oziroma je del vsebine (Smolej 2011: 415). Stilistična analiza umetnostnega besedila opozarja na obliko (enakovredna in soodgovorna prvina zgradbe umetnostnega besedila) in kaže, kako je predmet upodobitve predstavljen v posebni, enkratni podobi. Prav v tej točki se kaže razloček med umetnostnim in neumetnostnim besedilom; medtem ko je jezikovno znamenje v neumetnostnem besedilu podrejeno vsebini in skrito, pa je



v umetnostnem taisto znamenje razvidno in postavljeno tako, da omogoča značilno večpomensko razbiranje (Pogorelec 2011: 11).

Sistematika jezikovnih sredstev je v sklopu jezikoslovne analize neizogibna, vendar nas mora ob tem spremljati opomin, da to ni glavna spoznavna naloga in končni cilj. Jezikovna stilistika namreč skuša ugotoviti vlogo posameznih sredstev v obliki umetnostnih besedil posameznega avtorja kot tudi obdobja nasploh (Pogorelec 2011: 24).

### **3.2.2 Toporišičeva opredelitev jezikovne stilistike**

Poleg Brede Pogorelec jezikovno stilistiko raziskuje tudi Jože Toporišič, ki tematiko natančneje obravnava v monografiji *Stilnost in zvrstnost* (2008). Poudarja, da se stilistika giblje na dokaj nestabilnih tleh in jo definira kot »vedo, ki proučuje vrednost izraznih možnosti« oziroma »znanost, ki ugotavlja, razlaga sporočilno vrednost jezikovnih sredstev« (Toporišič 2008: 22–23). Meni (prav tam: 22), da je danes stilistika na vprašanja o primernem, dobrem pisanju, jezikovnem čutu in okusu sposobna odgovoriti objektivno.

### **3.3 Pojmovanje sloga**

Slog, ki je sicer pogosteje predmet literarne stilistike, najprej prepoznavamo pri umetnostnih besedilih, saj so le-ta oblikovana tako, da vsaka sestavina učinkuje v razvidnosti izraznih sredstev (Pogorelec 2011: 125). Slog je viden tudi v neumetnostnih besedilih, saj je možno razbrati značilnosti dobe, način mišljenja itd. B. Pogorelec (2011: 125) slog razume kot »način oblikovanja umetnostnega sporočila, v ožjem pomenu pa kot obliko, oblikovanost besedila«. Odraža različna razmerja, in sicer uvrščenost v čas in prostor, ki kaže na počasi se spreminjajoče navade; stari vzorec ob pojavu nove slogovne usmeritve ni izbrisan, pač pa so njegove sestavine »ali spremenjene ali pa ne učinkujejo več kot novost« (prav tam: 28). Določen slog prepoznamo šele po več obdobjih, ko se pokažejo razlike med slogi ali pa v opusu določenega avtorja (prav tam: 42). Za slovensko kulturo je značilno, da v preteklosti navidez ni bila pobudna v iskanju novega izraza in vsebine, je pa pobudam sledila; ni jih le posnemala, marveč tudi izvorno izrabljala za nova uresničevanja. B. Pogorelec slovenski kulturni prostor sicer označuje kot vase zaprt sporočevalski krog s t. i. notranjo komunikacijo, ki pa je skozi zgodovino kazal težnjo po iskanju novega izrazja in vsebin (prav tam: 125). Podobno slog razume H. Kuster (2013: 133), in sicer kot »način besediljenja, značilen za posamezno obdobje, znotraj tega pa osebni slog posameznega pisca«. Razumevanje slogovnega razvoja nam pomaga prepoznavati besedilne oblike ter razumeti poseben razvoj slovenskega knjižnega jezika in uporabo nekaterih izrazil v posameznih obdobjih. Izrazila starejših obdobj so npr.:

- poimenovalne zveze iz dveh ali več besed podobnega pomena,
- po latinščini prevzeti deležniški ali deležijski polstavki za doseganje pomenske napetosti (pogosto rabljeni v baroku),
- pravila rabe glagolskih oblik v pripovedi, zaporedje v menjavah časov za izražanje govorničeve optike poročanega dogajanja,
- slogovno opazna raba izrazil (predlogi, pripone, nevsakdanji pomeni) v ekspresionizmu, ki z nenavadnostjo izražajo programsko in vsebinsko drugačnost dobe itd. (Kuster 2013: 134).

Slog podobno definira tudi Toporišič (2008: 22), in sicer kot »vsakršen izbor jezikovnih sredstev«, torej je odvisen od tvorca besedila in tudi od same zvrsti besedila. Tako navaja primer, da so znanstvena besedila običajno zapisana v »samih navadnih, neopaznih besedah, oblikah, zvezah, naglasih, stavčnih ustrojih itd.« (prav tam: 22). Z opaznimi stilnimi sredstvi (stilemi ali stilizmi), kot so npr. zamenjan besedni vrstni red, ekspresivni izrazi, lahko to »navadnost« pretrgamo. S tem lahko pisec doseže večjo prejemnikovo pozornost.

Slog, način sporazumevanja z umetnostnim besedilom, pa v razmerju do jezika in besedila Hans Peter Bayerdorffer (1967: 256 v Mercina 2003: 13) opredeljuje kot »način vzpostavljanja razmerja med besedilom in bralcem tako, da le-ta poleg poimenovalne sprejema tudi sopoimenovalno vlogo-vrednost besedila. Le-ta nima namena povečati doživljajske vloge besedila, temveč oblikuje pomen in smisel«.

Zavedati se moramo, da jezikovnega sloga nikoli ne moremo razumeti popolnoma; poskušanje česa takšnega ne obrodi sadov in je hkrati tudi nesmiselno početje, in sicer zaradi subjektivnosti kot bistvene lastnosti vsakega govornega dejanja (Smolej 2011: 413) oziroma prepleta piščeve izbire in bralčeve recepcije (Kuster 2013: 131).

### **3.4 Jezikovna analiza**

Jezikovna analiza umetnostnih besedil je kljub interdisciplinarnosti, tvorčevi svobodi in subjektivno pogojeni recepciji smiselno početje. Kaže na »možno upodobitev predmeta v enkratni podobi in obliki, ki je rezultat posebne organizacije izraznih sredstev« (Smolej 2011: 413–414). Pogoj za smiselnost pa je tudi ta, da je analiza celostna in istočasno podrobna. Besedilo je sestavljeno iz številnih posameznih znakov, ki so v medsebojnem razmerju. Analiza poteka v smeri od celote k posameznim delom besedila; upoštevanje celote z besedilnim smislom, ki se oblikuje iz zaporedja pomenskih polj, ne sme biti prekinjeno (Mercina 2003: 18–19). Zahteva upoštevanje več ravnin hkrati – fonološke, morfonološke, sintaktične,

semantične do celostnega preučevanja. M. Mercina (2003: 19) meni, da vsa mesta v besedilu niso enako pomembna za njegov sprejem – posebno pozornost je potrebno nameniti začetku in koncu besedila, prehodom med poglavji, ponavljanju, kakorkoli opazno oblikovanim delom besedila. Tudi zunanja oblikovanost, npr. razdelitev na odstavke, je povezana s slogovno izbiro in odločitvijo avtorja (Mercina 2003: 18). Določitev besedila in potek analize pa sta odvisna tudi od sprejema besedila kot umetnostnega in pri tem je pomembno poznavanje temeljnih značilnosti literarnih zvrsti oziroma vrst in odstopanje od le-teh; slednje je ključno predvsem zaradi koherence.

Marko Stabej, ki v svojem magistrskem delu raziskuje slovenski pesniški jezik prve polovice 20. stoletja, določa tri zaporedne korake jezikovne analize, in sicer:

- »parafraziranje tistega besedilnega smisla, kakršen naj bi bil v sporočevalčevem hotenju;
- ugotavljanje eksplicitnih in implicitnih besedilopovezovalnih sredstev in razmerij, ki vzpostavljajo ta smisel;
- opazovanje tistih mikrobесedilnih jezikovnih sredstev, katerih besedilnopovezovalna vloga je šibkejša, vendar imajo prav tako odločilno vlogo pri vzpostavljanju besedilnega smisla« (Stabej 1994: 49).

Smiselno je, da besedila ne analiziramo že po prvem branju, pri katerem postopoma usvajamo pomensko zgradbo in smisel besedila. Namen jezikovnoslogovne analize umetnostnega besedila je v razkrivanju posebne besedilne oblikovanosti pri strukturiranju aktualnega pomena umetnostnega besedila in pri ekspliciranju njegovega smisla (Pogorelec 2011: 167). A potrebno se je zavedati, na kar smo že opozorili, da jezikovnega sloga nikoli ne bomo doumeli povsem v celoti, in zato se moramo po analizi besedil izogibati dokončnih jezikovnostilističnih sklepov.

## 4 SODOBNA SLOVENSKA KRATKA PROZA

### 4.1 Slovenska postmoderna

Za jezikovnostilistično analizo je obvezno poznavanje duhovnozgodovinskih okoliščin nastanka besedila. Obravnavana avtorja, Andrej Blatnik in Polona Glavan, ustvarjata v obdobju slovenske postmoderne. Za ta poseben položaj, ki se je v našem prostoru izoblikoval po letu 1970, je bistvena značilnost »dokončno ukinjena posebna povezava literarnih smeri, ki se je konec 19. in na začetku 20. stoletja izoblikovala v okviru slovenske moderne« (Kos 2001b: 378). Stična točka moderne in postmoderne je v tem, da sta le zbirna pojma za različne sočasne literarne smeri in na tem mestu je slovenska literarna postmoderna resnično literatura »po« slovenski moderni (prav tam: 378).

Ko je sredi 70. let doba modernizma začela zahajati, so se takratni vodilni avtorji (npr. Smole, Jančar, Kovačič)<sup>7</sup> vračali k sestavinam postsimbolizma, neorealizma, nove romantike, ki so jih tokrat preko modernizma prenašali na novo raven (prav tam: 377). V njihovih delih so pogosti parodični elementi, mešanje perspektiv, realnosti in fantastike, literarna oseba je pogosto žrtev družbe (Žbogar 2005: 18). Mlajši avtorji, rojeni po letu 1960, npr. Blatnik, Žabot, Zabel, Lainšček, L. Gačnik, ki jih Virk (1991: 7) poimenuje »Mlada slovenska proza«<sup>8</sup>, tvorijo novo literarno generacijo, ki nastopi sredi 80. let, začeni z Blatnikovo zbirko kratke proze *Šopki za Adama venijo* (1983) (prav tam: 8). Za besedila nove generacije je značilno nešteto možnosti, izbor, ki plašijo subjekt; slednji se ne spremeni, ne spozna ničesar pretresljivega. Za razliko od npr. romanesknega junaka se subjekt zaveda, da sveta ni mogoče rešiti, zato ga niti ne poskuša, podoben odnos pa ima tudi do svojih (vsakdanjih) težav.

V tem obdobju so v slovenski prostor začele vdirati tudi literarne smeri iz angloameriškega in hispanoameriškega prostora; največji vpliv so imeli postmodernizem, magični realizem in neodekadenca. Nobena od naštetih smeri se ni razvila v homogeno celoto, posledica česar je med drugim tudi popolna svoboda avtorjev glede izbire literarne usmeritve (Kos 2001b: 379). V slovenski literaturi tega obdobja je kar nekaj sledi duhovne, moralne in umetnostne krize, značilne za dovršen del evropske in svetovne kulture, vendar Kos (2001b: 372) izrazi dvom, da bi vsesplošna kulturna kriza, ki se zdi podobna krizi nekdanjega fin de siècle, ključno vplivala na slovenski literarni razvoj po letu 1970. Poudari (prav tam: 373), da ima slovenska moderna stičišča s postmoderno dobo in postmodernizmom, vendar ta niso bistveno določila. Slovenske

---

<sup>7</sup> Generacija avtorjev, rojena okoli leta 1950, je imenovana tudi nova slovenska proza in je začela objavljati konec sedemdesetih (Žbogar 2005: 18).

<sup>8</sup> Leta 1983 izide zbornik *Mlada proza* (Blatnik, Frančič, Stavber).

postmoderne nikakor ne smemo enačiti z najsplošnejšim kulturnozgodovinskim pojmom postmoderne dobe, niti s postmodernizmom, četudi ima le-ta značilno vlogo in močan vpliv po letu 1970 (prav tam: 373). Tudi Juvan (1994/1995: 25) in avtorji, rojeni po letu 1960, se distancirajo od mnenja, da bi s pojmom postmodernizem poimenovali celotno književno obdobje po upadu modernizma.

Na slovenskih tleh so se na prehodu iz 80. v 90. leta dogajale spremembe, ki so zaznamovale tudi literaturo. Leta 1979 umre slovenski in jugoslovanski politični ideolog Edvard Kardelj, leto kasneje pa državni, partijski in vojaški voditelj Josip Broz Tito. Njuna smrt naznani razpad dveh velikih pripovedi – ideologije samoupravnega socializma in ideje jugoslovanstva. Ta dva procesa pa v začetku 90. doživita svoj vrh; leta 1990 s prvimi večstrankarskimi parlamentarnimi volitvami, junija 1991 pa z Deklaracijo o neodvisnosti. Demokratizacija, narodno-državno osamosvajanje in kapitalizacija so povzročili spremembe v razmerjih med književnostjo in družbo. Tako sta se pojmovanje književnosti kot ustanove, ki potrjuje, ohranja, razvija nedržavni narod, ter predstava, da je umetnost »edini pristni rezervat posameznikove identitete ter mišljenjske svobode« (prav tam: 26), skrhalo. Za takratno mlado generacijo je postala značilna ravnodušnost do triade literatura – narod – ideologija. Z ustanovitvijo slovenske države se je namreč izčrpala vloga literature kot nosilne ustanove naroda, ki stremi k samostojnosti, prav tako pa je literatura postajala vse manj pomembna v primerjavi z drugimi umetnostmi, ki so se zaradi odsotnosti jezikovnih ovir lahko predstavljale tudi v tujini. Tržno gospodarstvo ima vpliv tudi na založništvo, vse manjši je delež subvencioniranja za izdajanje leposlovja. Mladi pisci so zaradi navedenih razlogov pisateljstvo začeli dojemati kot poklic in ne več poslanstvo (prav tam: 27).

## **4.2 Terminologija kratke proze v literarni vedi**

Teorija kratke proze se v literarnovednem polju giblje na precej drsnih tleh in je največkrat v rabi kot krovni pojem za druge literarne vrste (npr. kratka zgodba, novela).

Kos v *Literarni teoriji* (2001a: 169) izpostavi, da je lahko ločevati med črtico na eni ter novelo in kratko zgodbo na drugi strani; zapletenejše pa je zaradi strukturne podobnosti ločevanje med slednjima literarnima vrstama.

Nejasnosti vrstnega razlikovanja niso zgolj značilnost slovenske, marveč se s tem spopadajo tudi tuje literarne vede, npr. španska, italijanska, francoska, ruska. Teoretiki glede opredeljevanja kratke proze niso enotni. Prisotna so različna metodološka in teoretična izhodišča, definicije zaznamuje parcialnost. Za slovenski prostor je najpomembnejše stališče

nemške in angloameriške literarne vede, ki edini poleg novele obravnavata tudi kratko zgodbo. Izraz *kratka zgodba* izvira iz angloameriškega prostora, kjer govorijo o *short story*, Nemci pa so izraz le prevedli, *Kurzgeschichte*. Omeniti pa je potrebno še bistveno razliko med pomenoma. Medtem ko Nemci dosledno ločujejo med novelo in *Kurzgeschichte*, ameriška literarna veda govori zgolj o *short story* (Virk 1998: 28–29). Charles E. May velja za raziskovalca, ki je najzaslužnejši za vzpon teorije o *short story*. Razlikuje med tradicionalno in moderno *short story*. V sklopu angloameriške literarne vede kot *short story* razume tudi tista besedila, ki jih v slovenski (in nemški) literarni vedi poimenujemo kot novela (npr. dela Boccaccia, Madame de Lafayette, Kleista). Kot bistvo te literarne vrste določi »prenašanje individualnega izkustva nadsvetne transcendence, torej občutja svetega« (May 1994 v Virk 2004: 281). V ospredju je torej človekovo srečanje s svetim ali absurdnim in nevsakdanjim svetom.

Po angloameriških teorijah ostaja nedorečeno, ali so vse oblike kratke proze *short stories* ali je *short story* ali kratka zgodba nekaj drugega kot pa novela, črtica. Obstajata dva odgovora na slednjo dilemo: prva možnost je, da so vse oblike (povest, črtica, novela, kratka zgodba) *short stories*, družijo jih generično bistvo in so zato nadaljnja razlikovanja nepotrebna. Drugi odgovor pa je, da gre za različne vrste z različnimi generičnimi bistvi. Virk (2004: 282) s fenomenološkimi in zgodovinskimi argumenti dokaže, da je možno razumeti razliko med novelo in *short story* – da gre za »dve različni vrsti z različno vrstno zavestjo in z različno pragmatično usmerjenostjo« (prav tam: 282).

Vsekakor razmejitev kratke zgodbe od novele ne odpravi vseh nejasnosti. Za določeno kratko prozo je namreč značilen »drugačen tip organizacije pripovedi« (Petrovski 1984: 372 v Virk 2004: 287) in morda na tem mestu lahko govorimo o novi literarni vrsti, tj. moderna *short story*, ki svojih korenin nima v besedilih E. A. Poeja, temveč besedilih Čehova in Joycea (nadaljuje se s Faulknerjem, I. Shawom, delno tudi s Carverjem, Barthelmejem), ki bolj kot iz novele izhaja iz črtice. Značilna je namreč odsotnost dogodka, klasične fabule, sestoji pa iz prispodob in simbolov (Virk 2004: 288). Fizično dogajanje nadomesti »impresionistična fikcija«, dogodki pa postanejo misli, občutja. Fabula je zato večkrat nejasna, metaforična in eliptična (prav tam: 289). Virk (2004: 290–291) predlaga naslednjo vrstno razlikovanje v območju termina *short story*:

- Tradicionalna novela je literarna vrsta o nenavadnem, realnem (zunanjem) dogodku.
- Za kratko zgodbo so značilni subjektivnost, odprt začetek in konec, groteskno, absurdno dogajanje.

- Moderna *short story* se osredotoča na notranjo, subjektivno realnost, ki je dostopna preko bežnih vtisov, namigov in sugestij. Osrednjega dogodka po navadi ni, sestavljena je iz impresij, ideja pa je posredovana s slogovnimi sredstvi, metaforiko, metonimiko.

V magistrskem delu posebne pozornosti vrstnim oznakam ne bomo posvečali, pač pa bomo besedila označili s krovnim pojmom kratka proza ali s kratko zgodbo kot literarno vrsto.

### **4.3 Sodobna kratka proza v slovenski literarni vedi**

Raziskave kažejo, da se bralne navade zavoljo hitrega življenjskega sloga in potrošništva spreminjajo; bralci vseh starosti in izobrazbenih struktur pogosteje kot po obsežnem leposlovju posegajo po kratkih besedilih (Žbogar 2007: 5). Kratka zgodba je predmet preučevanja postala razmeroma pozno. V našem literarnem prostoru omenjeno literarno vrsto raziskujejo Matjaž Kmecl, Janko Kos, Gregor Kocijan, Tomo Virk, Alenka Žbogar, Blanka Bošnjak, Andreja Perić Jezernik, Jožica Čeh Steger, Silvija Borovnik idr.

Medtem ko Jožico Čeh Steger, ki je leta 2010 izdala monografijo *Ekspressionistična stilna paradigma v kratki pripovedni prozi 1914–1923*, in Gregorja Kocijana, avtorja *Slovenske kratke proze 1919–1929* (2012), zanima predvsem kratka proza z začetka prejšnjega stoletja, se ostali navedeni raziskovalci ukvarjajo predvsem s sodobno slovensko kratko prozo. Leta 2011 je izšla monografija Andreje Perić Jezernik *Minimalizem in sodobna slovenska kratka proza*, v kateri izpostavi značilnosti minimalizma v umetnosti in posebej v literaturi – v dialogu, začetku pripovedi, vpogledu, pripovedovalcu in literarnih osebah v dogajanju, pri tem pa izhaja iz zgodb Andreja Blatnika, Dušana Čatra, Polone Glavan, Maruše Krese, Draga Jančarja in drugih. Blanka Bošnjak v *Premikih v sodobni slovenski kratki prozi* (2005) analizira (skuša literarnovedno opredeliti, tipologizirati, določiti vlogo subjekta v obdobju postmoderne itd.) dvesto kratkih pripovedi, ki so izšle po letu 1980, Alenka Žbogar pa se s to literarno vrsto ukvarja z dveh vidikov, literarnoteoretskega in z vidika didaktike književnosti. Definira veliko, majhno, anekdotično in epifanično zgodbo (Žbogar 2013: 42–44). Med slovenskimi avtorji se na področju kratke proze največkrat sklicujejo na Toma Virka, ki je med drugim pomembno pripomogel tudi h kanonizaciji literarnovednih spoznanj o kratki prozi in avtorjev v šolski praksi (prav tam: 45–47).

