

UNIVERZA V LJUBLJANI

FILOZOFSKA FAKULTETA

ODDELEK ZA SLOVENISTIKO
SLOVENSKI JEZIK IN KNJIŽEVNOST

DUŠAN DOVČ

**Govorna blokada v sodobnem slovenskem romanu:
študija primerov**

Diplomsko delo

Mentorica:

red. prof. dr. Alojzija Zupan Sosič

Ljubljana, september 2016

IZVLEČEK

Diplomska naloga obravnava vlogo in pomen govora kot retorične strategije v teoriji pripovedi in razmerje med pripovedjo in govorom. Osredotoča se na specifično situacijo govora v romanu, in sicer na trenutek, ko se govor kot ubeseditveni način blokira. Predmet analize je šest sodobnih slovenskih romanov, v katerih je govor povečan ali pomemben za pripoved. Prekinjeni govorni položaji v romanih kažejo na razmerja moči med literarnimi govorci (Berta Bojetu, *Filio ni doma*), vzpostavljajo prostor intimne in prehajajo iz polja izrekanja v polje zaznavanja (Marko Sosič, *Balerina, Balcerina*), oblikujejo notranji svet pripovedovalke (Stanka Hrastelj, *Igranje*), so s pomočjo rabe jezika v funkciji karakterizacije literarnih oseb (Goran Vojnovič, *Čefurji raus!*), vzpostavljajo refleksijo naracije (Brina Svit, *Con Brio*) in prispevajo k deavtomatizaciji pripovedi (Maruša Krese, *Da me je strah?*).

Ključne besede:

sodobni slovenski roman, pripoved, fiktivni dialog, govor, posredovanje govora, govorna blokada, karakterjev konverzacijski stil

ABSTRACT

The diploma thesis discusses the role and meaning of speech as a rhetorical strategy within the theory of narrative and analyses the correlation between narration and speech. The thesis is focused on a specific situation of speech in the novel, i.e. on the moment when speech is interrupted or blocked. Six contemporary Slovene novels, which show an increase in the share of speech or its significance for narration, were analysed. The interruptions of speech in the novels demonstrate the power relations amongst literary characters (Berta Bojetu, *Filio ni doma*), establish the space of intimacy and migrate from the field of utterance to perception (Marko Sosič, *Balerina, Balcerina*), shape the interior of the narrator (Stanka Hrastelj, *Igranje*), function as a means of characterization of literary characters through language (Goran Vojnovič, *Čefurji raus!*), reflect on narration (Brina Svit, *Con Brio*) and contribute to the deautomatization of narration (Maruša Krese, *Da me je strah?*).

Key words:

contemporary Slovene novel, narrative, fictional dialogue, speech, mediation (representation) of speech, speech's interruption, character's conversational style

UVOD	3
GOVOR	5
1. Govor v pripovedi	5
2. Dramski govor	7
3. Dialog, monolog, notranji monolog in doživljeni govor	9
4. Posredovanje govora	10
5. Govor in konverzacija	13
GOVORNA BLOKADA V SODOBNEM SLOVENSKEM ROMANU	19
6. Oris sodobnega slovenskega romana in izhodišča za izbor analiziranih romanov	19
7. Govor in sodobni slovenski roman	20
8. Analiza romanov: študija primerov	21
8.1 Antiutopični roman: Berta Bojetu, <i>Filio ni doma</i> (1990)	22
8.2 Roman posebnežev: Marko Sosič, <i>Balerina, Balerina</i> (1997)	27
8.3 Roman duševne stiske: Stanka Hrastelj, <i>Igranje</i> (2012)	33
8.4 Roman mladostnega marginalca: Goran Vojnović, <i>Čefurji raus!</i> (2008)	37
8.5 Ljubezenski roman: Brina Svit, <i>Con Brio</i> (1998)	42
8.6 Roman upora: Maruša Krese, <i>Da me je strah?</i> (2012)	45
SKLEP ANALIZE GOVORNE BLOKADE V IZBRANIH ROMANIH	50
POVZETEK	53
VIRI IN LITERATURA	56
IZJAVA O AVTORSTVU	59

UVOD

Alojzija Zupan Sosič zapiše v *Zavetju zgodbe* (2003: 53), študiji o slovenskem romanu devetdesetih, da se je v romanih znatno povečal delež govornih segmentov, ki vnesejo v pripoved živost in dramatičnost. Opaža, da je stopnja redukcije besed v dialogih in monologih premosorazmerna z močjo odtujenosti in nasilnosti literarnih oseb, kar je najbolj nazorno v romanih Berte Bojetu. Govor v romanu tako postane učinkovito sredstvo za karakterizacijo literarnih oseb. Velikokrat pa se zgodi, da govor zastane, nastopi govorna blokada, "poetika tišine", ki označuje stisko literarne osebe ter vpliva na vzdušje v romanu in na razvoj zgodbe.