Iz omenjenih monografij bomo črpali spoznanja tudi za potrebe magistrskega dela.

### **4.4 Problematika literarnih vrst**

A. Žbogar (2007:14–15) problematizira literarne vrste preko kvantitativnih in kvalitativnih meril. K prvim prišteva število izdaj v posameznem letu, mesto izhajanja, avtorska imena,

dinamiko objav, dolžino oziroma obseg posamezne kratke pripovedi ter vrstne opredelitve v naslovu ali podnaslovu. Različni teoretiki sicer kvantitativnim merilom pripisujejo različno težo. Kmeclu predstavljajo le pomožno raziskovalno sredstvo (Žbogar 2013: 102), Kocijan (2012: 12) pa kratko prozo opredeli kvantitativno, omeji jo s številom besed (1000–8000), in tudi s formalno-vsebinskimi lastnostmi. Tudi Kustec napravi dolžinsko analizo, vendar poudari, da kvantitativni kriterij za umestitev besedil v določeno literarno vrsto ni ključen. Kvantitativnim merilom, predvsem obsegu, stroka pripisuje velik pomen; obravnavali so ga tudi v delu *The World Book Encyclopedia* (1990). Med kvalitativne kriterije, po katerih naj bi se razlikovali tudi novela in kratka zgodba, A. Žbogar (2007: 17) prišteva začetek, konec, število literarnih oseb, karakterizacijo, število dogodkov, predzgodbo in notranji slog.

#### 4.4.1 Črtica

Kot smo že omenili, se od naštetih literarnih zvrsti najbolj razlikuje črtica. Gre za najkrajšo vrsto pripovedne proze, ki je npr. od novele ne ločuje zgolj krajši obseg, temveč tudi drugačna notranja struktura. Slednja je preprostejša, omejena na droben dogodek, položaj ali pa zgolj razpoloženje junaka. Prevladujejo liričnost, deskriptivnost in refleksivnost. Črtico so često pisali predvsem pisci druge polovice 19. stoletja, kasneje je postala pomembna s Cankarjem in Grumom (Kos 2001a: 171).

#### 4.4.2 Novela

»Krajša ali srednje dolga pripoved, napisana večidel v prozi, vendar mogoča tudi v verzih« (Kos: 2001a: 168), novela, se je kot literarna vrsta uveljavila z Boccacciovim *Dekameronom* v renesansi in nadaljevala s Cervantesom, nemško romantiko, pisci novel so bili tudi Mann, Hemingway, Čehov, Tolstoj in drugi. Glavne značilnosti novele so zgoščeno dogajanje, strnjena motivika, en ali največ dva osrednja dogodka, malo oseb, dramatičen notranji slog – postopen začetek, izrazit vrh, presenetljiv razplet, izrazit sklep (prav tam: 168–169). Konec novele zaznamuje moralni nauk (Žbogar 2007: 21).

V razmerju do kratke zgodbe nemška literarna zgodovinarica Erna Kritsch izpostavi še druge značilnosti novele, in sicer izčrpno karakterizacijo oseb, zunanje motivirano dogajanje, ki je tudi psihološko utemeljeno, junaka pa naj bi vedno kazala na ozadju atmosferskega, razpoloženjskega okolja (Virk 1998: 297–298).



### 4.4.3 Kratka zgodba

Kos (2001a: 169) kratko zgodbo opredeli kot »sodobno, v Ameriki 19. stoletja nastalo različico klasične novele«. Bistveno razliko med novelo in kratko zgodbo vidi v sodobni tematiki kratke zgodbe (lahko ljubezenska, grozljiva, kriminalna itn.).

Podrobneje pa kratko zgodbo in njene karakteristike predstavi Erna Kirtsch (1980 v Virk 2004: 285). V kratki zgodbi naj osebe v nasprotju z novelo ne bi bile predstavljene, dogajanje ni zunanje motivirano kot pri noveli, pač pa prikaže dejanje samo (zato je to toliko skrivnostnejše). Osebe se ne razvijajo, gledišče je enotno. Prevlada personalni in nevtralni pripovedovalec, ki je pogosto prvoosebni. Kratko zgodbo vidi kot »ledeno goro« – večji del lahko le slutimo za prikazanim. Prav tako kratka zgodba za razliko od novele ne ponuja moralnega nauka (morda le v implicitni obliki) in ni fabulativno zaokrožena, temveč je konec abrupten, odsekan (prav tam: 285).

## 4.5 Minimalizem kot literarna smer postmoderne dobe

Literarni minimalizem je izraz splošnega minimalističnega trenda v umetnosti, npr. v likovni umetnosti, glasbi, arhitekturi in oblikovanju, plesu. Minimalizmi v različnih umetnostih imajo tudi posamezne skupne poteze.

A. Perić Jezernik v monografiji *Minimalizem in sodobna slovenska kratka proza* (2011: 37) ločuje tri izraze, ki se pojavljajo (tudi) v zvezi z literaturo, in sicer minimalizem, minimalizacija in minimalistična estetika v literaturi. Kot skupini imenovalec slednje Barth (1986 v Perić Jezernik 2011: 38) določi redukcijo na bistveno: gre za »radikalno ekonomičnost izraznih sredstev, ki skuša poudariti neprepričljivost sleherne celovitosti in nezmožnost razložljivosti izjav« (Perić Jezernik 2011: 39). *Minimalistična estetika*, ki sicer lahko razlaga literaturo na temeljih splošnega tipološkega principa, pa minimalizma ne more opredeliti kot literarno smer oziroma tok. *Minimalizacije* za razliko od pojma minimalistična estetika, ki je značilen predvsem za zahodno umetnostno prakso, ne moremo geografsko omejiti. Lahko je strukturna, slogovna, tematsko-vsebinska, prostorsko-časovna, subjektna, največkrat pa je kombinirana (prav tam: 40–41). O strukturni minimalizaciji lahko govorimo ob določenih literarnih vrstah, npr. haikujih, nekaterih kratkih pripovednih oblikah (črtica, moderna kratka zgodba). Slogovna minimalizacija se nanaša na jezikovni slog, ki je razumski na ravni pridevnikov in metafor, sintaksa pa je po navadi »nevtralna« (prav tam: 40). Tematsko-vsebinska in prostorsko-časovna minimalizacija je razvidna v osredotočenosti na zgolj en motiv ali temo oziroma na en sam prostor in trenutek, medtem ko se subjektna nanaša na subjekt (lirski, epski ali dramski) in se kaže v navideznem umiku iz besedila (prav tam: 40).

Oprelitev *literarnega minimalizma* ni enoznačna; medtem ko tuji literarni teoretiki minimalizem razumejo kot estetiko (prim. Zoltán Abádi-Nagy), fenomen (prim. John Barth) oziroma o njem razpravljajo brez natančnejše opredelitve, ga Virk, Juvan, B. Bošnjak, Divjak in drugi razumejo kot sodobno literarno smer (tej opredelitvi bomo sledili tudi v magistrskem delu) s koreninami v 60. letih 20. stoletja. Takrat so v Združenih državah Amerike začela izhajati besedila z določenimi značilnostmi, kot so ekonomičnost izraza, nedramatični ton, obravnavanje vsakdanjih stvari (Jezernik Perić 2011: 49). Leta 1976, ko je bil postmodernizem še v polnem razmahu, je Raymond Carver izdal prvo zbirko kratkih zgodb, *Will You Please Be Quiet, Please?*. Zaradi vpeljanih novosti oziroma vračanja k tradiciji je bila zbirka deležna ostrih kritik in odklonilnega odnosa. Kljub temu pa ne gre spregledati, da »minimalizem vendarle izhaja iz postmodernistične izkušnje epistemološkega in ontološkega dvoma« (Virk 2006: 26), torej iz dvoma o obstoju veljavne resnice, s tem da minimalizem skuša vzpostaviti vsaj minimalno realnost, smisel.

Prvi je pri nas minimalizem kot (najvidnejšo) sodobno slovensko literarno smer (na prehodu iz 80. v 90. leta) opredelil Marko Juvan (1994/1995: 32). Kot glavne značilnosti minimalizma izpostavi čut za oblikovanje atmosfere, stilni odmik od postmodernizma, videz preprostosti, neumetelnosti in pogovornost.

Virk (2006: 25) minimalizem opisuje kot osrednjo in najvplivnejšo »postpostmodernistično« usmeritev, ki se udejanja predvsem v kratki prozi. Korenine minimalizma vidi v delih Čehova, ki je spremenil strukturo novele in kratke zgodbe, saj je v ospredju njegovih krajših pripovedi duševno dogajanje, razpoloženje, občutenje sveta. Pomembne postanejo »minimalne« podrobnosti vsakdanjega življenja.

Tudi B. Bošnjak (2005: 54) meni podobno, in sicer minimalizem razume kot eno od vidnejših literarnih smeri, ki je sicer opazna tudi v drugih umetnostih (glasba, likovna umetnost ipd.). B. Bošnjak (2005: 49) govori o dveh temeljnih paradigmah, na podlagi katerih je tipologija napravljena. V prvo paradigmo uvršča sodobno slovensko kratko prozo, v kateri prevladujejo nove literarne usmeritve v obdobju slovenske postmoderne, sem sodi postmodernistični tip. V drugo paradigmo pa uvršča besedila, v katerih je opaziti pretekle literarne usmeritve, npr. realizem, modedrnizem, ki se v kratki prozi kažejo v modificirani obliki. Kratko prozo znotraj druge paradigme deli na ultramodernistični, iracionalistično-mistični tip ter neorealistični tip, znotraj katerega loči še minimalističnega in posteksisencialističnega. Delitev je opravljena glede na prevladujoče snovno-idejne, motivno-tematske in formalno-slogovne lastnosti. Vsem tipom sodobne slovenske kratke proze je skupen intimizem, ki razgrinja majhne, vsakdanje zgodbe

običajnih ljudi (prav tam: 45). Kot predstavnike minimalizma označi avtorje, ki so bili prej zagovorniki postmodernizma in metafikcije, izpostavi Andreja Blatnika in Polono Glavan. Glavne značilnosti minimalizma povzema po Juvanu, in sicer izpostavi čut za atmosfero, zanimanje za intimne podrobnosti medčloveških odnosov, partnerskih zvez, družin, neumetnost v slogu, dialog.

V slovenskem prostoru lahko o minimalizmu v literaturi govorimo od 90. let prejšnjega stoletja dalje, ko je Andrej Blatnik z *Menjavami kož* (1990) vzpostavil vzporednice z gibanjem v ameriški literaturi. Z omenjeno zbirko se je Blatnik začel odmikati od metafikcijskih obrazcev in se usmerjati v minimalistično naravnano prozo (Virk 1996: 150). Na Blatnika še posebej vpliva Raymond Carver, kar je toliko bolj očitno v zgodbah *Pravzaprav*, *Vlažne stene*, *Billie Holiday*, *Začasno bivališče* (*Menjave kož*, 1990). Zgodbo, ki jo je kasneje objavil v zbirki *Zakon želje* (2000), O čem govoriva, pa je celo naslovil skoraj identično kot Carver (*What we talk about when we talk about love*). Navedeni avtorji (Bošnjak 2005, Virk 2006, Perić Jezernik 2011) poleg Blatnika kot tipično predstavnico minimalizma vidijo tudi Polono Glavan, predvsem njeno zbirko kratkoproznih besedil *Gverilci* (2004).

Minimalizem lahko prepoznamo tudi pri Alešu Čaru, Dušanu Čatru, postopke minimalizacije pa pri Nejcju Gazvodi, Dragu Jančarju, Maruši Krese, Vinku Möderndorferju. Avtorjem je skupno opozarjanje na vsakdanje, intimno dogajanje (Virk 2006: 30). Dejstvo je, da so opusi avtorjev zelo raznoliki in posamezne zbirke ali besedila vsebujejo lastnosti več različnih usmeritev. Iz tega sledi, da je bolj smiselno razvrščati besedila kot pa avtorje.

## **4.6 Karakteristike minimalistične kratke proze**

### **4.6.1 Tematika in motivika**

Tematika in motivika minimalistične kratke zgodbe se povezujeja s postmodernim časom – avtoriteta se spreminja, obrobno postaja pomembno, velike zgodbe mesto prepustijo malim. Majhna zgodba načeloma ne izraža metafizičnih resnic, marveč je osrediščena na trenutek, gib, gesto, ki nimajo posebnega vpliva (Bošnjak 2005: 55). Zunanja resničnost, ki prodira v literaturo, je negotova in spremenljiva, »oblikuje pa se skozi medosebna razmerja, ki v svoji negotovosti in reduciranosti opredeljujejo tudi prostor« (Perić Jezernik 2011: 124). Dejstvo, da sta zunanja in notranja resničnost brez pravega temelja, povzroči, da sta tematika in motivika sodobni, vsakdanji in intimnejši, kot sta bili v realizmu in modernizmu (prav tam: 124). Osrednja tema in motiv se pogosto zdita nejasna in fragmentarna, razlog pa je v minimalističnem zoženju gledišča bralca. Slovenski avtorji v kratki prozi pišejo predvsem o (izpraznjenih) medsebojnih odnosih urbanega okolja, ločitvah, prepirih, pretepih, prevarah,

vsakdanjih pogovorih, pripetljajih (in ne dogodkih, ki bi povzročili preobrat), seksu, zločinih, alkoholu, drogah, fobijah, fantazijah, nevrozah, obravnavajo pa tudi problematiko virtualne resničnosti, ki je oaza v puščavi zapletenih odnosov (prim. Čar) in željo po svobodi (prim. Blatnik). Podoben pogled ima tudi B. Bošnjak (2005: 54), ki kot glavno temo minimalistične kratke proze vidi v problematiziranju odnosa med moškim in žensko, le-ta pa je postavljen v sodobni čas in v urbano okolje. Sklenemo lahko, da minimalistična kratka proza z odkrivanjem tančice zasebnosti tematizira in razkriva najintimnejše in najbolj kočljive trenutke človeških življenj (Perić Jezernik 2011: 135).

#### 4.6.2 Atmosfera

Atmosfera v minimalistični kratki prozi povezuje ostale elemente in ustvarja enotnost. Glede na analizo večjega števila pripovedi lahko atmosfero tipologiziramo na epično, lirično in dramatično<sup>9</sup>, po analogiji pa govorimo o treh glavnih tipih minimalističnega ustvarjanja, in sicer o epičnem ali kombiniranem, impresivno-reflektivnem oziroma liričnem ter o dialoškem oziroma dramatičnem tipu (Perić Jezernik 2011: 127). Atmosfera je povezana tudi s pripovedovalcem – kakršna je atmosfera, takšen je pripovedovalec.

Epična atmosfera ustvarja vzdušje, ki je motivirano iz zunanjega dogajanja, čeprav v tem kontekstu težko kdajkoli govorimo o pravem dogodku, marveč le o pripetljaju, ki deluje vsakdanje z dodatnimi poudarki, ki ustvarjajo posebne podtone, na primer ironične, groteskne, vulgarne, humorne, resnobne. Za epično atmosfero so značilni eliptično opisovanje, notranji monologi in tudi eliptični dialogi. Pripovedovalec je prvo- ali tretjeosebni, pripovedovanju pa epskost daje predvsem menjavanje različnih načinov pripovedovanja, kot so opis zunanjega dogajanja, razmišljanje literarne osebe ipd. (Perić Jezernik 2011: 128). Zunanje dogajanje pa ima drugačno vlogo za doseganje impresivno-refleksivne atmosfere, in sicer je izvor drugih odtenkov (tragičnih, humornih ipd.) in krepitev psihične realnosti. Glavna lastnost lirične atmosfere pa je subjektivnost, notranje doživljanje (prav tam: 131). Dialoško atmosfero besedila najpogosteje ustvarjajo z (eliptičnimi) dialogi, razmišljanji likov, tudi kratkimi opisi zunanje resničnosti, ki pa so, kot pri lirični atmosferi, postranskega pomena (prav tam: 131–132).

#### 4.6.3 Eliptičnost

Eliptičnost je ena osrednjih značilnosti (minimalistične) kratke proze. Obsega vse vidike – vrstno strukturo, jezik, strukturo resničnosti, trenutek vpogleda, subjekte in dogajanje.

---

<sup>9</sup> A. Perić Jezernik si termine izposodi pri Kosovem *Očrtu literarne teorije* (1995).

#### **4.6.3.1 Dialogi**

V minimalistični kratki prozi dialogi (in tudi monologi) protagonistov, ki običajno niso poimenovani, posnemajo vsakdanji govor, jezik je torej pogovoren, kar je eden izmed ključnih virov eliptičnosti (Perić Jezernik 2011: 96). V. Matajc (2006: 367) skupno temam (minimalistične) kratke proze vidi v »temi deformirane komunikacije«, govorjenju drug mimo drugega, verbalni paralizaciji. Protagonisti se izgublajo v frazah, izrekajo izjave, ki namena ne dosežejo, zdi se, kot bi manjkal skupni jezikovni kod. Težnja komunikacije je sicer često prisotna in predstavlja glavno dogajanje, akcijo, vendar je prav zaradi nezmožnosti jezika oziroma pomanjkanja pravih besed že *a priori* obsojena na propad (Perić Jezernik 2011: 102).

#### **4.6.3.2 Začetek in media res**

Odprti začetki so se pojavljali že pred postmoderno dobo, in sicer z namenom npr. pojasnitve ključnega (realizem) ali ustvarjanja atmosfere (modernizem). V minimalistični kratki prozi pa ima *in media res* drugačne razsežnosti. Ne uvaja več v pripoved, ne pojasnjuje situacije, marveč se nepripravljenemu bralcu pripoved zgolj nemudoma razpre (Perić Jezernik 2011: 10). Tovrsten začetek je zelo neposreden in negotov. Občutek negotovosti je posebno prisoten v primeru začetka pripovedi z dialogom ali monologom, ko je bralec opazovalec nečesa, kar se odvija pred njegovimi očmi (Perić Jezernik 2011: 105).

#### **4.6.3.3 Vpogled**

Juvan (1994/1995: 51) kot eno ključnih lastnosti minimalizma poleg vsakdanje tematike, odmika od postmodernizma, videza preprostosti in pogovornosti izpostavi manko sporočilne globine, že prej pa so enako razmišljali tudi onkraj luže in to je bil med drugim razlog za pripisovanje nižje umetniške vrednosti tej literaturi. Minimalistični trenutki resnice se od tradicionalnih bistveno razlikujejo. Medtem ko je vpogled literarnih protagonistov v modernističnih in realističnih besedilih jasno razviden, se v minimalizmu le megleno izrisuje. Običajno literarna oseba zaradi določene omejitve resnice ni zmožna videti ali pa lastno situacijo bežno spozna, a za soočenje nima moči (Perić Jezernik 2011: 106–107).

#### **4.6.3.4 Pripovedovalec**

Kos (2001a: 103) razlikuje troje različnih pripovedovalskih nizov, delitev. Glede na to, v kateri osebi govori pripovedovalec, loči prvo-, drugo- in tretjeosebne pripovedovalca. Uporaba določenega tipa pripovedovalca je odvisna predvsem od obsega snovi, razčlenjenosti zgodbe, števila oseb, dogodkov (prav tam: 104). Glede na odnos do resničnosti po Stanzlu ločimo avktorialnega, personalnega in virtualnega pripovedovalca. Pripoved avktorialnega

pripovedovalca ima trdno podlago v splošnem pojmovanju, kaj je resnica, medtem ko personalni pripovedovalec izhaja iz svojega vedenja, izkušenj, predstav, zaznav, le-teh pa ne poskuša postaviti pod splošno veljavno resnico (prav tam: 105). V drugi polovici 20. stoletja pa se je v postmodernističnem pripovedništvu pojavil še virtualni pripovedovalec; ta se lahko postavlja v vlogo avktorialnega ali personalnega, vendar bralcu da vedeti, da je vloga le pretvarjanje. V njegovi pripovedi namreč ni nobene resnice, prav tako ne izkustva subjektivne zavesti (prav tam: 105). Virtualnega pripovedovalca lahko najdemo v besedilih Borgesa, Bartha, Eca. Delitev na avktorialnega, personalnega in virtualnega pripovedovalca ustreza trem stopnjam v razvoju evropskega pripovedništva – tradicionalni, modernistični in postmodernistični. Glede na bližino določeni literarni zvrsti nastane še trojica lirskega, dramskega in epskega pripovedovalca. Za lirskega pripovedovalca je značilna notranja značilnost osebe, njena zavest in subjektivnost, v dramski pripovedi izstopa monolog oziroma dialog literarnih oseb, v epski pa so zaobjete vse plasti resničnosti – notranjost osebe, zunanje dogajanje itd. (prav tam: 106). V posameznem besedilu se pripovedovalec lahko spreminja.

Minimalistični pripovedovalec se razlikuje od vseh treh opisanih pripovedovalcev. Zanj je značilno, da navidez indicira bližino, pogosto pa deluje odtujevalno, kar podpirajo npr. nazorni zaimki. Za minimalistično pripoved je značilna t. i. avktorialna tišina, vsevedni zunanji pripovedovalec pa je odsoten (Perić Jezernik 2011: 113).

#### ***4.6.3.5 Literarne osebe***

V skladu s tematiko in motiviko so literarne osebe minimalistične kratke proze posamezniki, ki so obremenjeni z vsakdanjimi problemi sodobnega človeka. »Ta subjekt ne skuša rešiti sveta, ni sposoben globokih filozofskih izpeljav in največkrat ne ve, kaj storiti v določenih situacijah.« (Abádi-Nagy 2001: 138 v Perić Jezernik 2011: 121) Abádi-Nagy (2001: 139 v Perić Jezernik 2011: 121) literarno osebo označi kot posttravmatični osebek, ki je nova estetska varianta na postmodernistično temo.

Literarne osebe so vpletene predvsem v verbalne akcije, nekonstruktivne pogovore, Virk govori o »subjektu pogovarjanja« in tudi o subjektu »literature izčrpanosti« (Virk 1996: 151). »Fizične« akcije niso pogoste, prav tako pa osebe nimajo moči za spreminjanje obstoječega stanja (Perić Jezernik 2011: 121). A kljub temu, kot meni Virk (1996: 152), subjekti niso povsem pasivni; v njih lahko prepoznamo iskanje nadomestka velikih zgodb.

## 5 JEZIKOVNOSTILISTIČNA ANALIZA

Za jezikovnostilistično analizo smo izbrali minimalistični zbirki, Blatnikove *Menjave kož* (1990) in *Gverilce* (2004), avtorice Polone Glavan.

### 5.1 Zbirka *Menjave kož*

#### 5.1.1 Andrej Blatnik

Andrej Blatnik (1963) je študiral primerjalno književnost, sociologijo kulture, ameriško književnost in komunikologijo. Sprva je bil svobodni pisatelj, nato pa je delal kot urednik – od leta 1992 je urednik Cankarjeve založbe, več let je urejal leposlovno revijo *Literatura*. Med letoma 2007 in 2015 je bil predsednik žirije srednjeevropske nagrade za književnost Vilenice. Trenutno na Filozofski fakulteti na Oddelku za bibliotekarstvo, informacijsko znanost in knjigarstvo predava predmete *Osnove knjigarstva*, *Formati in nosilci knjižnih vsebin* in *Uredniške tehnike ter izbirna predmeta Knjižne vsebine v popularni kulturi* ter *Književnost za bibliotekarje in založnike* (<http://oddelki.ff.uni-lj.si/biblio/oddelek/osebje/blatnik.html>).

V svojem prvencu, zbirki kratke proze *Šopki za Adama venijo* (1983), je še nihal med modernizmom in postmodernizmom, z romanom *Plamenice in solze* (1987) in drugo zbirko kratke proze *Biografije brezimnih* (1989) pa je postal eden najvidnejših predstavnikov slovenskega postmodernizma, od katerega se je na prelomu iz 80. v 90. leta že odmaknil. Leta 1990 je izdal tretjo zbirko kratke proze *Menjave kož*, ki velja za prvo minimalistično zbirko v našem prostoru. Zbirka je prevedena v španščino, hrvaščino, angleščino, češčino, madžarščino in nemščino. Kasneje je napisal še romana *Tao ljubezni* (1996) in *Spremeni me* (2008) ter kratkoprozni zbirki *Zakon želje* (2000), za katero je prejel tudi nagrado Prešernovega sklada, in *Saj razumeš?* (2009). Je tudi avtor več esejev in tujih antologij (<http://www.andrejblatnik.com/izdaje.html>).

#### 5.1.2 O zbirki

Zbirka *Menjave kože* (1990) sestoji iz šestnajstih zgodb z naslovi *Bobnarjev zamah*, *Materin glas*, *Izak*, *Dan*, *ko je umrl Tito*, *Dva*, *Apologija*, *Kioto*, *Okus krvi*, *Praske na hrbtu*, *Možnost*, *Pravzaprav*, *Vlažne stene*, *Billie Holiday*, *Hodalyi*, *Začasno bivališče* in *Rai*. Naslov zbirke morda cilja na Blatnikovo preusmeritev od postmodernizma k minimalizmu in tematiki intimizma. V večini zgodb je v ospredju odnos med moškim in žensko. Za lažjo predstavbo bomo na kratko obnovili vsebino izbranih zgodb.

### ***Bobnarjev zamah***

Zgodba je z vidika forme minimalistična, saj obsega zgolj dobro stran. Sestoji iz ene same povedi, nakopičene s priredji in podredji, ločenimi z vejicami in podpičji. Dogajalni čas je skrčen na trenutek. Kot pravi B. Bošnjak (2005: 55), tovrstne zgodbe spominjajo na fotografijo, fragment, nepomemben trenutek, »katerega majhnost avtor podkrepi z nekakšno parodizacijo klasičnega velikozgodbarskega efekta pričakovanja« (prav tam: 55). Sprva je videti, da se bo svet ustavil, če bobnar ne zamahne, */.../ kajti vse kaže, da se bo pravkar prevrnil, ljudje bodo vsak hip spustili jedilni pribor na nepoužita jedila in se pričeli ozirati po natakarih, šef strežbe se bo grabil za glavo, možak v sprejemnici bo ob polomiji resda prevejano odkimaval /.../, a na koncu se dobro izteče, saj /.../ k sreči bobnar v zadnjem trenutku upočasni zamah, palica se blago uleže na opno in vsi zaigrajo, kot je treba, tudi pevka se oprime mikrofona in zažvrgoli kot slavček /.../.* (Blatnik 1990: 7–8). Zgodba Bobnarjev zamah z opisom trenutka tako vzpostavlja paradigmo majhne zgodbe.

### ***Dan, ko je umrl Tito***

Smrt Tita je pomemben zgodovinski dogodek, ki pa ga prvoosebni pripovedovalec ne doživlja tako. Spominja se le, da je kot otrok moral z igrišča, ker se je zgodilo nekaj pomembnega.

### ***Pravzaprav***

Vpliv Carverja se po mnenju B. Bošnjak (2005: 55) najbolj izrazito pokaže v zgodbah Pravzaprav, Vlažne stene, Billie Holiday in Začasno bivališče, pa tudi v O čem govoriva v zbirki *Zakon želje* (2000).

V zgodbi Pravzaprav, ki se začne *in media res*, popoldanski dialog razkrije odnos med moškim in žensko. On večino časa preživi za računalnikom, ona želi, da gre z njo na obisk k prijateljem, ki ju vabijo že dlje časa. On vneto piše, ona pa bi rada *resnično živela* (Blatnik 1990: 96). Dialog razkrije nezadovoljstvo in osamljenost. *Samo tebe imam, reče. In še tebe nimam.* (prav tam: 97) Veliko besed ostaja neizrečenih, odnos pa bo ostal izpraznjen, saj nič ne kaže na to, da bi protagonista začela živeti kako drugače.

### ***Vlažne stene***

Zgodba Vlažne stene prikazuje ljubezenski trikotnik; ženska svojemu moškemu ne skriva, da si je omislila ljubimca. Že dan prej mu namreč iz časopisa bere o ameriških raziskavah, ki so pokazale, da ima vsaka uspešna ženska srednjih let stalno razmerje z vsaj dvema moškima. Ko pripovedovalec svojo žensko z ljubimcem vendarle zaloti *v svoji sobi, v svoji postelji* (Blatnik 1990: 99), se v nastali situaciji zdi nebogljjen – ne ve, kako naj se sploh odzove, čeprav si



vztrajno dopoveduje, da nekaj vendarle mora storiti. Zdi se, da sta moški in ženska zamenjala spolni vloži. Ženska je aktivna, prevzema moške attribute, prevarani moški pa je ujet v pasivnost, ne zna se obrniti in oditi. Čeprav bi si želel biti močan, ostane zgolj pri željah. Vzdušje je zadušljivo, tako v dobesednem kot metaforičnem pomenu, saj z vlažnih sten nenehno polzi in tako kot v odnosu med moškim in žensko nič ni stalno. Dogajalni prostor je namreč vlažna, soparna kopalnica; na drugi strani pa zadušljivost ustvarja nezmožnost akcije. Majhnost zgodbe se med drugim pokaže tudi v tem, da ljubezen nima transformativne moči kot v velikih zgodbah. Epifanijo predstavlja zaključek, ko se avtor vpraša in si odgovori *Torej? Torej.* (prav tam: 102). Življenje torej ne teče po pričakovanjih, a sprememb vseeno ni.

### ***Začasno bivališče***

Moški in ženska ležita v hotelski sobi; moški molči, ženska govoriči in sprašuje, kdaj bosta odšla drugam. Enosmerna (deformirana) komunikacija je edina akcija, ki sta jo sposobna ustvariti. Atmosfera je podobna tisti v Vlažnih stenah – par obdaja vlaga, sopara, tesnoba, zadušljivost. Naslov razkriva neizpolnjeno obljubo, ki jo je dal moški ženski. Še vedno sta tam, v začasnem bivališču, ki je očitno postajalo stalno. V zgodbi zaman čakamo na dogodek, ki bi moškega in žensko lahko spodbudil, sprožil dejanja. In tudi konec ne obeta česa podobnega, saj */.../ moški ne odgovarja. Ventilator z enakomernimi zamahi reže zrak* (Blatnik 1990: 116).

### ***Rai***

Moški se vrača domov in vseskozi razmišlja o tem, kaj se bo zgodilo, ko bo tja prispel. Ve, kaj ga čaka. *Čaka ga obrat ključa, vajeni in znani gib roke. Nato vzpon po stopnicah: prvo nadstropje.* (Blatnik 1990: 118) In pa njegova ženska, ki ve za prevaro. Spraševala ga bo, zakaj ne ostane pri njej. On pa si bo nataknil slušalke, poslušal alžirski *rai*; glasba torej predstavlja pobeg pred stvarnostjo, ki sestoji iz tesnobe, odtujenosti, trpljenja.

### **5.1.3 Analiza**

V jezikovnostilistični analizi so obravnavana sredstva, ki smo jih v Blatnikovih zgodbah v zbirki *Menjave kož* opazili na več ravneh – morfonološki in leksikalni ter skladenjski in besediloslovni.

V literarnih besedilih namesto standardiziranega, knjižnega jezika temeljno mesto zavzame kultivirani jezik (prim. Skubic 2003), ki je s knjižnim bodisi prekriven bodisi ne, kar smo po posameznih ravneh tudi opazovali.

### 5.1.3.1 Morfonološka in leksikalna ravnina

#### Zvrstno zaznamovani izrazi

Avtor piše v knjižnem jeziku, občasno pa uporabi (na ravni slovarja) zvrstno zaznamovane lekseme. Izrazi, ki so označeni s kvalifikatorji ljubkovalno, ekspresivno, slabšalno, se pojavljajo predvsem v dialogih ter tako razkrivajo karakteristike literarnih oseb in njihov odnos do predmetnosti. Izpostavimo izjave policista v pogovoru s Katarino v zgodbi Okus krvi, ko jo večkrat pokliče z ljubkovalnim izrazom *punči* (37, 49, 50), ekspresivnim *punčka* (43) in tudi *punče* (38), kot »nedoraslo dekle«, in s slabšalnim leksemom *deklina* (37). Ko Katarina policistu pove, da ga spominja na očeta, za katerega kasneje izvemo, da jo je v otroštvu zlorabljal, ji policist odgovori: *Čigava pa si? Očkova? Ali mamina? Ali od kakšnega drugega? Kdo pa ti da lupčka na lička, preden zvečer učke zatisneš, punči?* (38) V tem primeru so pomanjševalnice nosilke posmeha. Sicer pa so v dialogih prisotni tudi drugi pogovorni in ekspresivni izrazi, npr. *zagozda (kruha)* (16), *larifari* (22), *fičko* (36), *mrtvak* (45), *magari* (62), *punčka* (62), *slaboumnež* (68). Policist v že omenjeni zgodbi izreče tudi nižje pogovorni glagol *pasati* (47) ter besedno zvezo *iti papa*, ko Katarino vpraša, če je *šel njen oče papa* (46); v SSKJ je zveza *iti papa* označena s kvalifikatorjem otroško, a v tem primeru zopet razkriva ciničen odnos policista do Katarine.

Prisoten je vpliv angleškega jezika, npr. *ferplej* oziroma *fair play*, ki je v SSKJ sicer zaznamovan s kvalifikatorjem športno in pomeni »pravilen odnos do soigralcev pri igri, tekmi« (<http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html>), v tem primeru pa sintagma ni zasidrana v ta kontekst, marveč gre za pogovor med policistoma, ki želita pošteno deliti čas s Katarino. *Čakaj, čakaj, je slišala mlajšega, zdaj mi ne prihajaj s takimi. Trenutek za ferplej, anede. Ti greš, jaz ostanem.* (50) Vpliv tujega jezika se pokaže tudi v uporabljeni sintagmi *macho talk* (52).

Neologizmi so zelo redki; izpostavimo lahko izraz *mrličar* (40) v izjavi policista v zgodbi Okus krvi. *Šel bom, je rekel. Ti počakaj mrličarja. Saj se lahko z njim nazaj zapelješ.* (40) V tem primeru je izraz sopomenka za pogrebno službo, pogrebnika.

V zgodbah z intimnejšo tematiko, ko je v ospredju odnos med moškim in žensko, to so predvsem *Vlažne stene*, *Pravzaprav*, *Začasno bivališče*, *Billie Holiday* skorajda ni s kvalifikatorjem zaznamovanih leksemov.

Skozi celotno kratkoprozno zbirko zasledimo ponavljanje dotičnih izrazov različnih besednih vrst (samostalnikov, glagolov, členkov).

### ***Samostalniki***

V zbirki se večkrat pojavi ime jugoslovanskega predsednika in voditelja Josipa Broza Tita. Zbirka je bila izdana leta 1990, v času osamosvajanja Slovenije in deset let po Titovi smrti, ki se je dobro spominja tudi Blatnik. Tako je Tito omenjen v zgodbi Dan, ko je umrl Tito, ko sicer ta, za zgodovino pomemben dogodek na glavnega protagonista nima posebnega vpliva. Pojavi se še *Titova ulica* (65) in primera *moj glas, odločen in samozavesten. Richard Burton, ki igra Tita* (100). Na dogajalni čas kaže tudi dotična predmetnost, npr. fičo, gramofonska plošča, walkman.

### ***Glagoli***

Za minimalistično kratko prozo je značilna verbalna paralizacija, osebe se izgublajo v lastnih frazah (Matajc 2006: 367). V zgodbah se večkrat pojavijo dotični glagoli, katerih raba je povezana (tudi) s tematiko in atmosfero kratkih zgodb; predvsem so pogosti v zgodbah, kjer je v ospredju odnos med moškim in žensko.

Medsebojnega poslušanja v minimalističnih zgodbah torej ni, običajno gre za enosmerno komunikacijo, protagonisti govorijo eden mimo drugega in tega se mestoma tudi zavedajo. *Že to je najbrž veliko, da me sploh poslušáš, reče.* (93); *Poslušaj, rečem. Poslušaj: rad te imam.* (93)

Glagol *vedeti* kot imeti kaj v zavesti ima posebno funkcijo. V določenih primerih se izkaže, da protagonisti sicer imajo v zavesti, kaj je prav in kaj bi morali ukreniti, vendar tega ne naredijo, včasih tudi zato, ker ne vidijo možnosti. Glagol večkrat nakazuje, da je kljub deformaciji pogovor edina akcija, ki so jo protagonisti zmožni. *Vem: samo zavlačujem, zavlačevanje, ki ne bo doseglo ničesar. A kaj mi ostane drugega? si pravim.* (93); *Že dolgo vem, da sem.* (97); *Gledam: po ploščicah vijugasti potočki. Kapilare. Čutim: na sencih, na čelu, na vratu utripa. Vem: nekaj narediti. Vem: nekaj reči.* (99); *Vem: potim se. Če to opazi, sem izgubil.* (100); *Vem: zdaj greva predaleč.* (101) Prav tako že vedo, včasih tudi zaradi banalnosti in ponavljajočega se dogajanja, kaj sledi: *Vedel sem, kaj bo sledilo. Ne, sem rekel.* (78)

V deformiranem pogovoru protagonisti pogosto ne vedo, kaj reči, kar stopnjujejo s ponavljanjem tega glagola.

*Kaj naj rečem? vprašam. Nimam kaj reči. Ne vem.*

*Aha, reče ona, ne veš.*

*Ne vem, rečem. In premišljujem: res ne vem.* (94)

V zgodbi Rai moški, ki se zgodaj zjutraj z avtobusom vrača domov in si predstavlja reakcijo svoje ženske z zateklimi očmi, *ve, kam gre, kam prihaja* (118). Zdi se, kot da se je naštetu že nešteto krat zgodilo in da bo enoličnost njunega vsakdanjika še trajala.

Protagonisti v kratkih zgodbah tudi večkrat razmišljajo, a jih ta proces ne pripelje do trenutka vpogleda, tudi zato, ker razmišljajo predvsem o minimalnih podrobnostih vsakdanjega življenja.

*Premišljuje. Kako to misliš? vprašam.*

*No, reče ona počasi, mislil si, da sem drugačna, kakršna sem v resnici.*

*V resnici? premišljuje. V resnici?*

*Mislil si recimo, da bom znala bolje skrbeti za denar. Da ti ne bo treba jemati vsakovrstnega dela za zaslužek.*

*Ne, rečem, nisem mislil.*

*Mislil si, nadaljuje, da bolje kuham. /.../*

*Ne, zašepetam, nisem mislil.*

*Mislil si, reče nazadnje, da boš lahko v miru sedel za svojim ekranom in se ukvarjal s svojimi stvarmi, jaz pa bom skrbela za vse ostalo. To si mislil.*

*/.../*

*Da, pomislim, res je tako. (95)*

*Misliš, da se bo kdaj končalo? vpraša ženska.*

*Mislim, karkoli. (116)*

Nasprotje akcije predstavlja čakanje. V Vlažnih stenah je moški tisti, ki čaka odziv ženske.

*Čakam: kaj bo rekla? Se bo kako branila? (100)*

Ohromljenost komunikacije se kaže tudi preko rabe glagola reči oziroma ne reči. Večkrat je ženska tista, ki govori znotraj enosmerne komunikacije, moški je molčeč in pasiven.