V diplomski nalogi bom raziskal vlogo govora in govorne blokade v izbranih romanih. Zanimalo me bo, kako govor vpliva na zgodbo v času žanrskega sinkretizma in modificiranega tradicionalnega romana (termina po Zupan Sosič 2006: 13–50). V nalogi bom opredelil epski govor v primerjavi z dramskim ter poskušal nakazati vpetost epskega govora v pripovedno strukturo in njegov pomen za razvoj epskega dogajanja ter epskega junaka. Obravnava govora izhaja iz dramaturgije (dramski govor, funkcija dialoga in monologa) in teorije pripovedi (pripovedni dialog, notranji monolog, dramatično nasprotovanje pripovednega stavka, dialoškost besede). Sledilo bo raziskovanje govornih položajev v izbranih romanih, pri čemer se bom osredotočil na trenutek, ko se govorni položaj prekine ali v skrajnem primeru izniči.

Pri tem se ne bom ukvarjal s podrobno jezikoslovno analizo govorne izjave (to bi me preveč usmerilo v pragmatično jezikoslovje in na primer skladenjsko analizo govora v literaturi kot eni od oblik diskurza), ampak bom ukinitev govornega položaja in blokado govorne izjave raziskoval z vsebinskega vidika, glede na razvoj zgodbe, glede na nosilca govorne blokade, glede na karakterizacijo literarne osebe in glede na širši, družbeni, ideološki kontekst govora kot enega od retoričnih strategij.

Moja teza je, da govorne blokade sledijo razvoju zgodbe in položaju literarnih oseb v njej, zlasti ko med njimi nastajajo nasprotja in neskladja v komunikaciji. Govorne blokade se pojavljajo tudi na ravni karakterizacije literarnih oseb, ki svoj govor ali misel blokirajo zaradi (samo)cenzure. Za govorno blokado je pomembno tudi psihološko stanje literarne osebe, njena (ne)zmožnost presojanja situacije, v kateri se je znašla in deluje. Ker si

literarna oseba s svojim individualiziranim jezikom določa območje delovanja na vsebinsko-ideološki in stilistično-estetski ravni, je v nasprotju z govorom druge literarne osebe in vsevednim govorom avtorja.

Analiziral bom šest romanov, izdanih od leta 1990 do leta 2012, s prevladujočo romaneskno žanrsko osnovo (antiutopični roman, roman upora¹, ljubezenski roman) ali pa z izpostavljeno vlogo romanesknih likov (tematika obrobnežev, posebnežev in slehernikov): Berta Bojetu, *Filio ni doma* (1990), Marko Sosič, *Balerina, Balerina* (1997), Brina Svit, *Con Brio* (1998), Goran Vojnović, *Čefurji raus!* (2008), Stanka Hrastelj, *Igranje* (2012) in Maruša Krese, *Da me je strah?* (2012).

¹ Omenjeno žanrsko osnovo uporabljam za izbrani roman Maruše Krese *Da me je strah?*, pri čemer z njo označujem prevladujočo temo (partizanstvo) in njene motivne sklope (svoboda, ženska (in moški) v vojni, osvoboditev, etična odgovornost do resnice ...). Z vidika teorije pripovedi pa gre za sodobni dialoški ali konverzacijski roman.

GOVOR

1. Govor v pripovedi

Ali je živi, spontani govor v fikciji sploh mogoč? Ali lahko na ravni pripovednega diskurza govorimo o istem govoru, kot ga srečamo v dramskem diskurzu? Ali je govor v romanu enak svojemu bratu (ali vsaj bratrancu) iz drame, komedije in tragedije?