*Čakam. Nimam več besed. Ne vem, kaj bi rekel. Ne vem, kaj bi zapisal. (93)*

Ko v Vlažnih stenah moški zasači svojo žensko z ljubimcem, želi svoje ogorčenje ubesediti, vendar slednjega ni sposoben in le išče prave besede, ki se mu vztrajno izmikajo, kar je izraženo z zvezo naklonskega glagola *hoteti* in nedoločnika: **Hotel sem reči: ne, ne. Hotel sem vprašati: kaj vendar počneš? Ampak nisem bil dovolj hiter, in potem je bilo že prepozno.** (70); **Hočem reči: ampak, lepo te prosim! Hočem reči: zdaj vendar poslušaj, kaj bom povedal!** Nato pa je glagol zanikan, hotenje se ne realizira. **Ne rečem.** (99)

Tako namesto poskusa reševanja težave in zrelega pogovora zgolj /.../ **zamomlja: brisačo?** (99) In nato opazuje banalnost, kot je drsenje kapljice. **Gledam, kako drsi potoček po njeni dojki, kako se kapljica tanjša, kako izgineva. Bo še kanila? mislim.** (99) Tudi kasneje ostane pasiven, mestoma se zdi, da je celo on kriv, ker prejšnji večer ni dobro poslušal, ko mu je brala o tem, da ima vsaka uspešna ženska razmerje z vsaj dvema moškima. Ženska neposredno nakaže, da si želi tudi njega: **Torej, reče ona, kaj čakaš? Da, zašepetam, kaj čakam?** (102) On pa se začne umikati, *k steni, čisto k steni* (102). Na koncu zgodbe pomisli na to, da ima izbiro, ki je povezana z govorom oziroma molčanjem. **Če govorim, bo trajalo. Če obmolknem, se bo izteklo. Imam izbiro. To je važno: izbira. Torej? Torej.** (102)

Tudi v Začasnem bivališču, ko moški in ženska ležita na postelji, dogajalni prostor je torej intimni, je komunikacija deformirana in enosmerna, kar je eksplicitno izraženo s ponovitvami dela besedila.

- **Moški ne odgovarja.** *Gleda v zrak. Ventilator z enakomernimi zamahi reže zrak.* (114)
- **Moški ne odgovarja.** *Gleda kapljo, ki mu polzi po roki. Ustnice našobi in dihne skozi nje.* (115)
- **Moški molči,** *gleda pod strop.* (115)
- **Moški ne odgovarja.** *Ventilator z enakomernimi zamahi reže zrak. Na okno prične tokljati dež.* (115)
- **Moški ne odgovarja.** *Ventilator z enakomernimi zamahi reže zrak. Po roki, ki jo izteguje v zrak, se vijejo vlažne sledi.* (116)
- **Moški ne odgovarja.** *Ventilator z enakomernimi zamahi reže zrak.* (116)

Medtem ko ženska sprašuje, npr. **Zakaj ta soba? Zakaj sva tukaj?** (114); **Misliš, da se bo kdaj končalo?** (116), spodbuja z velelniki, npr. **Dajva, dajva, pojdiva. Kupi mi rože. In potem greva na sladoled.** (114); **Nekaj mi govori, da bodo mrtvi še vstajali /.../, ampak se ne bojim, pregnala jih bova, saj znava z njimi.** (114), mu priznava, da ga še ljubi, čeprav na drugačen način, in da ji je dovolj tiste sobe, začasnega bivališča, moški vztrajno molči in tako se zgodba tudi zaključí.

Molčanje moškega je prisotno tudi v zgodbi Billie Holiday, ko /.../ **on ne reče ničesar**. Potem, ko vendar spet **spregovori**, je njegov glas hrapav in ob stenah sobe se sesipa sam vase. (104)

Podobno je v zgodbi Pravzaprav je moški tisti, ki postopoma obmolkne. Sprva ženski še odgovarja, čeprav besede nimajo prave teže:

*Ne? vztraja. Ne? Reci, no! Ne? Ne?*

**Kaj naj rečem?** vprašam. **Nimam kaj reči**. Ne vem. (94)

Kasneje pa njegovo odzivanje postopoma ponikne, gre za stopnjevanje.

*Ne, rečem, nisem mislil.*

/.../

*Ne, rečem, zdaj že tišje, nisem mislil.*

/.../

*Ne, zašepetam, nisem mislil.*

/.../

**Ničesar ne rečem. Molčim.** (95)

Deformiranost komunikacije se kaže v poskusu pogovora med moškim in Diano v zgodbi Praske na hrbtu. Prvoosebni pripovedovalec z velelnikom nagovarja sogovornico, naj govori o čemerkoli. A kakršenkoli napredek v njunem odnosu je onemogočen.

*Ne, sem rekel. Ne hodi. Nočem biti sam. Govori mi.*

**Kaj naj ti govorim?** je vprašala Diana, zbegana. **Ne vem, kaj naj govorim.**

*Ne ve, sem si mislil, končno nečesa ne ve.* (88)

/.../

**Govori, sem rekel. Karkoli. Govori.**

*Nimam kaj, je rekla Diana in zdelo se mi je, da ji gre na jok. To je dobro, sem premišljal. Zelo dobro.* (89)

### **Členki**

V zgodbah sta često prisotna členka *mogoče* in *morda*. Ta leksema po navadi izražata možnost uresničitve, verjetnost, ne popolno prepričanost o čem (Žele 2014: 41), kot v primerih: **Morda bi bilo bolje, če bi bila. Morda bi se potem lahko razumela.** (78); **Mogoče, pravim, ne da bi se**

ozrl k njej. **Mogoče**. (92); **Morda** pa zato, reče nekoliko tišje, ker veš, da je laže bolščati v ekran kot gledati ljudem v oči? **Morda** si zato najrajši doma in nočeš več niti v trgovino. **Morda** zato, rečem, in brzim s prsti po tipkovnici. (92); **Morda** ne bo prišlo sploh nikoli. A pustiva zdaj to. (98); Za hip me prešine, da bi pogledal, kaj je na drugi strani šipe. Je kaj? **Morda**, me prešine, gleda le svoj odsev, ki se mu poteze ob spuščanju mraka bolj in bolj ostrijo? **Morda**, si rečem, čaka, da se bo znočilo, in potem bo ena. (98); Za nekatere stvari se človeku zdi, da jih ni, če jih ne pove. Ta **mogoče** ni takšna ... **Mogoče** pa tudi je. (111)

Členek z istim pomen *možno* se pojavi v osemvrstični zgodbi Možnost. Gre za kratek dialog med žensko in moškim; ona trdi, da je možno, da sta vendarle vseskozi izhajala iz napačnih prepričanj. On jedrnato potrdi njeno razmišljanje, potem pa ponovno – molčita.

*Da, reče on, to je možno. Seveda, možno.*

*Potem dolgo molčita.* (91)

Podoben pomeni ima tudi členek *najbrž*, npr. *Že to je najbrž veliko, da me sploh poslušáš, reče.* (93). Izraža precejšnjo verjetnost ali približnost povedanega ali pa zadržano pritrjevanje (Žele 2014: 43), npr. *Najbrž res, rečem.* (92)

### **Zaimki**

Negotovost in posebno atmosfero ustvarjajo tudi nedoločni zaimki, ki izražajo neznano ali namenoma neimenovano stvar, pojav (<http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html>): *Nekaj je narobe, je pomislil mali. Nekaj je bilo notri. Nekaj ...* (11); *Dotaknil se je nečesa hladnega.* (11); *Vem: nekaj narediti. Vem: nekaj reči.* (99) V vseh primerih lahko bralec le sluti, kaj se skriva za izbranim zaimkom. Za poudarjanje določenih leksemov ali besednih zvez Blatnik večkrat uporabi kazalni zaimek. Avtor ga zapiše tudi v primeru opisovanja dogajalnega časa, npr. v zgodbi Dan, ko je umrl Tito, *Tisti dan je bila nedelja, prav topla, saj smo popoldne na ulici metali frizbi* (16), in zgodbi Praske na hrbtu, *Tistega večera sem se vrnil domov pozno* (87).

### **Velika začetnica**

V zbirki je velika začetnica (poleg zapisovanja osebnih, zemljepisnih in stvarnih lastnih ter začetka povedi) zapisana tudi pri poimenovanju metonimije – Uniforma. *Spomnila se je pravila, ki se je obneslo vedno in povsod: če te ogovarja Uniforma, ne veš ničesar.* (37) V nadaljevanju zgodbe je izraz zapisan z malo začetnico.

### **Literarne osebe**

Osebe v zgodbah so redko poimenovani posamezniki in posameznice. Slednje se zgodi v zgodbi Kioto, kjer je ameriškim protagonistoma ime Jay in Sam, gre za tuji imeni. Prav tako se ta

zgodba dogaja v tujem okolju, in sicer na Japonskem. V Vlažnih stenah je poimenovan le ljubimec oziroma drugi moški, Donald, v Praskah na hrbtu pa Roman, Diana in Peter. Načeloma pa so protagonisti označeni bodisi z osebnimi zaimki bodisi z občnimi izrazi; prevladujeta *ženska – moški* in osebna zaimka *ona – on*. Slednja sicer nevtralna leksema sta v tem kontekstu zaznamovana. Sklepamo, da lahko tovrstno označevanje odnos med partnerjema projicira na celotno (postmoderno) družbo.

Oznake literarnih oseb so zelo skope. Protagonista v Začasnem bivališču sta npr. opisana: *Moški in ženska ležita na postelji. /.../ On je v črtastih spodnjicah, ki se na robah cefrajo. Ona pregrnjena z zamazano rjuho, posuto z vlažnimi lisami.* (114) Še največ o osebah lahko razberemo iz dialogov.

### 5.1.3.2 Skladenjska in besediloslovna ravnina

#### *Ponavljjanje*

V zgodbah je zelo pogosto ponavljanje posameznih leksemov vseh besednih vrst, kar je ena od značilnosti spontano govorjenega jezika. Tako se v zgodbi z naslovom *Pravzaprav* izraz *pravzaprav* pojavi kar enajstkrat. Izraz je uporabljen v več pomenskih odtenkih, ki jih opredeljuje Slovar slovenskega knjižnega jezika (<http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html>), to so ugotovitev, spoznanje resničnega stanja, popravek prej povedanega in poudarjanje ugibanja. Primeri: *Pravzaprav, pravim in že zgrožen ugotavljam, da bom zdaj zabredel v dolg samogovor, pravzaprav si nisem nikoli predstavljal, da bom postal to, kar zdaj navsezadnje sem /.../* (93); *Pravzaprav, reče, navsezadnje vsakdo in vselej izgubi.* (97); *Pravzaprav je stvar preprosta. Življenje mi je –* (98); *Pravzaprav, reče ona čisto tiho, tako da se sklonim naprej in naostrim ušesa, pravzaprav nič. Stopim k njej, prav tja, kjer stoji ona. Prav ima: pravzaprav res ni ničesar videti.* (98)

B. Pogorelec (2011: 99) v primeru ponavljanja iste besede ali besedne zveze v odstavku govori o »senčenju« in pomenski rasti sporočila, medtem ko A. Perić Jezernik (2011: 170) meni, da zaradi ponavljanja istega izraza lahko le-ta izgubi pomensko težo.

V zgodbah, kjer prevladujejo dialogi (*Vlažne stene*, *Pravzaprav*, *Začasno bivališče*, *Billie Holiday*), se v (skopih) izjavah protagonistov največkrat pojavi anafora, v izbranih primerih se ponovijo samostalniška besedna vrsta (osebni zaimek, posamostaljeni pridevnik), glagoli, veznik, prislovi.

*Tudi ona večkrat pokliče. Tudi ona ima težave. Tudi ona se je odločila, da bo živela v mestu.* (84); *Drugo pride pozneje, zlagoma, skoraj nevede. Drugo pride.* (97); *Že dolgo vem, da sem.*



**Že dolgo**, pravi ona čisto potihlo. (97); **Hočem reči**: ampak, lepo te prosim! **Hočem reči**: zdaj vendar poslušaj, kaj bom povedal! (99); **Tako ne bo šlo**, pomislim. **Tako sem že pričel**, in potem je hotela brisačo. (99); **Saj je nimaš več**, reče on. **Saj nimaš več te plošče**. (103); **Jaz pospravljam to stanovanje**, če si že pozabil, reče ona čisto tiho. **Jaz sem tista**, ki brska po omarah. (103); **Povej ji**, da lažeš, reče ona tiho. **Povej**. (107); **Moram jesti**. **Moram spati**. **Moram ...** (109); **Mislím**, da lahko poslušam Billie Holiday in govorim po telefonu. Hkrati. **Mislím**, da to res zmorem. (111)

V dialogu je mnogokrat uporabljena tudi geminacija, ki je pogosta predvsem v dialogih, običajno znotraj replike posameznega protagonista, npr. **Ne? vztraja. Ne? Reci, no! Ne? Ne?** (94); **Že, že se ni dal zмести Sam**, /.../ (21); **Že, že ... In kakšna naj bi bila stava?** (26); **Pa vendar**, je vztrajal Sam, **pa vendar!** (27); **Čakaj, čakaj**, je slišala mlajšega, **zdaj mi ne prihajaj s takimi**. (50); **Seveda, seveda**, je bil šef ves razumevajoč. (80); **Vem, vem**, se je zahahljal Peter. (84); **Vem**, reče ona. **Vem**. (93); **Komaj**, rečem. **Komaj te dohajam**. (93); **Poslušaj**, rečem. **Poslušaj: rad te imam**. (93); **Ne govori mi**, rečem. **Ne govori mi**, kaj sem. (93); **Pozabil si**, reče ona, **pozabil**. (104) Primer geminacije je prisoten tudi v monologu protagonista, npr. **Nehaj, nehaj**, smo si mislili. (21) V naštetih primerih je funkcija ponavljanja poudarjanje in stopnjevanje; ponovljeni elementi so glagoli, prislovi, členki, pa tudi celoten stavek. Ponovi pa se tudi kazalni zaimke, npr. **Da, brisačo. Za tabo. Obrni se. Tisto, tisto rožnato**. (99)

Na več mestih protagonisti ponavljajo tudi izjave drugega udeleženca v pogovoru. Tovrstno ponavljanje ima lahko več funkcij, to so potrjevanje, izražanje začudenosti, pojasnjevanje. Pogosto je ponavljanje osebne glagolske oblike, pri čemer se spremeni slovnična oseba, ter ponavljanje samostalnika ali samostalniške besedne zveze.

*Hočete reči?*

*Hočem reči, je rekel šef počasi, da bom dal Južni križ risat Petru.*

*Petru? Šef, Peter noče imeti nič več z arhitekturo, sem rekel nejeverno.* (81)

*Torej, reče ona, kaj čakaš?*

*Da, zašepetam, kaj čakam?* (102)

*Pisma bralcev?*

*Pisma bralcev. (105)*

*Koža, reče ona. Kože te izdaja.*

*Koža? Reče on in si povleče z dlanjo po licu. Kaj je s to kožo? (107)*

*Ne razumem, reče on.*

*Ne razumeš, ker ne poslušáš, pravi ona. (108)*

*Ker ne utegneš, reče ona.*

*Ne utegnem? Kaj pa počnem, da ne utegnem? (110)*

V izogib dobesednemu ponavljanju se avtor poslužuje različnih načinov, in sicer predmetnost poimenuje z osebnim in svojilnim zaimkom, z osebno glagolsko obliko, nadpomenko, podpomenko, sopomenko ali parafrazo.

V Vlažnih stenah je tako ljubimec *Donald* označen z osebnim zaimkom *on*, opisom *črnc* in več osebnimi glagolskimi oblikami, npr. *Slišal naju bo. (102)* V Billie Holiday se ženska in moški pogovarjata o gramofonski plošči; leksem večkrat dobesedno ponovita, mestoma ga poudarita s kazalnim zaimkom, npr. *tisto staro ploščo; te plošče; to ploščo (103)*, nanjo se navezujeta tudi z osebnim in svojilnim zaimkom ter osebno glagolsko obliko.

### ***Primere ali komparacije in frazemi***

Blatnik se poslužuje pogosto rabljenih primer, kot sta *zažvrgoleti kot slavček (8)*, *napiti se kot žival (32)*. Pogoste so stalne besedne zveze oziroma frazemi, na ravni primer pa ni avtorskih prenovitev. V zgodbi Materin glas dečku po vrnitvi domov skorajda odleže, za trenutek pomisli, da je rešen skrbi: *Sprva se mu je že hotel odvaliti kamen od srca, češ da je zdaj na varnem in svoj strah bo lahko zaupal materi; tako bo postal čist ničev in skupaj se mu bosta smejala, kot že tolikokrat. (11)* A trenutek zatem je že vse drugače – hiša je temna, ni vedel, kaj ga čaka notri. Tekom celotne zbirke se pojavijo še drugi frazemi: *ujeti na limanice (26)*; *priti na dan (26)*; *želodec se obrača komu (32)*; *priti na glas (69)*; *biti bogu za hrbtom (83)*.

Pogostejše pa so primere, nekatere izražene tudi s primerjalnim odvisnikom, pri katerih primerjano in primerjalno besedo povezujeta veznika *kakor* in *kot*.

*Mož za kontrabasom se obnaša, kakor da bi se mu inštrument v roki kar na lepem spremenil v krepelce. (5)*

*/.../ vozili so jih kot živali, umrl bo kot žival, in pravzaprav je tudi živel kot žival /.../ Morda sem žival. (15)*

*/.../ čutim, kako žival liže mojo roko, ki visi prek posteljnega roba kakor sviloprejka, shiran svitek. (18)*

*/.../ njegova mirnost se je sesipala, ob vsoti, ki nam je vsem plesala pred očmi, jo je pobiralo kot brivsko peno pod britvijo. (27)*

*Ljudje so tiho stali okoli nje in opazovali, kako po bilkah počasi polzijo vodne kapljice; ko jim je zmanjkalo opore, so ena za drugo kapljale na asfalt. Kakor udarci mrtvaškega bobna, je pomislila Katarina. Tamp. Tamp. Tamp. Tamp. (35)*

*/.../ Katarini ni ušlo, kako se izraz v njegovih očeh stopnjuje. Vse bolj prijazno, vse bolj grozeče. Kot če bi osnovni melodiji dodajal okraske, je pomislila. (37)*

*Čakala je na ugovor, ki bi pojasnil, kako narobe je razumela, vendar je stari le zamišljeno pogledoval mlajšega, in potem spet njo. Pogled je potoval semtertja, kakor da bi sledil teniški žogici, ki leti prek mreže, in Katarini se je zavrtelo /.../ (51)*

*Občutek je bil daljen in povsem nerazpoznaven. Eden od mnogih. Kot kovinski okus prazne žlice. (54)*

*lica je imela bleda kot povoščeno platno (77)*

*Tolažba, ime ti je ženska, je rekla. Zvenelo je kakor naslov kakega cenenege italijanskega filma. (78)*

Blatnik uporabi tudi primere brez členice, to so npr. *vinsko rdeče ustnice (77)*; *Poslušam svoj glas: tenko, papirnato zveni. /.../ Poslušam svoj papirnati glas. (97)*; *Moj glas, odločen in samozavesten. Richard Burton, ki igra Tita. (100)*

Opazili smo tudi primer, ko protagonisti sami eksplicitno izpostavijo, da so izrekli primero oziroma metaforo: *Z njim je bilo, kakor da bi bila v puščavi, je rekla. /.../ Aha, sem pomislil, torej gre za metaforo. (63)*

## **Ločila**

Stilistično vrednost imajo tudi nekatera ločila, izpostavimo lahko pomišljaj, dvopičje in tropičje.

Enodelni pomišljaj ima več vrst skladenjske rabe: namesto vejice lahko ločuje kakšno besedo ali misel stavka ali pa kaže nasprotje posameznih stavkov iste povedi, lahko vpeljuje poudarjeno pristavčno pojasnilo že zapisane besede ali besedne zveze, zaznamuje nedorečeno misel, t. i. zamolk, zaznamuje zvezo osebka in povedka ob izpuščenih glagolski obliki, zaznamuje spremembo skladenjskega naklona v isti povedi, namesto narekovajev uvaja dobesedni navedek premege govora (Slovenski pravopis 2001: 44).