V nalogi me zanima vloga in pomen govora kot retorične strategije v teoriji pripovedi in razmerje med pripovedjo in govorom. Alenka Koron zapiše (2014: 9), da prav teorija pripovedi (poleg krovne oznake je v splošni rabi tudi termin naratologija) v sodobni literarni vedi doživlja renesanso. Povečan interes spodbuja k vnovičnemu kritičnemu pregledu dosedanjih raziskav in k podrobnejšemu premisleku o dometu področja.² Pomemben mejnik in vpliv³ na različne sodobne teorije pripovedi je bila Saussurova strukturalna lingvistika in preučevanje jezika kot znakovnega sistema. Saussure (1997: 26) je kot strukturalist jezik razumel kot sistem znakov. Ločil je med 1) *govorico (Langage)*, ki pomeni jezik v najširšem pomenu besede, pomeni sposobnost, da se jezik vzpostavi, označuje pa tudi naše preddispozicije za ta jezikovni sistem; 2) *jezikom (Langue)*, ki je sistem jezikovnih elementov in njihovih medsebojnih povezav, urejenih s pravili, zakoni ...; in 3) *govorom (Parole)*, ki je t. i. živi govor, konkretna aplikacija jezika, na primer vsakdanja komunikacija. Govor je torej individualno dejanje volje in razuma, v katerem je treba razlikovati kombinacije, s katerimi govorec uporablja jezikovni kod, da bi izrazil svojo osebno misel.

Če sledim Saussurovi terminološki oznaki govora, se v romanu⁴ zgodi premik od živega govora v zapisani govor. Pisna predstavitev govora je vedno preoblikovanje in prilagajanje

² Šele v zadnjem času nastajajo razprave o zgodovini naratoloških raziskav; več pozornosti so prej raziskovalci posvečali razvoju posameznih pripovednih žanrov in žanrskih struktur (Koron 2014: 35). Moja naloga ne prikazuje historiat naratologije, ampak se usmerja na analizo govora kot ubeseditvenega načina po Thomas (2012) in pri nas po Zupan Sosič (2015).

³ Vpliv se kaže tudi na ravni členitev zgodovine teorije pripovedi na predstrukturalistično (pred letom 1960), strukturalistično ali klasično (1960–1980) in poststrukturalistično ali postklasično obdobje; zadnje obdobje vključuje poleg poststrukturalizma in dekonstrukcije še niz interdisciplinarnih naratologij (Koron 2014: 38).

⁴ Z literarnozgodovinskega vidika pa je bil govor v romanu zaželen sestavina že v 19. stoletju, njegov delež pa je močno narasel v modernizmu (Zupan Sosič 2015: 183), ko je roman doživel svojo vsebinsko razširitev

literarni pripovedni strukturi. Zupan Sosič (2015: 183) opaza, da je v zadnjem času način pripovedovanja močno zaznamovan z govorom. Vpelje termin posredovanje govora kot tretji ubeseditveni način (poleg pripovedovanja in opisovanja), kar utemeljuje s tem, da je govor tesno povezan še z drugimi pripovednimi prvinami, kot so pripovedovalec, fokalizacija in literarna oseba, v katerih je osrednja prav težnja posredništva. Hkrati se Sosič (2015: 185) pridružuje stališču Monike Fludernik⁵, ki v pisnem jeziku prepoznava nezmožnost celostnega reproduciranja ustnega jezika. Govor junakov je zato umeščen znotraj pripovedi in ji je podrejen; neposredni govor v pripovednem besedilu tako postane pripovedna (retorična) strategija v okviru pripovedovalca.

Pred analizo izbranih romanom se bom usmeril na tisti segment metodoloških pristopov, ki mi lahko ponudijo izhodišča za analizo posredovanja govora kot ubeseditvenega načina v romanu. Pri tem bom iskal podobnosti z dramskim govorom (Vladimir Kralj), dialogom, monologom, notranjim monologom in doživljenim govorom in zlasti posredovanjem govora (Alojzija Zupan Sosič, Bronwen Thomas). Analizo prekinitve govornih položajev v izbranih romanih, ki jo izvajam, pa razumem⁶ kot lastno bralno strategijo (osredotočil se bom na govor kot vstopno točko v pripoved), z izborom romanov, ki imajo različne žanrske osnove, pa bom preko govora apliciral tudi interpretacijo in vrednotenje romanov.

onkraj meščanskega romana v svet duševnosti romaneskni junakov, v njihovo notranje doživljanje sveta. Roman je bil pri tem kar se da iznajdljiv in inovativen: modernizem nas je onkraj klasične romaneskne forme in opisa predmetnosti popeljal v doživljanje predmetnosti. Pri tem se je uspešno spogledoval s filozofskimi in ideološkimi nazori 20. stoletja, pa tudi z estetskimi, ki so raziskovali zlasti (ne)zmožnosti jezika.