*Aziata – ali kako bi jim rekel – nobenega. (27); Vendar – kaj? Smo se spraševali. Odgovora nemara ne bi smel imeti Sam. (27); Seveda, si je prigovarjala, so taka opominjanja neumestna – kako naj se s pastoralo ujema s prašno deko prekrito žensko truplo? (39); Nisem te mislil zapreti. Nič nisi kriva, vem. Ne kliče te moja uniforma, temveč – Tu je zastal in pomežiknil. Koža. (41); Sam bi moral vedeti zanje, reče. Kaj nisi – (93); Zdaj sem nekoliko zbeگان. Po starem? Rečem. Mislil sem, da boš ti – (97); Saj – kaj? (110)*

Dvopičje je v rabi pred stavkom, ki pojasnjuje prejšnjega, npr. *A mi smo gledali v tla, in tudi če bi mu zrla strmo v oči: nismo vedeli, kaj se skriva zadaj. (27)* Zelo pogosto v zgodbah dvopičje ločuje glagol od preostale predmetnosti, ki se nanj navezuje, kot v primerih: *Hotel sem reči: ne, ne, hotel sem vprašati: kaj vendar počneš? (70); Vedel sem: čeprav je bilo to vse res, ni v ničemer dokazovalo, da je tako, kot živim, mogoče živeti. (78); Pomišljam: da, to je mogoče. Res, mogoče. (96); Natanko premislim: res nima kam iti. (97); Gledam: po ploščicah vijugasti potočki. Kapilare. Čutim: na sencih, na čelu, na vratu utripa. Vem: nekaj narediti. Vem: nekaj reči. (99); Gledam jo: se tudi njej zdi tako? Gleda me. Čakam: kaj bo rekla? Kako se bo branila? (100); Vem: zdaj greva predaleč. Nisem hotel o tem govoriti. (101); Zagledam: zrcalo. Moj obraz, prekrit s soparo. (102); Recimo: ko si bil brez vsega, sem te imela raje. In potem se je spremenilo. (115)*

Dvopičje se pojavi tudi po napovednem spremnem stavku pred dobesednim navedkom, ki sicer ne stoji med narekovaji, v premem govoru, npr. *Medtem ko glas na drugi strani odgovarja, on položi dlan na slušalko in zašepeta: prav si imela. (105); On reče: staro, seveda je staro. /.../ On reče: meni je všeč. /.../ On reče: kaj? Ne, nisem sam. /.../ On reče: tu je. Blizu. (106); Ženska reče: zakaj ta soba? Zakaj sva tukaj? Rekel si: začasno. (114); In ženska reče: ni dobro, če se spreminja. (115)*

Tropičje zaznamuje izpust besedila, nedokončano misel (Slovenski pravopis 2001: 46) oziroma zamolk. *Hočem reči, tu sem, pot me je stala, soba v hotelu me stane, še za tale obisk vaše šole sem moral plačati, zdaj pa ...* (21); *Jaz, reče, jaz ...* (96); *Stene so vlažne, rečem. Morala bi ...* (102); *In nato bi se ljudje oglašali. Svetovali. Rekli: tudi pri meni je bilo tako, potem pa ...* (105)

Tropičje je mestoma tudi dvodelno; pojavlja tako na začetku kot na koncu izjav v dialogu. Primer tovrstne rabe zasledimo v zgodbi Kioto. Gre za pripoved enega od protagonistov; pripoved je prekinjena z opisi reakcij ostalih prisotnih in ločena s tropičji. *Hodil sem po neobljudenem koncu, iz teme so se mi svetlikale zenice divjih živali, slišati je bilo strašljivo renčanje ...* (25) Sledi komentar oziroma kratek monolog prvoosebnega pripovedovalca, ki se čudi Samovemu pripovedovanju o zvereh in neobljudenih krajih, saj so bili vendarle na Japonskem, gosto naseljeni državi. Sam pa nadaljuje: *... in tako mi je prišlo na misel, da človek pravzaprav že tisoče let izumlja najrazličnejše pripomočke, da bi si nekako podredil naravo, obenem pa je sploh ne razume, ne ve, kaj je njeno bistvo, vidi samo varljive pojavne oblike ...* (25) Vsi zbrani pogledajo proti Samu, ki pristavi: *... in zato nikoli ne bo znal postati eno z njo. Vselej bo tujec v svetu, obsojen na večji boj brez upa zmage ...* (26) Ostali se pomenljivo spogledujejo in dobijo občutek, da gledajo oglase. Sam pa se ne da motiti: *... in edina možnost, da v tem boju ni poražen, je, da se sprijazni, kako ga je pravzaprav izgubil že tedaj, ko se je ločil od narave, ko je postal nadvrsta. A prav zato, ker je nadvrsta, se ne more sprijazniti.* (26)

Tropičje ima ponekod tudi drugačno vlogo. V primerih, kot sta *Ni. Tu je še nešteto ... drugih stvari.* (93) in *Z manj ... bolečine. Lažje.* (104), se zdi, da oseba išče ustrezen izraz in tropičje zaznamuje premor in miselni tok. Na tem mestu bi zato lahko govorili o vplivu govorjenega jezika.

Glede na pregledano lahko trdimo, da imata pomišljaj in tropičje na več mestih vlogo zamolka in tako ustvarjata eliptičnost, značilnost minimalizma.

### ***Prvine govorjenega jezika***

Prisotnost prvin spontano govorjenega jezika v literaturi ni novost in je pri različnih avtorjih različna. Nekateri se približujejo govorjenemu jeziku tako na ravni zapisa, oblike in vrste leksemov kot tudi na skladenjski ravni (Smolej 2010: 277).

Kot prvine spontano govorjenega besedila na leksikalni ravni lahko izpostavimo že omenjene (nižje) pogovorne, vulgarne, ekspresivne izraze. Blatnik se kljub približevanju spontano govorjenemu jeziku odloči za ortografski zapis in tako je besedilo razumljivo najširšemu krogu bralcev. Opazimo nekaj izjem, npr. *lupčka* (38), *učke* (38), *anede* (50), vendar zaradi pogoste

rabe besed zapis ne povzroča težav pri razumljivosti. Prvino govornega jezika predstavlja tudi redukcija na več ravneh. V primeru *Kar povej, kaj paše tebi, pa boš dobila! A smo vitezi al nismo!* (51) gre za redukcijo leksema *ali*.

Na skladijski ravnini so pogosti primeri izpusta osebne glagolske oblike, npr. *Jaz v službo, ko Diana še spi. Ko pridem domov, nje nikjer.* (67), ter stave naslonk oziroma širše gledano besedni red. Večkrat se na prvem mestu povedi pojavi naslonka, npr.: *Ti bom poslal mrliški list, če te zanima.* (54); *Me je pa vprašala, če še velja, da se dobiva.* (66); *Me pa res zanima, reče, ko ravno zapisujem tele vrstice, zakaj raje boljšič v ekran računalnika, namesto da bi odšel z menoj na obisk k prijateljem.* (92)

»Ena izmed tipičnih skladijskih lastnosti spontano govornega jezika pa je pretrganje oziroma prekinitve linearne osi, ki jo govorec po določenem komentarju ali pojasnitvi nato izpelje do konca.« (Smolej 2010: 281)

*Po kosilu, ob kavi (bila je odlična, in nisem mogel verjeti, da je bila včasih Diana militantna zagovornica zdrave prehrane, če pa skuha tako super kavo) me je Diana prosila, naj jo peljem v kino, češ da tam že več let ni bila.* (71)

*Skratka, s slušalkami, nataknenimi na ušesa, sem si priznal, da je res že čas, da bi šla Diana kam drugam. (Protí lastni volji se mi je pričela zdeti že zelo dobra rešitev, če bi se vrnila k Petru, če ne iz drugih razlogov, pa zato, da bi bila varno daleč od mojega stanovanja). Edino, kar mi je kazilo zadovoljstvo ob takem sklepu, je bilo žalostno dejstvo, da ji samo od sebe nič takšnega ne bo prišlo na misel in da ji bom moral položaj nekako razložiti kar sam.* (75)

Za Blatnikovo pisanje v tej zbirki je značilna raba členka *no*, ki se najpogosteje pojavi na začetku izjav protagonistov. Gre za metabesedilni element, sredstvo, ki ne izraža propozicijske vsebine, temveč ima medosebno (vzdrževanje stika s sogovorcem) in besedilno (organizacija besedila oziroma smiselna povezanost) funkcijo (Smolej 2010: 280). Primeri: *In kaj, če stavo dobite vi? je skorajda ušlo Jayu. No, v tem primeru boste šli z mano, nazaj v Ameriko.* (24); *No, tako, je navidez brez zanimanja dejal Jay.* (25); *No, preprosto. Zapeljal bi te ... Kam hočeš? K meni?* (41); *No, to si pa pozno odkrila, punčka, sem pomislil.* (62); *Ne vem, sem priznal. Ampak za svojo žensko štejem lahko samo ... Samo? me je priganjala Diana. No, samo tisto, s katero spim.* (69); *No, reče ona počasi, mislil sem, da sem drugačna, kakršna v resnici sem.* (95); *No, da se boš ti spremenila.* (97); *No, seveda. Vedela sem, da boš razumel.* (101); *No, če bi se poljubljal z mano.* (104). Pojavi se tudi v monologih protagonistov, npr. *No, ni opazila. Me je pa vprašala, če še velja, da se dobiva.* (66)

Pomeni izraza *no* so različni. Lahko izraža spodbudo, zadovoljstvo, nepopolnoma prostovoljno privolitev, nejevoljo, obotavljanje, lahko povezuje prej povedano in prehod k drugi misli (<http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html>). Iz navedenih primerov ugotovimo, da *no* izraža predvsem obotavljanje. Pojavi se tudi skupaj z velelnikom, npr. *Daj no! se zasmelaj. Nikamor se mi ne mudi, sem ti že rekel.* (45); *Daj no, je rekel policist, saj ni mogoče, da ti tole ne paše.* (47)

### ***Skladenjska struktura povedi***

Medtem ko zgodbo Bobnarjev zamah sestavlja le ena, s priredji in podredji zapletena poved, se avtor često poslužuje skrajne ekonomičnosti pri gradnji stavkov. Za zbirko so značilne enostavčne povedi, na več mestih opazimo kopičenje le-teh. *Pogoldtnem. /.../ V dlani začutim mehko. Izpustim.* (99); *Sklonim se. Tudi ona se skloni. Pobere brisačo.* (101); *Dvigni ga. Odgovori. Gotovo je zate. Kaj, če ni? Morda pa je zate.* (105) Z nizanjem enostavnih povedi se prične tudi ena od zgodb: *Soparno je. Moški in ženska ležita v postelji. Ventilator z enakomernimi zamahi reže zrak. /.../ Moški iztegne roko kvišku. Po njej spolzijo kaplje potu.* (114)

Primer kopičenja enostavnih povedi zasledimo v zgodbi Hodalyi:

*Zabliskalo se je. Sirene so tulile. Prevalil se je z nje. Okenska šipa je zabrnela. Hlače je povlekel nase. Nekdo je zaropotal po stopnišču. Pogledal je skozi okno. Ljudje so tekali semtertja. Suknjič si je vrgel čez roko. Stopil je proti izhodu. Ženska si je skrila dlani. Brneli so avionski motorji. Med vrati se je ustavil. Ženska ga je pogledala. Odprla je usta. Nekje blizu je eksplodiralo. /.../ Mudilo se mu je. Ni imel časa za njihove igre. Zasukal se je na peti. Zgoraj so se odprla vrata. Po stopnišču se je potegnila senca.* (112) Dinamiko dogajanja izražajo različna slovnična števila in osebe.

Tudi neglagolske povedi se pojavljajo tako v dialogih kot tudi v spremnem besedilu. Jedro teh povedi predstavlja npr. nominalni izraz, pridevnik, prislov ali členek. *Leta. Če ne desetletja.* (20); *Sto tisoč! K vragu!* (23); *Ne, še manj. Pet dni pravzaprav.* (20); *Kolega, mlajši fant. Z mrtvo žensko skupaj. S tako žensko.* (41); *Kakor oče. Enak. Tak gib z roko ... Tak glas. Kakor oče.* (87); *Stalno razmerje? Uspešna ženska?* (101); *Moj glas, odločen in samozavesten.* (100); *Lepo, lepo.* (101); *Saj. Saj – kaj? Saj – nekaj drugega.* (110); *Še zmeraj. Enako. In vendar drugače.* (111)

Kljub množici enostavnih povedi je pogosto kopičenje podrednih veznikov, tako prirednih kot podrednih, ki stojijo na začetku samostojnih podrednih povedi ter služijo naštevanju in stopnjevanju. Primeri prilastkovega veznika, ki uvajajo poved: *Oče. **Ki** je stal na vratih njene*

spalnice. **Ki** je gledal noter. **Ki** je šepetal: /.../ (38); Dobri zvoki, znani zvoki. **Ki** jih ni treba iskati po elektroniki. **Ki** so zmeraj tu. (49) Pogosti so tudi primeri zaporednih samostojnih podrednih povedi, ki jih uvajajo drugi vezniki, npr. **Da** ne boš opazil, da je včasih isto, kot je že bilo. **Ker** si ti isti. (110) Stopnjevanje je Blatnik ustvaril tudi z nizanjem predmetnih odvisnikov. *Kaj mi hočeš povedati? **Da** ne znaš poslušati, reče ona mirno. In zato misliš, da se stvari končujejo. **Da** minejo in jih ni več. **Da** zginejo brez sledi. (108); Misliš, da se bo kdaj končalo? vpraša ženska. Mislim, karkoli. **Da** se bo ventilator ustavil. **Da** bo v radiu nehalo šumeti. Ja, to bi res rada. **Da** bo zmanjkalo pločevine. Tudi to bi rada, ampak ne vem, če imava sploh kaj drugega. **In da** bo vročina popustila. (116)*

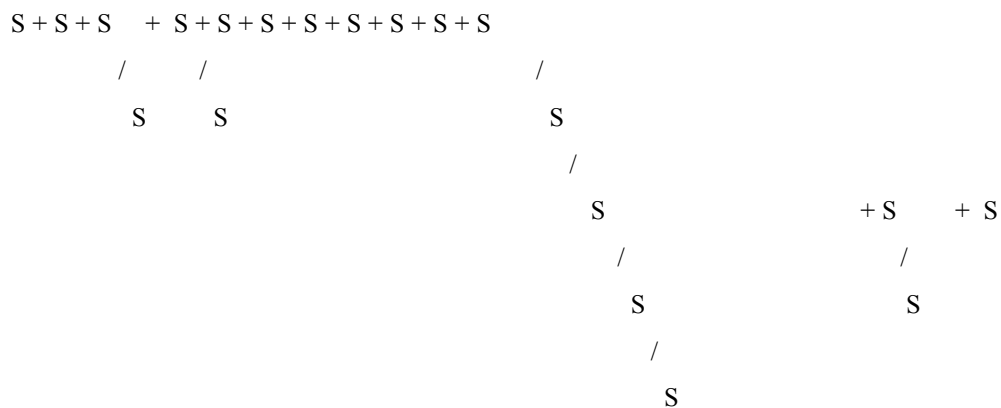
Mestoma opazimo mnogovezje, ki ga ustvarja priredni veznik *in*, ki stoji na začetku povedi: **In** potem sva se usedla nekam ob morje. Bilo je kot na koncu sveta, se spomni? **In** sva spila ves sadjevec, kar ga je šlo v tisto malo stekleničko, ki si mi jo dala, ko si jih prodajala na novoletnem sejmu. **In** si se zmeraj dalj držala moje roke, ko sem ti predajal pijačo. (109); **In** bo nehalo zvoniti. **In** bo lažje. (111); **In** ženska reče: ali pa moj jezik. Ni več moj. V usta so mi položili vse besede. **In** samo še njih imam. Veliko. Ne morem se jih znebiti, če še tako poskušam. So kar tu, noter. **In** ti me nočeš peljati ven. /.../ **In** noče ven. Ne, sploh noče. /.../ **In** jeva iz pločevine. To mi škoduje. Čutim, da me koža zapušča. /.../ **In** te jedi iz pločevine. Ne, nočem. Rada bi sladoled. **In** rože. (115–116)

Kljub značilnim krajšim povedim v dialogih pa so sicer pogoste daljše, s priredji, podredji in sooredji prepletene povedi. Eden od primerov je poved v sicer kratki zgodbi Dan, ko je umrl Tito.

*Sedeli smo za mizo in nič nismo govorili, približno ob desetih zvečer je zazvonil telefon, klicali so me v šolo, in nisem vedel, kaj bo zdaj, tudi oče in mama nista vedela, oblekel sem si čiste hlače in obul najboljše čevlje in šel v šolo, tam je bilo nekaj profesorjev in sošolcev, najprej so me čudno ogledovali, potem pa so rekli, da so me klicali zato, ker so mislili, da bi bilo morda potrebno pripraviti kako komemoracijo, in jaz da znam take reči, ampak zdaj so se premislili, nobene komemoracije ne bo, in lahko grem domov. (16)*



Struktura večstavčne povedi:



Iz grafičnega prikaza stavčne strukture lahko razberemo, da gre predvsem za kopičenje prirednih stavčnih razmerij, ki pa so ustvarjena tudi z elipso določenih veznikov. Struktura pokaže tudi ritem, ki ga avtor ustvari z nizanjem kratkih stavkov. V povedi je izraženo zaporedje dogodkov, gre torej za vezalno priredje, brez eksplicitno izraženega veznika, to bi lahko bili vezniki *in, ter, pa*. Odsotnost le-teh bralcu ne dopušča premorov. Zasledimo še predmetne in vzročne odvisne stavke.

### **Dialogi**

Za dialoge so značilne hitre menjave in zelo kratke replike, prednjačijo enostavčne povedi. Zelo pogosto je ponavljanje tako znotraj posamezne replike kot tudi ponavljanje izjav drugih oseb. Pogovori so nekonstruktivni. Sogovorniki govorijo drug mimo drugega, se ne ozirajo na replike v komunikaciji, zaradi česar tudi ne pride do razumevanja. Ta pojav L. L. Barker (v Nastran Ule 1993: 74) imenuje alterniran monolog in predstavlja eno izmed štirih stopenj v komunikacijski izmenjavi.

*Me ne dohajaš? vpraša.*

*Komaj, rečem. Komaj te dohajam.*

*Že to je najbrž veliko, da me sploh poslušáš, reče.*

*/.../*

*Poslušaj, rečem. Poslušaj: rad te imam.*

*Vem, reče ona. Vem.*

*/.../*

*Ljubezen ni dovolj, reče ona.*

*Ni? vprašam. Najbrž res ni, si mislim.*

*Ni. Tu je še nešteto ... drugih stvari.*

*Katerih drugih? vprašam. Vem: samo zavlačujem, zavlačevanje, ki ne bo doseglo ničesar. A kaj mi ostane drugega? si pravim.*

*Ne bom ti jih menda naštevala, reče. (93)*

*Da, rečem, naučiti se mora.*

*Torej, reče ona, kaj čakaš?*

*Da, zašepetam, kaj čakam?*

*/.../*

*Počakaj, rečem, ne morem. On, v moji so bi, v moji postelji ... Slišal naju bo.*

*Naj sliši, reče. Naj ve, kdo je gospodar. (102)*

*Kaj? Reče on.*

*No, reče ona, če bi se poljubljaj z mano.*

*Če imava to ploščo?*

*Če imam to ploščo.*

*Kaj je zdaj to – imam?*

*Saj je moja, ne? Za rojstni dan si mi jo kupil. Se ne spomniš?*

*On molči.*

*Ja, se spomnim, reče nato počasi. Ja, pa res. (104)*

Za minimalistično kratko prozo je značilen odprt začetek, *in media res*, ki se v določenih zgodbah začne z dialogom ali monologom, kar pri bralcu povzroči dodatno negotovost. Tovrstnim začetkom smo priča v zgodbah Kioto, Možnost, Pravzaprav, Vlažne stene, Billie Holiday.

### ***Vprašalne povedi***

Kot stilistično posebnost zbirke *Menjave kož* lahko izpostavimo pogoste vprašalne povedi, ki imajo različne vloge.

Protagonisti vprašalne povedi zastavljajo iz začudenja in morda pričakujejo dodatno pojasnilo, npr.

*/.../ Razumite me vendar, res ne morem nameniti let in desetletij za tako preprosto stvar, kot je pitje čaka, je bil odločen Sam.*

*Preprosto stvar? Ste rekli preprosto stvar? se je začudil Jay.*

*Seveda. Bodimo realni: čaj zna vendar piti vsak otrok. (22)*

*Torej bo naprej po starem, ugotovi.*

*Zdaj sem nekoliko zbezan. Po starem? rečem. Mislil sem, da boš ti —*

*Jaz? reče ona. (97)*

V določenih primerih, predvsem kadar je vprašanje zastavljeno z vprašalnim zaimkom, je odgovor konkreten.

*Kaj predlagate? je previdno vprašal.*

*Majhno stavo. Če jo dobite vi, bom vaši šoli takoj nakazal sto tisoč dolarjev. Takoj bom izvlekel čekovno knjižico. (23)*

*In kaj, če stavo dobite vi? je skorajda ušlo Jayu.*

*No, v tem primeru boste šli z mano, nazaj v Ameriko. (24)*

*Kaj pa govori? Se je vprašala Katarina. In vprašala: Kaj pa govorite?*

*Si še premlada, da bi razlagal, jo je kar nekam dobrohotno zavrnil policist. Še premalo veš ... (38)*

Vprašalne povedi z enako vlogo so tvorjene tudi drugače, uvaja jih npr. osebni zaimek ali osebna glagolska oblika, kot v primerih:

*Me ne dohajaš? vpraša.*

*Komaj, rečem. Komaj te dohajam. (92–93)*

*Imam prav? reče.*

*Prav, pritrdim. (97)*

Pogosta so (retorična) vprašanja, preko katerih protagonisti razmišljajo. Moški v zgodbi Pravzaprav se z vprašanji odzove, ko ženska premolkne: *Življenje mi je — (98)* Sprva čaka, nato

pa z nizanem pomensko različnih pridevnikov razmišlja in se sprašuje, kaj je želela povedati: *Kaj? Težko? Odveč? Všeč? Tuje? Potrebno?* (98) Vendar dvome zadrži zase in tako na vprašanja ne dobi odgovorov. Tudi na drugih mestih razmišlja na podoben način:

*No, reče ona počasi, mislil si, da sem drugačna, kakršna v resnici sem.*

*V resnici? premišlujem. V resnici?* (95)

Podobna retorična vprašanja niza tudi moški v Billie Holiday: *Povem naj? Res? In če povem – kaj bo potem? Bo kaj drugače? Kaj spremenjeno?* (111) Protagonist se zaveda, da je kakršenkoli poskus akcije, ki bi prevetрил vsakdan, obsojen na propad.

Sprašuje se tudi prevarani moški v Vlažnih stenah, vendar se zdi, da je zaradi banalne narave vprašanje brezpredmetno: *Gledam, kako drsi potoček po njeni dojki, kako se kapljica tanjša, kako izgineva. Bo še kanila? mislim.* (99) Kasneje pa ugiba, kakšna bo reakcija zasačene ženske: *Gledam jo: se tudi njej zdi tako? Gleda me. Čakam: kaj bo rekla? Kako se bo branila?* (100)

Drugače pa je v Začasnem bivališču, ko ženska glasno zastavi vprašanja, vendar hkrati nanje tudi sama odgovarja ali pa nanj ne pričakuje odgovora. *Ženska reče: zakaj ta soba? Zakaj sva tukaj? Rekel si: začasno. Znaš plesati. Znaš peti. /.../ Zakaj si zaklenil vrata? Saj ni več vojn. Lahko greva.* (114); *Misliš, da se bo kdaj končalo? vpraša ženska. Mislim, karkoli. Da se bo ventilator ustavil. Da bo v radiu nehalo šumeti. Ja, to bi res rada.* (116)

Iz vprašanja in molka njenega moškega pa sestoji tudi odprti konec te zgodbe; želje in nameni moškega so še vedno implicitni, lahko jih le slutimo. *Misliš, da se bo končalo. Rekel si: začasno. Kaj praviš zdaj? Moški ne odgovarja. Ventilator z enakomernimi zamahi reže zrak.* (116)

## **5.2 Zbirka Gverilci**

### **5.2.1 Polona Glavan**

Polona Glavan (1974) je diplomirana anglistka in komparativistka. Njen literarni opus je manj obsežen kot Blatnikov. Prvi literarni prispevek je objavila leta 1994 v reviji Mentor, kasneje pa je objavljala v drugi literarni periodiki (Primorska srečanja, Dialogi, Literatura, Rast, Mladina). V študentskih letih je prejela nagrado za najboljšo kratko zgodbo. Romaneskní prvenec *Noč v Evropi* (2001) je bil nominiran za kresnika, tri leta kasneje pa je izdala zbirko kratke proze *Gverilci*, za katero je prejela nagrado zlata ptica za izjemne dosežke mladih ustvarjalcev (<http://www.knjigarna-beletrina.com/avtorji/polona-glavan/1406>). Njen zadnji roman *Kakorkoli* (2014) se dotika družbene problematike, in sicer sovražnosti do priseljencev, nacionalizma, manjšine itd.

### 5.2.2 O zbirki

Zbirko (2004) sestavlja devet daljših modernih kratkih zgodb z naslovi Pravzaprav, Natte, Vinko, Janko in Metka, Nenavadna identiteta Nine B, Anton, Desno, December, Tristo milijonov metrov na sekundo. Nekatere so bile objavljene v periodiki, druge pa so prvo objavo doživele prav na tem mestu. V spremni besedi zbirke Dragojević (2004) zapiše, da je pozornost v zgodbah je usmerjena k malim, skrajno intimnim zgodbam. Življenje je skrčeno na *ta trenutek*, ki pa za protagoniste ni enostaven, saj se o svojih težavah lahko le pogovarjajo, ne morejo pa jih uspešno reševati. Zgodbe imajo tipično odprt začetek in abrupten konec. Tudi med kratko prozo Glavanove in Carverja lahko potegnemo vzporednice, pri obema je zaznati čut za humanost. Medtem ko se so Carverjevi liki predvsem moški iz srednjega delavskega sloja, so protagonisti Glavanove različni – moški, ženske in otroci iz različnih slojev (Perić Jezernik 2011: 170).

#### ***Pravzaprav***

Zgodba, ki ima identičen naslov kot Blatnikova in se prične *in media res* z eksplicitnim nagovorom *povej kaj*, prikazuje izpraznjeno razmerje med moškim in žensko. Tekom celotnega dogajanja se pred spanjem pogovarjata v postelji, kar atmosfero napravi še intimnejšo, dialog pa ni perspektiven, saj ne kaže, da bi svoje razmerje lahko začela graditi na stabilnejših temeljih. Ona, čeprav sta ljubimca, je sprijaznjena z njegovo drugo oziroma prvo žensko. *Tako kot vsakič boš odšel. K njej.* (Glavan 2004: 13) Nima upanja, da bo kdajkoli drugače, on pa jima, po vseh (praznih) besedah očita, da se ne znata pogovarjati. Fantazirata tudi o skupnem samomoru. Kljub brezizhodnemu položaju menita, da je lažje vztrajati v dvoje (oziroma troje), kot pa če ostaneta »sama«.

#### ***Janko in Metka***

*Ti si tako blazno srčkana, pravi. Taka fina lička imaš in te očke ... Kar pojedel bi te, reče in me požgečka pod brado. Smejim se.* (Glavan 2004: 28) Tako, *in media res*, se prične, navidez vedra zgodba o bratu Andreju in sestri Aleksandri, prvoosebni pripovedovalki. Otroška perspektiva sprva ne razkrije, da gre pravzaprav za incestuozen odnos. Zdaj je Andrej v poboljševalnici in bralec se zave, da je že začeten prizor le dekličin spomin. Aleksandra se zdaj ne smeji več, že mesec dni ni bila v vrtcu, nosijo ji sladkarije, a ona želi nekaj/nekoga drugega. *Hočem Andreja. /.../ Dostikrat jokam, ker vem, da je Andreju hudo brez mene. V tisti hiši ga nobeden nima rad. Na celem svetu ga nobeden nima tako rad kot jaz. Mama me ne razume. Tudi oče me ne razume. Pravijo, da se nikoli ne bova mogla poročiti.* (Glavan 2004: 31) Z otroške perspektive, ki deluje

odtujevalno, je Andrejevo početje sprejemljivo, dobronamerno, deklica njun odnos doživlja kot topel, igriv.

### ***Nenavadna identiteta Nine B.***

Moderna kratka zgodba, kot jo označi A. Perić Jezernik (2011: 166), je prepojena z impresivno-refleksivno atmosfero (prav tam: 166). Čeprav gre za tretjeosebno pripoved, pripovedovalec bralcu posreduje Nino razmišljanje – o slovenskem narodu, njegovem izvoru, svoji družini, identitete, ki je v skladu s postmoderno dobo nestanovitna. Njeno doživljanje individualne in nacionalne identitete se spreminja glede na starostno obdobje.

### ***Anton***

Prvoosebna upokojena in ovdovela pripovedovalka Fani in njen sosed Anton se zblížata po smrti njegove žene; druží ju predvsem osamljenost, ovdovelost in približno enaka starost. Pogovori o vsakdanjih temah, zdravju, vremenu, preteklosti se ne zdijo produktivni; zdi se, da se pogovarjata zaradi pogovora samega, saj to blaži občutek samote. Zgodba je primer minimalizma, ki »s pomočjo dialoga ustvarja izpraznjeno in osamljeno postmoderno atmosfero« (Perić Jezernik 2011: 166).

### ***Tristo milijonov metrov na sekundo***

Zgodba je pripovedovana z otroške perspektive; deček Erik živi z nerazumevajočo, nasilno materjo in pri *devetih letih in sto osemindvajsetih dneh* le čaka, da bo minilo še *osem let in dvesto sedemintrideset dni*, ko bo dopolnil osemnajst let in bo lahko odšel. Kljub travmatičnim izkušnjam Erik ostaja pri materi in zanjo skrbi, saj čuti dolžnost. Na drugi strani pa splete povsem drugačen odnos s socialnim delavcem Petrom, ki Eriku namenja pozornost, se z njim druží in ga tudi nagovarja, naj zapusti nasilno mater. Peter dečku pomaga tudi z Einsteinovo teorijo in dejstvom, da čas ne teče vedno enako – takrat Erik ugleda upanje, da bo čas osamosvojitve vendarle prišel, celo hitreje, kot so tekle njegove dosedanje sekunde.

## **5.2.3 Analiza**

V jezikovnostilistični analizi so obravnavana sredstva, ki smo jih v zbirki *Gverilci* opazili, in sicer na morfonološki in leksikalni ter skladenski in besediloslovni ravni.

### ***5.2.3.1 Morfonološka in leksikalna analiza***

#### ***Zvrstno zaznamovani izrazi***

Zgodbe so napisane v slovenskem knjižnem jeziku, predvsem v dialogih pa se pogosto pojavijo izrazi, ki so v SSKJ označeni s posebnimi kvalifikatorji. Precej je ekspresivnih izrazov, npr. *dedec* (47) in *pocuzati* (104), in (nižje) pogovornih, kot sta *medmeta*, ki izražata podkrepitev

trditve, to sta *primojdunaj* (34) in *porkamadona* (45), in nadalje *fejst* (*ženska*) (46), *ksiht* (49), *šparati* (55), *evo* (67), *šansa* (94), pogovorna je tudi sintagma *ni pardona* (53). Primeri vulgarnih izrazov so *pička* (49), *kurčeva* (*mona*) (63), *zajebavati* (66), *jebati*, *krava stara* (99), *kurčev* (*dan*) (100), primeri nizkih pa *mater* (47) v medmetni rabi in *prasec* (63). Protagonisti izrekajo tudi psovke, *pizda* (77), in slabšalne izraze, npr. *baba* (45).

Večina pomanjševalnic, sicer pogostih v zgodbi Janko in Metka, to so *srčkana*, *lička*, *očke* (28), *rdeče pikice*, *lupčka* (29), *lupčkati* (30), *fantka*, *kužka* (31), je plod incestuoznega odnosa med bratom in sestro. Sestri je njun odnos všečen in absurdnosti (še) ne more razumeti. Pomanjševalnice v tem kontekstu ustvarjajo navidez toplo atmosfero.

Opazen je vpliv tujega jezika, kar je razvidno iz naslednjih primerov: *Da ni od tukaj, če ima popotnik dovolj prosečega v svojem pogledu s tujim naglasom. Sori.* (18); *Litlgrl, litlgrl, ponavlja, ne boš me, ne ne in me žgečka in vreščim, dokler ne priteče v sobo mama.* (28) V enem primeru se pojavi celotna poved v angleščini in nemščini: *Excuse me, can you tell me where the wall is, die Mauer ist, bitte?* (18) Poleg omenjenih zasledimo še izraze *alavju* (32), *okej* (72, 82, 114, 116), *kul* (73), *bus* (100), *šit* (104).

V zgodbi Tristo milijonov metrov na sekundo je prisotno kopičenje vulgarnih leksemov. Mati je do dečka tako fizično kot tudi verbalno nasilna; slednje dokazujejo naslednje izjave.

*A ne moreš dati mir, reče z nizkim, tihim glasom. A ti ni jasno, da rabim spanje, jebemti boga. Prekleta pizda mala, zasika in me zgrabi za lase.* (94); *Ob dveh! Vzklikne mama. Ob treh, pizda! In ti nimaš toliko spoštovanja, da bi mi privoščil malo počitka, štor pofukani!* (95) *Pizda, nimaš nobenega spoštovanja do mene? Čisto nobenega?* (96)

### **Samostalniki**

V zgodbah so tako implicitno kot eksplicitno prikazane možnosti protagonistov. Tako Pero, socialni delavec, Eriku predstavi možnost, da gre živet stran od nasilne matere.

*Takole je. Pogovarjali smo se. Mislím, Sabina in ja. Pa tvoja socialna delavka iz šole, tudi ona je bila enkrat zraven. Glej. Obstaja **možnost**, da greš kam drugam. Pravzaprav **veliko možnosti**. Nekam – no.* (105)

### **Glagoli**

Tekom zbirke se pogosto pojavljajo dotični glagoli, ki nazorno prikazujejo odnose med protagonisti. Eden izmed teh glagolov je glagol govoriti. Deformiranost komunikacije se nazorno pokaže v navideznem pogovoru zaradi pogovora, kot ga imenuje A. Perić Jezernik (2011: 98), med moškim in žensko v zgodbi Pravzaprav.

*Povej kaj, reče ona, ko zvije roko iz moje in jo nasloni na blazino. Govori.*

*Kaj naj govorim? vprašam in dvignem glavo.*

*Karkoli, reče. Govori o vremenu, politiki, naju dveh. Kar hočeš. Samo govori.*

*Zakaj? vprašam.*

*Kar tako, reče. Rada bi te slišala.*

*Slišala? dvignem obrvi.*

*Ja, reče. Rada bi te enkrat zares, popolnoma slišala. Nimam pojma, kakšen si, ko govoriš.*

*Pa saj veš, kakšen sem, rečem.*

*Kako naj vem? vpraša. Kako na svetu naj to vem?*

*Pa saj se kar naprej nekaj pogovarjava, rečem.*

*/.../*

*Možno, reče in me pogleda. Ampak vseeno bi rada, da govoriš. Hočem, da govoriš meni, se malo prazniš skozi besede ... Karkoli. (9)*

Z velelnikom ženska poziva moškega, naj vendarle spregovori, o čemerkoli; zdi se, da pogovor različno razumeta, saj se moškemu zdi, da je pogovor med njima vseskozi prisoten, ženski pa ravno nasprotno. V zadnji povedi je prisotno tudi stopnjevanje, saj ženska sprva izrazi željo po njegovih besedah, v naslednjem stavku jih zahteva.

Da je odnos med materjo in sinom v zgodbi Tristo milijonov metrov na sekundo osiromašen, potrjuje tudi verbalna paralizacija. Deček Erik pogosto ne ve, ali je sploh dopustno, da spregovori: *Ne vem, ali naj odgovorim ali ne. Milijonkrat me je že vprašala, pa še zmeraj ne vem, kdaj naj odgovarjam in kdaj ne.* (95)

Na enak način lahko razlagamo tudi molk, ki pa ima lahko različne odtenke. Čeprav se v zgodbi Anton istoimenski moški in Fani večino časa pogovarjata, je molk, ki se sicer ne zdi neprijeten, neizogiben. *Molči. Tudi jaz molčim. Za hip, za dva, morda cele minute, ne opazim. Ni tiste vrste molk, ki bi težko padal po prostoru. Samo molk, tak, ki mora biti.* (53)

Drugačne vrste molk pa zaznamuje srečanje med Frankom in Marijano, ki se začne z njegovo otopelostjo; P. Glavan molk opiše kot pretakanje svinca: *Molčal je. Mislil je molčati. Štel je ena, dve. Svinec se mu je iz vratu selil v čeljusti, v jezik, brezno se je razpiralo in vztrajalo, vztrajalo. Potem je planilo iz njega.* (62)



### **Členki, medmeti in zaimki**

Podobno kot pri Blatniku atmosfero determinirajo tudi pogosto rabljeni členki, ki izražajo verjetnost, ne popolno prepričanost o čem (Žele 2014: 41). To sta predvsem sopomenki *mogoče* in *morda*.

*Mogoče se boš naslanjala na komolec in me gledala /.../ (10); Možno, skomigne. Nisem še razmišljala o tem. (10); Potem gre naprej, po tamalo v vrtec ali pa mogoče kar tako, še malo po svoje, če je dan zares lep. (18); Mogoče sem jo spomnila na Gdansk. Če ne, sem si pač vse skupaj izmislila. (19); Morda je to vse, kar sem imel v življenju povedati, je pomislil. Morda je vsakemu človeku danih le toliko in toliko besed. Morda to pomeni, da bom zdaj umrl. (63); Morda pa je to tisto, česar bi se morala spomniti? Ne more se spomniti. (75)*

Opazimo tudi prisotnost nedoločnih zaimkov, ki izražajo usmerjenost v neznan kraj, npr.:

*Obstaja možnost, da greš kam drugam. Pravzaprav veliko možnosti. Nekam – no. (105)*

Izmed slovničnih besed izpostavimo medmet, pastavčno sredstvo za izražanje razpoloženja, posnemanja ali velevanja (Slovenski pravopis 2001: 212).

*Pššt, reče in si položi prst na usta. (28); Pššt, je rekel Andrej. Tiho bodi, litlgirl. (30); Poink. Poink. Julija dvigne telefon. (99); Auuu, zajavka Pero. Auuu. Šit. (104)*

### **Nebesedni spremljevalci besedila**

Tekom zbirke se pojavijo nebesedni spremljevalci. Grafično, s tabelo (Glavan 2004: 37), je prikazano Ninino prvo srečanje z vprašanji identitete, znotraj katere so tudi poudarjene in velike tiskane črke.

NEMŠKI TURISTI	MI	DOMAČINI
Rdeči	<b>Vmes</b>	Rjavi
Vljudni	<b>Vmes</b>	Nevljudni
Tihi	<b>Vmes</b>	Glasni
Kultura	<b>Vmes</b>	Druga kultura

Kar nekaj je tudi zapisov v poševnem tisku, ki ima različne vloge. Tak zapis, ki je ločen tudi z odstavki, označuje odštevanje dečka Erika, žrtve mame, do svojega osemnajstega leta, ko bo lahko odšel:

*enaindvajset*

*dvaindvajset*

*triindvajset* (94, 95, 97, 98, 105, 109, 110, 112, 114)

V isti zgodbi se pojavijo tudi zapisi s samimi velikimi tiskanimi črkami, ki jih uporabljamo pri poudarjanju besedil ali posameznih besed v njih. Primeri: NI ME STRAH, rečem, VSEENO MI JE. (110); VSEENO MI JE, ponovim, še sam ne vem, zakaj. (110); POVEJ, rečem. POVEJ, KAKO JE TO MOGOČE. (114); JA, rečem. JA, BOM. (116)

Z enakimi črkami je izpostavljen tudi napis na vratih NI VSTOPA (73) in črkovano ime zlorabljanke deklice, ko v zvezek zapiše svoje ime, ALEKSANDRA (28).

V eni od zgodb je prisoten poseben zapis, in sicer *Centerzasocialnodeloprosim?* (99) Sklepamo, da je avtorica z zapisom skupaj želela ustvariti vtis hitrega javljanja na telefon, morda tudi brezbržnost zaposlenih (na Centru za socialno delo).

### ***Velika začetnica***

V zgodbi *Nenavadna identiteta Nine B* je velika začetnica večkrat zapisana tudi takrat, ko ne predstavlja začetka povedi in ne zaznamuje osebnega, zemljepisnega ali stvarnega lastnega imena, npr. *Avtomobil, Sosedov, Manire, Veliko pospravljanje, Njihovo, Poceni, Mir, Domačini, Miru, Zgodovina, Naše, Prepoznavnost, Razvoj, Povezovanje* (34–39). Gre za izražanje posebnega razmerja Nine B do izražene predmetnosti; mestoma bi morda lahko govorili tudi o alegoričnih poosebitvah.