⁵ Po Moniki Fludernik omogoča minimalno stopnjo pripovednosti že umestitev literarnega lika ali zamišljene osebe oziroma nekega antropomorfnega lika v pripoved. Ključen kriterij pripovedi je tudi vzpostavitev časovnoprostorskih razmerij, v katera je umeščena pripovedovana oseba. Za faktične tekste brez antropomorfni protagonistov, ki vsebujejo zgolj pripovedne značilnosti dogodkovnih nizov, pa avtorica predlaga krovno oznako pripovedno poročilo (Koron 2014: 33). V tem oziru je tudi za mojo nalogo analiza govornih položajev odvisna le od protagonistov v romanih, ki izrekajo svoje stališče in sprožajo dogodke.

⁶ Pri tem sem se oprl na razliko med klasično naratologijo, ki postavlja kot osrednji predmet preučevanje pripovedi (pripovedno *langue*) in lastnosti teksta, medtem ko postklasične teorije preučujejo dinamično bralnega procesa, bralne strategije, interpretativne izbire in preferenčna pravila. Postklasična naratologija daje tako prednost aplikacijam, tematskim branjem in ideološko naravnanim vrednotenjem (Korun 2014: 114–115).

2. Dramski govor

Pred analizo pripovedi, ki govor že po svoje prenete, bom analiziral govor skozi optiko tistega literarnega ustvarjanja, kjer je govor v prvem planu: v dramskih besedilih. Takšna besedila obravnava dramaturgija – ne le na ravni umejanja na odru oz. uprizorjanja, temveč tudi na ravni besedila samega kot dramske predloge za uprizoritev ali vsaj branje (npr. bralne drame, ki so velikokrat spričo svoje poetičnosti namenjene bolj notranjemu uprizorjanju skozi bralni akt). V slovenski dramaturgiji je Vladimir Kralj v *Dramaturškem vademekumu* (1984) teoretsko definiral ta del literarne teorije, pa tudi uprizoritvenih praks. Zanima me zlasti analiza dramskega govora, saj mi bo kasneje pomagala pri prenosu v pripovedni diskurz.

Dramski govor se dogaja na odru, kar mu določa nekatere specifične lastnosti. Osebe govorijo druga v drugo, želijo biti slišane, osebe med govorom reflektirajo učinke govora, zaznavajo vzroke in posledice. Govor v drami mora imeti tudi vse bistvene sestavine dramatičnega dejanja: gibanje v nasprotjih in protislovjih, kar razvija dogajanje, karakteriziranje oseb in pojasnjevanje dogajanja, ki se ne dogaja v dramatični sedanosti.

V drami se govor pojavlja na dva načina: kot dialog ali monolog. Dialog je glavna oblika prikazovanja dejanja v drami; ni omejen na pogovor dveh oseb, ampak lahko vključuje tudi večje število govorcev (polilog). Posebej je potrebno izpostaviti nemi ali zamolčani govor; v simbolističnih igrah ima takšen govor maksimalno dramatičen učinek. Dramatični monolog in dialog lahko karakterizirata osebe, premikata dejanja naprej in ga razpostavljata. Monolog ali dialog na začetku drame pa obvešča, kaj se je že zgodilo, preden se je na odru začelo dejanje. Odkriva se torej preteklost odrskih junakov. Dramski govor s svojo poetično silo prerašča pripovedljivo (zunanje) dejanje, saj vedno nekaj prikriva, vedno v govoru nekaj ostaja zgolj nakazano in neizrekljivo (Kralj 1984: 72–75).

Dramatični dialog je kot izraz notranjega dejanja v dramski osebi vedno naperjen v neka nasprotovanja in v njih odločitve in razrešitve, zato je pomemben oblikovalec vsebine dramskega besedila. Gibanje v dramatičnem dialogu ima vedno podobo napetega približevanja in odmikanja vsebine, stališč in mnenj dramskih junakov. Tipičen primer so na primer ljubezenske scene. Dramatični dialog pa kaže svoja notranja nasprotja in protislovja tudi s podtekstom oz. načinom, kako se nek smisel ali vsebina na odru pove.