### ***Literarne osebe***

Literarne osebe predstavljajo posamezniki, ujeti v vsakdanje in intimne zgodbe. Predstavljeni so odnosi med moškim in žensko, materjo in otrokom, bratom in sestro, očetom in hčerjo. V zgodbi *Pravzaprav*, ki sestoji zgolj iz pogovora med žensko in moškim, slednja nista poimenovana; gre za prvoosebna pripovedovalca in *njo*. Podobno kot v marsikateri Blatnikovi zgodbi lahko zopet izpostavimo zaznamovana osebna zaimka *ona – on*. V zgodbi *Vinko* prvoosebna pripovedovalka svojega partnerja vseskozi naziva z *moškim*, v *Janku* in *Metki* pa sta protagonista brat Andrej in sestra Aleksandra. Že naslova eksplicitno izrazita, kdo je glavna oseba zgodb *Nenavadna identiteta Nine B* in *Anton* (v slednji zgodbi poleg Antona tudi prvoosebna pripovedovalka *Fani*). Zavaljo osebnih lastnih imen, ki se še pojavijo v zgodbah, to so *Pepi, Karlo, Franko, Marijana, Dragana, Cica, Mojca, Julija, Pero*, upravičeno lahko zaključimo, da je dogajalni prostor v večini zgodb slovenski prostor.

### 5.2.3.2 Skladenjska in besediloslovna ravnina

#### Ponavljanje

Več prisotnih vrst ponavljanj nazorno prikaže vpliv spontano govornega jezika. V dialogih je pogosto prisotna geminacija z vlogo poudarjanja. Ponavljajo se različne besedne vrste, izpostavimo glagol, prislov, členek: **Daj no, reče. Daj no.** (13); **Ja, ja, reče. Potem je bilo pa še hujše.** (44); **Ja, ja, pravi. Ja, ja. En dva tri, pa gre kolk v maloro.** (45); **No, no, Anton, rečem. Kako pa govoriš.** (51); **Ni problema, rečem. Ni problema.** (53); **Desno, je zaklical. Desno!** (68); **Bo, bo, pokima Cica. Če ne ta teden, pa naslednji.** (69); **Ni šans. Ni šans. Ni šans.** (78); **Že grem, rečem. Že grem.** (96); **Ni pozabil. Ni pozabil. Ne morem se odločiti, ali mi je to všeč ali ne.** (116)

Začetno ponavljanje je prisotno tako v dialogih kot tudi v spremnem besedilu. Primeri: **Kako naj vem? vpraša. Kako na svetu naj to vem?** (9); **Vse je tako, kot je bilo že ves čas. Vse.** (14); **Nič se ni spremenilo. Nič ni nastalo. Nič ni zares izginilo.** (26); **Pripravljena sem poklicati rešilca. Pripravljena sem odskočiti, če bi kdo prišel.** (49); **Potem je prihajal vsak drugi dan. Potem je prihajal vsak dan.** (48)

Dobesednemu ponavljanju se P. Glavan izogne na različne načine. V zgodbi Janko in Metka je deklica Aleksandra poimenovana kot *litlgrl, moja velika, pogumna sestra*, avtorica se poslužuje tudi osebnih in svojilnih zaimkov ter osebnih glagolskih oblik.

Eno od značilnosti minimalistične proze, vdanost literarnih likov v dano situacijo in odsotnost vpogleda, izraža tudi paralelizem členov v spodnjih povedih iz različnih kratkih zgodb.

*Toliko enih stvari videvam, da poznam vsak njihov detajl. Vse je domače in vse je isto. Vidim na primer to, da se enostavno nič ne dogaja. Nič se ne spreminja. Vse je tako, kot je bilo že ves čas. Vse.* (14)

*Nič se ni spremenilo. Nič ni nastalo. Nič ni zares izginilo. Moj čas je bil enak, neomejen. Porabila sem ga, da sem naredila reči, ki sem jih potem uničila. Kamorkoli si pogledal, kakorkoli si ga obrnil, nič ni bilo drugače.* (26)

#### Primere ali komparacije in frazemi

Za zbirko značilno slogovno sredstvo predstavljajo primere ali komparacije. Skupna značilnost več komparacij je žival kot primerjalna beseda: *trzati kot riba* (66); *lepljive in sluzaste kot lovke orjaškega lignja* (71); *trpeti kot žival* (74); *momljati in izpuščati zamolke, oddaljene zvoke kot velika naveličana žival* (94); *imeti vodene oči kot žaba* (97); *skremžiti se kot mrož* (104).

Večina primer, v katerih sta primerjana in primerjalna beseda povezani z veznikom *kot* ali *kakor*, je daljših.

*Konstantno kljuboval; kot skala /.../, kot skala kamen kost. (33)*

*Žile so trzale kot ribe, ki so jih nekoč iz mrež stresali na palubo. Nekoč, pred davnimi leti. Skuše, moli, sardele, obsojene na smrt. (66)*

*Od vseh ljudi, kar jih Dragana pozna, je Cica edini človek, ki zna biti dobre volje brez posebnega razloga. Kakšno jutro ali popoldne privrši v salon kot vulkan, z nogo zaloputne vrata /.../ (70)*

*Ta praznina je bila od vsega najbolj strašljiva; kot bi se zrak sesedal sam vase, v predor, ki se je odprl za hlastno umaknjenimi pogledi. (71)*

*Zebe jo, kot bi hkrati s solzami iz nje odtekala tudi toplota. Dragana ve, da bo njena noga po njih odmevala mrtvo in tuje, kakor kamen, kakor kost. (93)*

*/.../ oči ima čisto ozke in zabuhle kot boksarji po koncu dvoboja. (94)*

*Ramena se ji tresejo, kot da jo zebe, čeprav je zunaj toplo in skozi okno sije sonce. (96)*

*Njene noge drsajo po tleh, kot da bi pozabila, da lahko premika kolena. (97)*

*Koža pod vratom se ji zatrese kot puding. (97)*

*Obe sta tečni in važni. Z vsakim govorita, kot da mu manjka kakšen kolešček. Mene skorajda ne opazita. (98)*

*Pero izdihne zrak, na dolgo, kot da bi bil preluknjan gumijast čoln. (106)*

V zbirki so prisotne tudi stalne besedne zveze, frazeme, in sicer *hoditi kot po jajcih* (45), *ne tič ne miš* (40), *težek kakor svinec* (83). Našteti frazemi so del slovarja in so prisotni tudi v vsakdanjem jeziku.

### **Ločila**

Stilistično vrednost imajo nekatera ločila. Izpostavimo pomišljaj, dvopičje, tropičje, katerih vloga je že opisana v prejšnjih poglavjih. V zbirki je pogosto še podpičje.

Tudi v zbirki *Gverilci* opazimo različne skladijske vloge enodelnega pomišljaja: ločuje besedo in misel stavka ali pa kaže nasprotje posameznih stavkov iste povedi, vpeljuje poudarjeno pristavčno pojasnilo že zapisane besede ali besedne zveze, zaznamuje nedorečeno misel, t. i. zamolk, zaznamuje zvezo osebka in povedka ob izpuščeni glagolski obliki, zaznamuje spremembo skladijskega naklona v isti povedi (Slovenski pravopis 2001: 44).

*Kako – ne verjameš? Vprašam in se dvignem na komolec. (10); Vidiš. Vsega se še spomnim. Samo imena – to je tisto. (10); Nič ni, ponovi. Mislim – nič pomembnega. Majhna, butasta ideja. (14); Tudi tega poletja je Nina s starši – dovoljenje za prvo letovanje s prijatelji je bilo do nadaljnjega odločno zavrnjeno – preživela par tednov na obali morja, ki se mu je dalo še zadnjič za silo reči Naše. (38); Mladi Hrvati, s katerimi je Nina čez dan poležavala na plaži, v mraku pa nagibala skupno steklenico vodke v odročnih kotičkih, so sebe in svoje prednike utemeljevali na praktično istih lastnostih kot Slovenci – ja, bili so nepokorni, pravični, srčni in dobri, seveda so imeli ponos in predvsem niso bili Balkanci. (38); Panika me grabi, si lahko misliš – da bi moral v tistem mrazu stati celo noč, saj bi zmrznil. (46); Pripeljem tja, reče Anton, in vidim – hiša. (47); Pa pobutam po vratih, dvakrat, trikrat – čakam, mraz reže do kosti, tak zahrbtnen, vztrajen mraz, v vse kosti ti je zalezal, pri nas sploh ne poznamo česa podobnega – sto let se prestopam po tistem mrzlem peklu, potem pa obupam in grem okrog hiše pogledat, kje je sploh kdo. Vidim okno, kjer gori luč, pogledam noter in vidim – kuhinja, velika miza, za njo pa ženska in kup otrok. /.../ Kakšnih osem, deset – toliko jih nisem videl pri eni hiši ne prej in ne pozneje. Dedca pa nobenega – najbrž je kje v sobi ali pa v hlevu, sem misli. (47); Tudi to, kako so se pisali pa katera je bila njihova vas – nisem se mogel spomniti, pa da me ubiješ. (52); In zdaj – kar naenkrat – mislim, kaj si predstavlja – da lahko kar ... (91); Cica, mene je – jaz ne morem – ma naj gre vse – (92); In če bi jih bilo veliko – leto, dve ,tri – kako bi ...? (117)*

Raba dvopičja je precej manj pogosta kot pri Blatniku; navedimo primer, ko ima vlogo pojasnjevanja prejšnjega stavka.

*Na splošno bi lahko rekli, da je identiteta kot kak obskuren del telesa: dokler je z njo vse v redu, niti ne veš, da jo imaš. (37)*

(Za)molk je znotraj deformirane komunikacije pogost, označuje pa ga med drugim tudi tropičje. Enako kot pri Blatnikovi zbirki se tudi tu omenjeno ločilo pojavi kot oznaka za premor, ko protagonisti ubesedijo misli, iščejo ustrezne besede, kar lahko pripišemo vplivu govornega jezika.

*Pa pomisli zdaj, rečem. Spomni se tiste pravljice, ko ... No, katera je že bila? Pepelka? (10); Tako, skomignem. Od pogleda. Mogoče se boš naslanjala na komolec in me gledala, takole malo posmehljivo ali pa za spremembo nežno ... No, če boš posmehljiva, se bom gotovo zaljubil. (11); Veš kaj, reče čez čas. Jaz ... (14); Ti si tako blazno srčkana, pravi. Taka fina lučka imaš in te očke ... (28); Ja ... ja ... Kdaj ste vložili? Predvčerajšnjim? Ja kaj si pa mislite, da gre to en dva tri ali kaj? Malo bo treba počakat, gospa ... Ja, nismo mi krivi, zakon je tak ... kakšen teden, dva, kaj pa vem ... Ne morem pomagati, ne odločam jaz o tem ... Ja ... ja. (99);*

Zelo pogosto se pojavi podpičje, ki ločuje posamezne dele povedi krepkeje kot vejica in šibkeje kot pika. Ločuje lahko razmeroma samostojna stavka ali zvezi stavkov iste povedi; slednjo vlogo opazimo tudi v zbirki *Gverilci*. Lahko pa ločuje tudi sestavne dele (zlasti zapleteno zloženih) priredij, npr. protivnih, vzročnih ali sklepalnih, daljše priredne sestavine z vzporedno skladijsko zgradbo, različne enorodne skupine naštevanega v istem stavku ali dele proreka v veliki povedi (Slovenski pravopis 2001: 43).

*Radio sem imela prižgan; ravno poročila so bila, se spomnim.* (47); *Malo zaprem oči; vem, kaj bo sledilo, nima smisla, da kaj posebej razmišljam o tem.* (94); *Res si to želim; zaradi nje, ne zaradi sebe.* (95); *Udarec manjše jakosti se reče temu; srečo imam.* (95)

### ***Prvine govornega jezika***

P. Glavan uporablja jezik neposredno, svobodno, iz različnih socialnozvrstnih plasti. Vpliv govornega jezika je prisoten na leksikalni ravni, in sicer v pogosti rabi (nižje) pogovornih, ekspresivnih, vulgarnih izrazov. Prav tako kot za Blatnikovo je tudi za njeno pisanje značilna raba leksemov *no*, *ma* in *pa*, ki opravljajo različne vloge, pojavljajo pa se predvsem v dialogih. Gre za metabesedilne elemente, s katerimi govorec vzdržuje medosebni stik s sogovorcem in kažejo na vpliv spontano govornega jezika.

V vseh primerih *no* izraža spodbudo in obotavljanje ali se navezuje na prej povedano. *No, katera je že bila? Pepelka?* (10); *No, če boš posmehljiva, se bom gotovo zaljubil.* (11); *No, zakaj? vpraša.* (13); *No, poznala sem ga že prej, na videz. Njegovo ženo tudi.* (43); *No, nadaljuje Anton. Boljše volje postaja. Oči mu žarijo in z rokami oponaša vozniške gibe. No, nadaljuje Anton. Zavijem takole na neko cesto /.../; No, potem pa sploh, reče Anton.* (53); *No, vidiš, je rekel Franko.* (63); *No, v mesto ga res ne bom silil, je rekel šef.* (82); *No, zamomlja Julija in me ošine s pogledom.* (100); *Nič takega, rečem. No – enkrat, ko me je mama udarila in me je zbolelo, ampak ne preveč, res čisto malo, sem pomislil, kaj pa, če je zadnjič.* (108); *No – rečem. Ja. Ja. Seveda bi ji bilo hudo.* (112) Večkrat se pojavi ob velelniku: *Daj no, rečem. Bi pa ja razumela.* (43)

Členek *ma* v zgodbah izraža pritrjevanje ali pa krepi začudenje, po tipologiji členkov (Žele 2014: 12) gre za naklonski čustvenostni in naklonski pozivni členek. V obeh primerih gre za značilnost zahodnega slovenskega govornega območja (prav tam: 39), pojavlja pa se na začetku povedi: *Ma, nič ni, reče in spet umakne pogled.* (14); *Ma kaj vžgal – najti ga nisem mogel v tistem.* (50); *Ma ja, zakaj pa ne, je pohitel Franko.* (58); *Ma zdi se mi, da je res, je rekel Franko.*

(58); **Ma** *daj, a te bo kateri ugriznil ali kaj, je spravljivo odgovarjal Karlo.* (66); **Ma** *kaj imajo tu za iskat, je v tistem tonu nadaljeval Pepi.* (66)

V dialogih je pogost tudi veznik *pa*, predvsem na začetku povedi, kot v naslednjih primerih: *Takrat je bilo najbolj mrzlo. Pa še povsod tako drsi, stalno me skrbi, da se bom polomila.* (45); *Sever, kaj češ. Pa nikjer nobene avtoceste, jasno, trideset, petintrideset let nazaj. /.../ Pa servo volan, ta je itak pametnejši od tebe.* (45); *V življenju še nisem vozila tovornjaka. Pa kljub temu vem, da so danes čisto drugačni kot nekoč.* (45); *Radio sem imela prižgan; ravno poročila so bila, se spomnim. Pa balkonska vrata sem imela odprta.* (47); *Drugače se pa spomnim vsega, vsakega detajla. Pa je tega že trideset let.* (52); *Ne greš več, Tone, je rekla, ne pustim te, da veš. Pa je potem kmalu pozabila na vse skupaj.* (52–53); *Pa terorizem, reče Julija. To ima vse ta Al Kaida čez. Zakaj ne bi ti naši blesavi politiki povabili kar Bin Ladna osebno? Pa saj ne moreš verjet – so slepi ali kaj? Pri vsem, kar se po svetu dogaja? /.../ Pa saj si misliš, da si v Saudski Arabiji, ne pa sredi Evrope.* (98)

SSKJ (<http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html>) predvidi različne pomene omenjenega veznika. Če uvaja poved, gre za oslavljen pomen bodisi izražanja protivnega, vzročno-posledičnega, vzročno-sklepalnega in pogojno-posledičnega razmerja ali pa je izraz lahko pogovorni v vezalnem priredju. Primer slednjega opazimo v dialogu moškega in ženske v zgodbi Pravzaprav, ko gre za vezalno priredje oziroma naštevanje.

**Pa** *sociologi. Pa psihiatri. Pa vera.*

*Cel svet se bo obrnil na glavo, prikima ona. Pa pol veselja.*

*Si predstavljaš vso grmado časopisov, ki bodo pisali o nama? se spomnim.*

**Pa** *fotografije, našteva. Pa brskanje po ozadju. Pa pričevanja.*

*/.../*

*Potem bova prišla tudi v filme, reče.*

*Ja.*

**Pa** *v šole, našteva.*

*Tudi, ja.*

**Pa** *v izročilo, reče.*

*/.../ (12)*

Prvina govornega jezika je tudi redukcija, ki se v *Gverilcih* pojavi tako na leksemski kot na skladenjski ravni. Tako opazimo kratki nedoločnik; pričakovano se raba pojavi v dialogih, npr. *Pa ne povedat možu.* (18); *Nimaš se kaj mešat v to.* (67); *Nimaš kaj tajit, nobeden nas ne rabi.* (67); *Ne moreš verjet.* (70); *Ne mi reč.* (110) V več primerih pa gre za elipso različnih izrazov ali delov povedi. *Vidiš. Vsega se še spomnim. Samo imena – to je tisto.* (10); *Označbe, luči – ni šans.* (45)

Večkrat se na skladenjski ravni pojavi prekinitve linearne osi. *Nina je zamolčala, da je zanjo prvič, in ljubimec za to ni nikoli izvedel. (Nina je še leta in leta nostalgčno razmišljala o tisti noči in nekajkrat že skoraj napisala pismo, ki se je začejalo z Veš, Tomislav, a je nazadnje vedno ostalo samo pri razmišljanjih.) Da bi se ji zdelo kakorkoli nenavadno, ker ni počakala na koga Svojega (kajti prvič je le Prvič) – hja, na tej točki je bil večletni očetovski trud v smislu Krvi dokončno zapravljen.* (39)

### **Skladenjska struktura povedi**

Povedi v zgodbah so različno zapletene. Tako najdemo primer kopičenja enostavnih povedi, npr. *Trajalo je tri dni. Natte je z možem vsak dan po službi hodila na Zahod. Odkrivala sta ga kot otroka, lastnega. Do takrat je padlo osemstodevetindevetdeset ljudi, zadnji pred desetimi meseci. Nihče ni imel imena, ne več. Natte ni nikoli zavestno pogledala uličnih svetilk v Charlottenburgu.* (18); *Zdaj je že en mesec nisem šla v vrtec. Tudi mama je skoz doma. Kar naprej je ene tablete. Zelo tiho je povsod. Teta Urša mi nosi punčke in sladkarije. Ampak jaz nočem nič. Hočem Andreja. Ni ga več nikjer.* (31) Vsakdanji jezik, ki ga narekujejo protagonisti, se kaže tudi v strukturiranosti povedi. *Me imaš ti tudi rada, litlgrl? Rekla sem, da ga imam. Da se bom z njim poročila, ko bom velika, sem rekla. Nasmehnil se je. Fino, je rekel. Spet je začel digati naglas. Potem mi je dal lupčka. Ampak ne takega kot ponavadi. Bolj čudnega. Jezik mi je porinil v usta. Ni mi bilo všeč, zato sem ga odrinila. Rekla sem, da je fuj. Dobro, je rekel, potem pa nič. Ti bom naredil kaj drugega, prav? Rekla sem, da prav, samo da ne bo fuj. Ne bo, je rekel. Nočem, da je. Zato, ker si moja litlgrl. Ker te imam tako rad.* (29) Pripoved je podana skozi perspektivo deklince, posledica česar je realističen jezik in nezapletena struktura povedi.

Pojavi se tudi naštevanje v obliki kratkih, neglagolskih povedi. Koren naštetih je nominalni izraz. *Kolegi iz službe. Serviser fotokopirnega stroja. Direktor. Vratar.* (24); *Pogojno, seveda; če ne bi bilo mojega moškega kmalu domov, bi umrla od zadušitve. Možganske krvavitve. Podhladitve. Ali neke tretje rime.* (27)



Le-te pri P. Glavan niso tako pogoste oziroma se pojavljajo predvsem v dialogih. Sicer pa zgodbe sestojijo iz priredji in podredji prepletenimi povedi. Povedi, ki bi jih uvajali bodisi priredni bodisi podredni vezniki, sicer niso pogoste. Spodaj navedeni primeri pa prikazujejo, da ima tovrstna struktura (predvsem ponavljanje predmetnega in prilastkovega odvisnika) vlogo stopnjevanja.