Kralj (1984: 75–78) z vidika vsebine govornih dejanj dialog loči tudi glede na njegov kontekst ali vlogo v drami. Dialog je tako lahko v funkciji pogovora⁷ (izmenjave informacij, mnenj in stališč); v funkciji boja ali spopada med dramskimi osebami, kar vodi do razvoja dogodkov, tudi do tragičnega razpleta; lahko pa je tudi sestavni del igralnega prizora (mimične in pantomimične igre: obrazna mimika, telesne kretnje, drže, hoja ...), ki jih navadno spremljajo elementi govora.

Zaključim lahko, da dramatika govor (za razliko od romana je to živi govor v obliki dialoga in monologa, primarni čas drame pa je sedanjik) najbolj uporablja s ciljem po zaostrovanju in razrešitvi dramskega konflikta. Hkrati pa dramatika že predpostavlja možnost, da se govor v dramskem besedilu prekinja in zastira, kar je najbolj razvidno v novejši dramatiki, npr. v simbolistični drami. Čehov tako ustvarja tesnobno situacijo z mučnimi pavzami in premolki med replikami dramskih oseb. Govor onemi, notranje trpljenje oseb pa se razodeva z mimiko in gestiko. V dramatiki se lahko prostor, ko govor zastane ali se prekine, zapolni z režiserjevimi invencijami. Režiser lahko z neverbalnimi sredstvi (npr. glasbo, scenskimi intervencijami, svetlobnimi efekti itd.) dramsko besedilo nadgradi, ga s tem interpretira in razvija svojo avtorsko poetiko. V sodobnem gledališču pri nas je bil režiser Tomaž Pandur mojster ustvarjanja gledališča, ki je temeljilo na spektaklu in vizualnem. Zlasti v zadnjem obdobju so se besede v njegovih predstavah izrekale majestetično, poudarjeno, ko pa jih ni bilo, so njihovo govorno moč nadomestile podobe. Podobno vlogo na ravni prekinjenega govora lahko v romanu pripišem pripovedovalcu – ne nazadnje je govor retorična strategija v okviru pripovedovalca.

⁷ Pogovorni dialog je pretresanje nekega položaja, vrednotenje situacije ali dogodka na dramatičen način, vendar ne v toliki meri, da bi se govorca razšla. Vloga pogovornih dialogov je informiranje občinstva, medsebojna karakterizacija oseb; gre za začetni, ekspozicijski del drame (Kralj 1984: 75–76).

3. Dialog, monolog, notranji monolog in doživljeni govor

Dramski govor se seveda razlikuje od govora v vsakdanjem življenju, razlikuje pa se tudi od govora v epiki oziroma v romanu. Od epike se dramski govor razlikuje glede na udeležnost avtorja: dramska oseba govori sama iz sebe, brez avtorjevega vmešavanja, medtem ko avtor bolj ali manj komentira govor epskega junaka (Kralj 1984: 75).

Matjaž Kmecl v *Mali literarni teoriji* omenja paralelistični dialog, značilen zlasti za pripovedništvo in tiste vrste, ki so deloma pripovedne, deloma dramske narave, na primer radijska igra, včasih lirika. Paralelistični dialog je nekakšno medsebojno dopolnjevanje govornikov, med katerima ni sporov, saj se njuna govora nekonfliktno dopolnjujeta. Posredni ali indirektni govor je poročanje pisca, ki ustvarja videz poročujoče objektivnosti. Polpremi govor pa je oživljeni, zastrti govor. Pogosto se pojavlja v psihološkem pripovedništvu. Notranji monolog je pripovedno prvoosebno reproduciranje misli, asociacij, upanj in strahov, ki ostajajo neizrečeni; podoben je toku zavesti ali reproduciranju zavesti kot pretoku misli. Švicarski literarni teoretik Emil Steiger je pri analizi pripovedne proze tistih avtorjev, ki so bolj znani kot dramatik, ugotovil, da je pripovedni stavek lahko zgrajen antitetično ali disjunktivno (ločilno, protivno), torej po principu dramatičnega nasprotovanja. In če se ozremo še na tretjo literarno zvrst oz. liriko, ugotovimo, da je lirika z vidika njene pripovedni razsežnosti lahko tudi izpovedno razčustvovana, kar je vidno na ravni velelnih, želelnih in emocionalno grajenih stavkov (Kmecl 1995: 140–144).