*Zdajle bi lahko odšel in ji pustil malo upanja.. **Da** ga odmisli, spije kavo s Cico in počasi odide, topo in čisto nagonsko, z na silo izpraznjenimi možgani. Če bi imela srečo, bi Matjaž gledal tekmo na televiziji in s polovico pogleda, ki bi ji ga namenil, še verjel, da je v redu. **Da** ni nič. **Da** je samo malo utrujena. Zdajle, ta trenutek. **A** še vedno je tam, trdno na svojem mestu, in Dragana ve, da je vse izgubljeno. (78) Primera nizanja prilastkovega odvisnika: *Ženska, **ki** ve, kaj hoče. **Ki** se znajde brez moškega. Franko je s koticom očesa ujel Karlov obraz, **ki** se je počasi, stopinjo za stopinjo obračal vzporedno z njegovim. (57); Tisoč, milijon, tristo milijonov. V eni sami sekundi. **Ki** to pravzaprav ni več. **Ki** izgubi pomen, vrednost, težo. **Ki** jo prehitiš, postaneš gospodar vseh sekund in minut in ur – lahko jih – lahko jih – (115)**

### **Dialogi**

Dialogi s kratkimi, eno- ali dvostavčnimi replikami so v zgodbah zbirke Gverilci zelo pogosti. Primer hitrih izmenjav, tudi nestavčnih, je sanjarjenje o skupnem samomoru v zgodbi Pravzaprav.

*Po mojem bi bil to krasen motiv za tragedijo, predlaga v poklicno deformirani maniri.*

*Pa za slike tudi, pripomnim po lastni.*

*Potem bova prišla tudi v filme, reče.*

*Ja.*

*Pa v šole, našteva.*

*Tudi, ja.*

*Pa v izročilo, reče.*

*V čas, jo dopolnim.*

*Gotovo.*

*Cel svet bo vedel za naju.*

*Pa vesolje.*

*Pa večnost. Si predstavljaš, večnost!*

*Ja. (12)*

Zgodbo Anton sestavlja pogovor med Antonom in Fani, ki sta približno istih let, enako dolgo sama. Tudi med njima se replike hitro menjajo.

*Anton, vzkliknem. Anton, vse bo v redu.*

*/.../*

*Nič ni, reče potem, zadihan. Ne skrbi. Samo zaletelo se mi je.*

*Aha, rečem. Nekdo ti zavida, rečem. Tako izgleda.*

*Ja, ja, reče Anton. Meni bo kdo fouš. To bi pa res rad videl. Zakaj le?*

*Kaj pa vem, rečem. Za one tri metre snega, mogoče.*

*To pa ja, reče. Za sneg da mi bo fouš. Madona, Fani, ti jih pa res pogruntaš. Ja, ja, to pa.*

*/.../*

*A vidiš, Fani, reče. Zdaj bom pa umrl.*

*No, no, Anton, rečem. Kako pa govoriš.*

*Če je pa res, reče Anton. Kaj čem. Samo povem tako, kot je.*

*Povej raje, kako se je končalo, rečem. Tam na Poljskem.*

*Ah, ja, reče Anton. Ja. Krasno je bilo. Ko kralja so me pogostili. Skoraj en teden sem bil pri njih. Kidal sem sneg, pomagal pri hiši. Igral sem se z otroki. /.../ (51)*

Kljub temu pa se že v isti zgodbi pojavljajo tudi daljše izjave, kot je Antonova, ko se spominja dni, ko je bil še voznik tovornjaka.

*Vozim jaz takole za Varšavo, govori Anton. Enkrat januarja, februarja je bilo. Mraz, da mi je dizel zmrzoval v tanku, dneva pa konec, preden si se dvakrat obrnil. Sever, kaj češ. Pa nikjer nobene avtoceste, jasno, trideset, petintrideset let nazaj. Označbe, luči – ni šans. Znajti si se moral, kot si vedel in znal. Ne pa tako kot danes, ko so ceste tako ko piste na letališču. Pa servo volan, ta je itak pametnejši od tebe. Kamen na gas, pa dremaj, ni problema. Vsaka baba lahko danes vozi kamion, porkamadona. Ma kaj baba – vsak otrok. (45)*

V izjavi je prisotnih nekaj pogovornih izrazov, pričakovano je viden tudi vpliv govorjenega jezika. Ker gre za spominjanje daljne preteklosti, protagonist na dveh mestih ponudi varianti –

*januarja, februarja je bilo in trideset, petintrideset let nazaj.* Podoben tok misli ima tudi njegova sogovornica Fani, npr. *Drugič je prišel čez tri, štiri dni.* (48); *Anton vedno pride malo po kosilu. Ob treh, pol štirih.* (49); *Sto dvajset, sto trideset na uro.* (53)

Enako kot pri Blatniku tudi nekatere zgodbe (Pravzaprav, Janko in Metka, Desno) v zbirki *Gverilci* uvedejo dialogi, kar atmosferi doda odtenek nedoločnosti.

## 6 ZAKLJUČEK

Iz jezikovnostilistične analize dveh zbirk kratkoprozernih besedil lahko izluščimo stilistična sredstva, ki izstopajo. Ugotovimo, da so si kratke zgodbe Blatnika in Glavanove v marsičem podobne, a obstajajo tudi razlike, ki so plod avtorjeve svobode. Vse nadaljnje ugotovitve izhajajo zgolj iz analize opaženih stilističnih sredstev. Zavoľjo dognanj modernega jezikoslovja in védenja o jezikovni stilistiki se izogibamo dokončnim jezikovnostilističnim sodbam.

Obe zbirki sta označeni kot minimalistični in ju zaznamuje minimalistična eliptičnost, ki zadeva več vidikov proze – vrstno strukturo, pripoved in dialoge, subjekte, dogajanje. Minimalizem je viden že v sami dolžini besedil; kratke zgodbe P. Glavan so sicer daljše od Blatnikovih v dotični zbirki. Za obe zbirki je značilna tematika intimizma, majhnih zgodb običajnih ljudi, odtujenih in izpraznjenih medsebojnih odnosov iz urbanega okolja, nihilizma, tesnobe. Jezik je (tudi) zavoľjo dotičnih protagonistov, ki ga narekujejo, realističen. Prevladujejo (nižje) pogovorni, ekspresivni, vulgarni izrazi, opazen je tudi vpliv tujega jezika, angleščine. V obeh zbirkah se pojavijo pomanjševalnice, ki ne izražajo majhnosti ali avtorjeve naklonjenosti dotični predmetnosti, temveč so nosilke posmeha ali pa se z njihovo rabo skuša prikriti resnico.

Prisoten je vpliv spontano govorjenega jezika, ki v literaturi ni novost, vendar se pri različnih avtorjih pojavlja v drugačnih razsežnostih. Nov pojav je zgolj to, da občasno opazimo skoraj popoln odmik od umetelnosti (Smolej 2010: 281). Ugotovimo, da se pri obeh avtorjih vpliv govorjenega jezika kaže na več ravneh, in sicer pri besedišču (stilno-plastna oznaka besedišča, metabesedilni elementi), skladnji (brezvezje, pretrganje ali prekinitev linearne osi, besedni red), redko pa pri zapisu, saj se oba avtorja odločita za ortografski zapis, v redkih primerih nestandardnega zapisa pa zaradi pogosto rabljenih izrazov težav pri razumljivosti ni. Protagonisti P. Glavan večkrat uporabijo kratki nedoločnik, oba avtorja pa povedi pogosto uvajata z naslonko. Zelo pogosta je raba členka *no* in pogovornega leksema *pa*, ki uvajata repliko. Dialogi v zgodbah posnemajo vsakdanji govor. Replike protagonistov so v obeh zbirkah zelo kratke, po navadi enostavčne, pogosto pa je v jedru neglagolske povedi samostalnik. Posameznikom je skupna njihova »komunikacijska nemoč« (Matajč 2006: 370). Sogovorniki govorijo drug mimo drugega, se ne ozirajo na replike v komunikaciji, zato lahko govorimo o alterniranem monologu (Nastran Ule 1993: 74). Literarne osebe niso (podrobno) označene in prav eliptični dialogi predstavljajo sredstvo implicitne karakterizacije.

Za obe zbirki je značilna raba določenih izrazov. Izpostavimo lahko ponavljanje glagolov *govoriti*, *molčati*, *vedeti*. Glagol *govoriti* nazorno prikazuje deformirano komunikacijo, v kateri je sicer največkrat pobudnica ženska, moški pa je pasiven. Slednje Blatnik v enem primeru

ponazori tudi s stopnjevanjem *reči – reči tišje – zašepetati – molčati*. Glagol *molčati* ima v enem primeru, v zbirki *Gverilci*, pozitiven odtenek. Pogost je tudi glagol *vedeti*, ki ustvarja vtis, da literarne osebe kljub védenju, kaj bi morale storiti, dejanja niso zmožne. Nedoločno in mestoma skrivnostno atmosfero determinirajo izbrani členki, prislovi in zaimki, to so predvsem izrazi *mogoče, možno, najbrž, nekam*. Izmed nepregibnih besednih vrst imajo posebno stilistično vlogo tudi medmeti v zbirki P. Glavan.

Verbalno paralizo v obeh zbirkah ustvarjata tudi ločili, to sta tropičje in pomišljaj, ki zaznamujeta pogosto nedokončano ali nedorečeno misel, zamolk. P. Glavan se pogosto poslužuje podpičja, ki ima predvsem funkcijo ločevanja razmeroma samostojnih stavkov istih povedi.

V zgodbah obeh zbirk v že tako kratkih dialogih opazimo precej pojavljanja, prevladujeta geminacija in anafora. Ponavljajo se posamezne besede, besedne zveze ali celotni stavek. Menimo, da ima ponavljanje kot stilistično sredstvo vlogo prikazovanja poskusa pogovora, ki je vnaprej obsojen na neuspeh. Prav tako ponavljanja podkrepijo enoličnost vsakdana in zamaknjenost literarnih oseb, ki pogosto le ponovijo stavek sogovornika. Ponavljanje je značilno za spontano govorniki jezik.

Tako Blatnik kot P. Glavan večkrat uporabita primere ali komparacije; prevladujejo stavčne primere, pri čemer sta primerjalna in primerjana beseda po navadi povezani s primerjalnima veznikoma *kot* in *kakor*, pri Blatniku smo opazili tudi več primer brez členice. Zaradi pogostosti pojavljanja lahko zaključimo, da gre za stilistično sredstvo, ki je značilno za oba pisca, hkrati pa pri nobenem od avtorjev na ravni primer ni prenovitev. V *Menjavah kož* imajo stilistično vrednost tudi vprašalne povedi z različnimi vlogami – izpostaviti velja retorična vprašanja in vprašanja o banalnostih, ki ne bodo omogočila vpogleda literarnih oseb. V *Gverilcih* pa so prisotni nebesedni spremljevalci besedila, kot so tabela, velike črke, poševni tisk.

V skladu z družbenim dogajanjem, ki se je razmahnilo predvsem na prehodu iz 80. v 90. leta in je pomenilo konec ideologije, osamosvajanje Slovenije in posledično tudi spremenjeno vlogo jezika in zgodb, so literarne osebe so v minimalističnih zgodbah posamezniki in posameznice, ki niso vključeni v velike, ideološke zgodbe, pač pa so ujeti v vsakdanje težave. V Blatnikovih zgodbah so literarne osebe le redko poimenovane, največkrat so označene z osebnimi zaimki (predvsem *ona, on*) in občimi izrazi, kot so *ženska, moški*. Poudarek je predvsem na odnosu med moškim in žensko. P. Glavan pa svoje protagoniste skorajda vedno imenuje, in sicer s slovenskimi imeni. Zbirka *Gverilci* obravnava pisano paleto odnosov, poleg razmerja med

moškimi in žensko tudi odnose med prijatelji, sosedoma, bratom in sestro, očetom in hčerjo, mamo in sinom.

Tako za pisanje Blatnika kot Glavanove je značilna hitra menjava replik v dialogih, v katerih je še posebej izrazit vpliv govornega jezika, veliko je različnega ponavljanja, dialogi so nekonstruktivni, saj se literarne osebe izgublajo v frazah, vpogled pa se zgolj megleno izrisuje.

Jezikovnostilistična analiza je pokazala, da kljub petnajstletnemu razmaku med izdajama obeh zbirk pričakovano lahko izluščimo skupna slogovna sredstva, saj oba avtorja ustvarjata v dobi postmoderne oziroma sta izbrani zbirki minimalistični. Obstajajo tudi razlike, ki jih pripisujemo predvsem avtorjevi prosti izbiri sredstev pri aktualnih jezikovnih uresnitvah. Jezikovnostilistična analiza kaže na možno upodobitev predmeta v enkratni podobi, ki je rezultat posebne organizacije izraznih sredstev (Pogorelec 2011: 8). Prispeva k razumevanju razvoja slovenskega kulturnega izrazila, hkrati pa razkrije tudi zmožnost jezika samega, ki je preko spontano govornega ali publicističnega jezika ne bi spoznali v tolikšni meri.

## 7 POVZETEK

V magistrskem delu smo z jezikovnostilistično analizo skušali opredeliti značilnosti minimalističnih zbirk Andreja Blatnika in Polone Glavan, zbirki *Menjave kož* in *Gverilci*.

V teoretičnem delu smo opredelili sodobno pojmovanje jezika, in sicer smo izpostavili ključna spoznanja strukturalizma, tvorbnopretvorbne teorije in teorije govornih dejanj. Nadalje so opredeljeni pojmi, ključni za razumevanje jezikovne stilistike. Opirali smo se na spoznanja Brede Pogorelec, ki je to področje raziskovala s perspektive jezikoslovke. Kot temeljno značilnost jezikovne stilistike je jezikoslovka izpostavila interdisciplinarnost, ki se kaže na treh ravneh in šele upoštevanje vseh navedenih ravni lahko ponudi (relativno) celovit pristop k raziskovanju in razumevanju jezikovnega sloga dotičnega avtorja. Predstavljena so tudi dognanja nekaterih drugih raziskovalcev, npr. Toporišiča, Stabeja, H. Kuster. V prvem delu so predstavljene ključne značilnosti slovenske postmoderne, terminologija kratke proze v literarni vedi, sodobna slovenska kratka proza, minimalizem kot smer postmoderne ter značilnosti minimalistične proze s poudarkom na eliptičnosti.

V analitičnem delu sta predstavljena biografija in bibliografija Andreja Blatnika in Polone Glavan, uveljavljenih slovenskih avtorjev kratke proze. Sledi analiza na več ravneh, in sicer morfonološki in leksikalni ter skladenski in besediloslovni. Obravnavana so zgolj stilistična sredstva, ki smo jih v zbirkah sami opazili. Kot ključna skupna stilistična sredstva lahko izpostavimo zvrstno zaznamovane izraze, dotične glagole in členke, različne vrste ponavljanja (anafora, geminacija), ustvarjanje eliptičnosti z ločili, kratke in neproduktivne dialoge ter vsakdanji jezik. V obeh zbirkah je prisoten vpliv spontano govorjenega jezika, ki se kaže na več ravneh. Za Blatnikovo pisanje je značilna še raba vprašalnih povedi z različnimi funkcijami, za daljše zgodbe P. Glavan pa raba nebesednih spremljevalcev besedila.

Analiza jezikovnih sredstev je podala temelj, na podlagi katerega lahko trdimo, da je slog v minimalističnih zbirkah kratke proze *Menjave kož* in *Gverilci* podoben. Menimo, da gre za slogovna sredstva, ki jih lahko deloma pripišemo več avtorjem sodobne slovenske kratke proze oziroma minimalizma.

## 8 VIRI IN LITERATURA

### 8.1 VIRI

Andrej Blatnik. *Menjave kož*. Ljubljana: Emonica, 1990.

Polona Glavan. *Gverilci*. Ljubljana: Študentska založba, 2004.

### 8.2 LITERATURA

Andrej Blatnik. <http://www.andrejblatnik.com/izdaje.html>. Dostop 25. 6. 2016.

Andrej Blatnik. Oddelek za bibliotekarstvo, informacijsko znanost in knjigarstvo. <http://oddelki.ff.uni-lj.si/biblio/oddelek/osebje/blatnik.html>. Dostop 25. 6. 2016.

Blanka Bošnjak. Pregled tipologije sodobne slovenske kratke proze (osemdeseta in devetdeseta leta 20. stoletja). *JiS* 50/6 (2005). 43–61.

Blanka Bošnjak. Premiki v sodobni slovenski krati pripovedni prozi. *Slovenska kratka pripovedna proza*. Ur. Irena Novak Popov. Ljubljana: FF, 2006 (Obdobja 23). 49–59.

Polona Glavan. <http://www.knjigarna-beletrina.com/avtorji/polona-glavan/1406>. Dostop 10. 8. 2016.

Marko Juvan. Iz 80. v 90. leta: slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država. *JiS* 40/1–2 (1994/1995). 25–33.

Gregor Kocijan. *Slovenska kratka proza 1919–1929*. Ljubljana: Založba ZRC, ZC SAZU, 2012.

Janko Kos(a). *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS, 2001.

Janko Kos(b). *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.

Mira Krajnc Ivič. *Osnove pragmatičnega jezikoslovja*. Maribor, 2013. <http://www.ff.um.si/dotAsset/51782.pdf>. Dostop 2. 9. 2016.

Helena Kuster. *Izbrane teme iz besediloslovja, stilistike in pragmatike slovenskega jezika*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2013.

Vanesa Matajč. Epizacijske strategije v sodobni slovenski prozi. *Slovenska kratka pripovedna proza*. Ur. Irena Novak Popov. Ljubljana: FF, 2006 (Obdobja 23). 361–373.

Marija Mercina. *Proza Cirila Kosmača. Uvod v lingvostilistično analizo*. Ljubljana: Založba Rokus, 2003.



Mirjana Nastran Ule. *Psihologija vsakdanjega življenja*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1993.

Andreja Perić Jezernik. *Minimalizem in sodobna slovenska kratka proza*. Ljubljana: Založba ZRC, 2011.

Breda Pogorelec. *Stilistika slovenskega knjižnega jezika. Jezikoslovni spisi II*. Ur. Mojca Smolej. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2011.

Andrej E. Skubic. Standardni jezik in sociolekti v slovenski zgodovini in danes. *Współczesna polska i słoweńska sytuacja językowa / Sodobni jezikovni položaj na Poljskem in v Sloveniji*. Ur. S. Gajda in A. Vidovič Muha. Opole: Institut Filologii Polskiej, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2003. 59–86.

*Slovar slovenskega knjižnega jezika*. <http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html>. Dostop 3. 9. 2016.

*Slovenski pravopis*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti in Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2001.

Mojca Smolej. Prvine govorjenega jezika kot temeljni stilemi v sodobni slovenski prozi. *Sodobna slovenska književnost (1980–2010)*. Ur. Alojzija Zupan Sosič. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2010 (Obdobja 29). 275–282.

Mojca Smolej. Jezikovna stilistika ali zakaj brati obliko besedila. *Meddisciplinarnost v slovenistiki*. Ur. Simona Kranjc. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2011 (Obdobja 30). 413–417.

Marko Stabej. *Slovenski pesniški jezik prve polovice 20. Stoletja: magistrsko delo*. Ljubljana, 1994.

Jože Toporišič. *Stilnost in zvrstnost*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2008.

Tomo Virk. Literatura izčrpane eksistence. Andrej Blatnik. *Tao ljubezni*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1996. 145–156.

Tomo Virk. Problem vrstnega razlikovanja v kratki prozi. *Slavistična revija* 52/3 (2004). 279–293.

Tomo Virk. *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000.

Tomo Virk. *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2008.

Alenka Žbogar. Kratka proza na prelomu tisočletja. *JiS* 50/3–4 (2005). 7–26.

Alenka Žbogar. Slovenska kratka proza od 1980 do 2000 preštevno. *JiS* 58/1–2 (2013). 99–112.

Alenka Žbogar. *Kratka proza v literarni vedi in šolski praksi*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 2007.

Andreja Žele. *Slovar slovenskih členkov*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2014.

## IZJAVA O AVTORSTVU

Izjavljam, da je magistrsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu s strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 21. september 2016

Maša Skok

## IZJAVA KANDIDATA

Spodaj podpisana Maša Skok izjavljam, da je besedilo magistrskega dela v tiskani in elektronski obliki istovetno, in dovoljujem objavo magistrskega dela na fakultetnih spletnih straneh.

Ljubljana, 21. september 2016

Maša Skok