Janko Kos v *Očrtu literarne teorije* za epski subjekt ali pripovedovalca (v mojem primeru enega od nosilcev govornega dejanja) ugotavlja, da ima do pripovedovane predmetnosti posebno distanco. Subjekt in objekt epskega govora se nikoli popolnoma ne ujemata. Za govor v epiki je pomembna tudi kontaktna smer: pripovedovalec lahko svoj govor usmerja neposredno k bralcu (nagovor), lahko je usmerjena k pripovedovalcu samemu (dnevniška pripoved), k drugemu pripovedovalcu (pisemski roman), k junaku (drugoosebna pripoved). Način pripovedovalčevega govora je največkrat glasni zunanji govor, ki se lahko meša z glasnim ali tihim samogovorom, pa tudi z dvogovorom, ki ga pripovedovalec v svojem govoru povzema ali dobessedno citira. S tehničnega vidika pa se v načinu pripovedi običajno mešajo naracija ali poročilo, deskripcija ali opis, premi, odvisni ali polpremi

govor, in to v raznovrstnih oblikah od notranjega samogovora do dialoga (Kos 1994: 98–103).

Zupan Sosič (2015: 187–188) pa opozarja na ohlapnost rabe pojma dialoškost, ki lahko zaobseže tudi notranji monolog, tok zavesti ali doživljeni govor. Tok zavesti razume kot širši (in starejši) pojem, v katerega je vključen tudi notranji monolog kot oblikovno-stilno sredstvo posredovanja notranjega življenja izbrane literarne osebe, kot sorodstveno sredstvo pa doživljeni govor. Odločujoča razlika med monologom in notranjim monologom pa je (ne)slišnost. Notranji monolog je neizgovorjen in umeščen v junakovo zavest. V njem prevladujejo vzklični, vprašalni in eliptični stavki ter nedokončane povedi, prevlada prve osebe, opuščanje osebnih zaimkov, pojav osrednjih besed na začetku stavka in njihova večkratna ponovitev, opuščanje napovednih stavkov in grafičnih zapisov citatov (narekovajev), notranja oziroma subjektivna perspektiva ali fokalizacija, neologizmi, besedne igre, slengizmi, vulgarizmi in pomensko neustrezne besede. Doživljeni govor ali prosti odvisni govor (napram v prvi osebi pisanem monologu) pa je pisan v tretji osebi ter povezuje notranji monolog in pripovedovanje. S stališča pripovedovalca gre za prehod od avktorialne k personalni pripovedni situaciji.

4. Posredovanje govora

Posredovanje govora je po Zupan Sosič (2015: 184) tretji ubeseditveni način, ob pripovedovanju in opisovanju. Pri tem Zupan Sosič modificira besediloslovno izhodišče Beaugranda in Dresslerja (1992: 129), ki sta besedila delila glede na vlogo in učinek na opisna, pripovedna in argumentativna besedila. Posredovanje govora kot ubeseditveni način seveda simulira resnični, predliterarni govor. V nalogi bom sledil težnji sodobne teorije pripovedi, ki se bolj kot z vprašanjem, kaj govor posreduje, ukvarja z vprašanjem, kako se govor posreduje, kakšne so tehnike, načini in oblike posredovanja govora.

Na ravni govora lahko ločim *verbalni slog* (avtor preko govora označuje različne kulturne pogojenosti, mnogokrat na plano prinaša marginalizirane vrste govora) in *konverzacijski slog* (označuje ga bolj ritem in dinamika izmenjavanja replik, njihova medsebojna razmerja, avtorji preko njega velikokrat označujejo razlike med spoloma, označijo pa lahko tudi, kdo največ govori, najdlje časa in ima nadzor nad govorom). Če pa se v romanu poveča količina dialogov ali celo prevlada, se romani "spogledujejo" z dramo ali s

scenarijem, na kar bom kasneje posebej pozoren pri analizi Vojnovičevega romana, pa tudi romana Maruše Krese.⁸ Nizanje dialoga⁹ pa si ne prizadeva ustvariti trdne pripovedne strukture – gre prej za preusmerjanje pozornosti na konverzacijo in razmerja med udeleženci komunikacije, na dialoške akcije. Pri tem iz zgodovine literature lahko izpostavim nekaj romanov, ki kljub poudarjeni dialoški ohranjajo pripovedno strukturo in fabulo (Philip Roth, *Prevara*; Manuel Puig, *Poljub ženske pajka*; Erlend Loe, *Tihi dnevi v Mixing Partu*; Maruša Krese, *Da me je strah?*).

V okviru posredovanja govora je Mieke Bal v svoji študiji *Naratologija. Uvod v teorijo pripovedi* (1985) modificirala konceptualizacijo pripovednih ravni ali – kot je to tehniko sama poimenovala – pripovednega vstavljanja (*narrative embedding*) (Koron 2014: 94). Posebno pozornost je namenila izrekanju (*utterance*). Opozorila je na glagole rekanja, ki so v narativnem tekstu znak spremembe narativne ravni; na primer ko na sceno ali v pripoved vstopi nov govorec. Bal (2009: 49) razume premi govor (*direct speech*) in vstavljeni stavek (*embedded sentence*) kot objekt jezikovnega dejanja, kar je na ravni vzročnosti fabule enako vsem ostalim dogodkom. Jezikovne situacije razume kot stik med govorcem in poslušalcem (v romanu je to bralec) ali kot stik med govorcem in drugimi govorci. Če govorec uporablja emotivne besede ali aspekte, gre za samonanašanje, za neke vrste refleksijo lastnega sveta. Tekstovna interferenca pa nastopi, ko se jezikovne situacije mešajo, na primer ko se govorec obrača proti sebi, poslušalcu (bralcu) ali drugemu govorcju. Na ravni jezikovne situacije, katere govor je prevladujoča sestavina, pa Bal loči (2009: 55): premi govor (*direct speech*), odvisni govor (*indirect speech*), prosti odvisni

⁸ Epskost znotraj romana se že skozi celotno zgodovino romana razkraja ali izginja. Z ene strani lahko pripovedno zasnovo drobijo lirski momenti, roman se lahko približuje dramatik in s tem notranjim zakonitostim dramskega sestava. Tipičen primer je dialoški roman, pa tudi pisemski roman (Laclos, *Nevarna razmerja*), kjer je oblika pisma dejansko uporabljena z dramsko funkcijo; epska zgodba se odvija preko dogajanja, govora, odločitev oseb, ki stopajo v medsebojni stik preko pisem. Roman se lahko dramatizira tudi preko večjega števila obsežnih prizorov, ki se v njem pojavljajo (Dostojevski), v katerih je dialog ves čas nosilec dramskih konfliktov. Epskost se lahko rahlja tudi v smeri refleksije ali eseja; v pripoved vdirajo elementi esejističnega razmišljanja, razpravljanja, intelektualizacije. Če se v romanu epskost rahlja zaradi esejizacije, lirizacije ali dramatizacije, začne njegova enotnost temeljiti na ravni teme, ideje ali problema, ne pa toliko na časovno-prostorsko sklenjenem razvoju dogajanja (Kos 1994).

⁹ Zupan Sosič (2015: 187) povzema, da je prisotnost dialoga v romanu delovala kot popestritev bralne motivacije ali za bralčevo zabavo. Izpolnjevala se je bralčeva zmožnost dedukcije in kontekstualizacije pripovedi skozi govorne dele.

govor/doživljeni govor/polpremi govor¹⁰ (*free indirect discourse*) in tekst pripovedovalca (*narrator's text*).

Kratek vpogled v anglosaksonsko literarno zgodovino kaže, da je v angleškem viktorijanskem romanu zlasti Jane Austen izpilila posredovanje govora, Charles Dickens pa je vpeljal številne vrste govora v roman, od dialektov, sociolektov do idiolektov, ki so začeli dominirati nad narativnim diskurzom romana. V 20. stoletju je moderni roman eksperimental z govorom in njegovo prezentacijo. Poleg toka zavesti je govor prav tako pomemben del narativnega diskurza modernega romana. V 20. stoletju pa so na roman vplivali tudi množični mediji, radio, film in televizija, ki so v narativnost prinašali avdio(vizualne) segmente. Bronwen Thomas (2011: 82–84) tudi ugotavlja, da je zapisani govor vedno "urejen", težnja po realističnem zapisu govora je v sinhroniji s tem, da se zadrži pozornost in zanimanje bralca.

Prav nasprotno pa delujejo tisti romani, ki preko govora deavtomatizirajo pripoved. V moji nalogi je tak primer roman Maruše Krese *Da me je strah?*. V njem se izgubijo oporne točke, kot so npr. govorne oznake. Odsotnost govornih oznak v bralcu sproža negotovost, saj težko prepozna avtorja izjave. Takšne vrzeli v dialoških ali komunikacijskih romanih sprožajo vprašanje med izrečenim in pomenom izrečenega; lahko so posledice laži, pomot, prevar ali verbalnih obračunavanj (Zupan Sosič 2015: 187).

¹⁰ Sopomenka po Toporišiču je posredni prosti stil, ki je oblika poročanja o prvotnem govornem dogodku, pri katerem se tudi udeleženca pogovora podajata le v 3. osebi (Toporišič 1992: 191).

7. Govor in konverzacija

Genette je kot naratolog v dialogu oz. govoru literarnih junakov zaznal način emancipacije v sodobnem romanu. Bronwen Thomas v študiji *Fiktivni dialog* (2012) govor analizira z različnih zornih kotov (naratologije, kognitivne lingvistike, študij komunikacije, popularne kulture in množičnih medijev), kar jo iz literarnega polja vodi do razumevanja narativnosti in komunikacije na splošno. Njena študija vključuje poglavja, ki obravnavajo reprezentacijo govora znotraj naratološkega kontinuuma, kot ga je na primer vzpostavil realizem; idejo govora in njegove implikacije (izhajajoč tudi iz Bahtinove teorije večglasja¹¹) na zgodbo in vlogo pripovedovalca; vlogo dialoga v oblikovanju literarnih junakov in dogajanja v romanu; množico oblikovanih načinov vzpostavljanja dialoga v romanu; žanre in medije, ki jih govor kot eden od morfoloških elementov določa (Thomas je izbrala žanr kriminalke). Študija preseže naratološki okvir leposlovja (fikcije) kot paradružbene komunikacije v polje človeške komunikacije na splošno.

Govor se zvrstno deli na neposredni (besede, ki jih literarna oseba dejansko izgovori; označene so z ločili in narativnim komentarjem, didaskalijami in govornimi oznakami (*speech tags*) in poročani govor (narativnih komentarjev ni, ponavadi umanjajo tudi ločila). Monika Fludernik takšno "poenostavitev" prepozna kot problematično, saj v romanu obstaja več načinov prezentacije govora, pri čemer tudi poročani govor izhaja iz neposrednega govora (Thomas 2012: 30).

Historično se raba govora v romanu razvija od modela v realizmu, ki je neposredno zapisani govor literarnih oseb uporabljal za prikaz dejanskega družbenega dogajanja in klime 19. stoletja, medtem ko je poročani govor že prehajal v funkcijo komičnega ali prezentacije in karakterizacije stranskih, minornih oseb v realističnem romanu. V prvi polovici 20. stoletja je govor že začrtal polje eksperimenta; ne nazadnje je 1. svetovna

¹¹ Teorijo romana na ravni govora je razvijal tudi Mihail Bahtin (1895–1975), ki je med temeljne strukturalne posebnosti romana uvrstil plurilingvizem ali večjezičnost, kar pomeni, da se v njem povezujejo različne jezikovne ravni, tj. različni nacionalni in kulturni jeziki ali govori nekega obdobja; gre za popolnoma novo postavljanje časovnih koordinat, v katere uokvirja literatura svoje predstave, neposreden stik s sedanostjo v njeni sočasnosti, nedovršenosti in nepopolnosti. Za Bahtina je roman popolnoma nova literarna tvorba, svobodna, neprestano se spreminjajoča, zmožna zmeraj novih oblik in torej praktično neskončna; roman je pravzaprav zmeraj v nastajanju (Bahtin 1982).

vojna na geopolitični zemljevid zarisala množstvo narodov in družbenih razredov, ki jih zaznamuje tudi specifičen identitetni govorni diskurz. Govor lahko postane tudi stiliziran, v modernizmu pa je tudi polje razvoja avtorjevega (pisateljevega¹²) glasu in avtopoetike. Modernisti svoj interes ne usmerjajo toliko v "kaj je povedano", ampak bolj v "kako je povedano". Njihov literarni kredo stremi po razvoju avtorske pisave, ki se odmika od običajne, tradicionalne rabe govora v romanu.

Sodobni roman govor uporablja kot akcijsko gibalno, ki poleg drugih pripovednih prvin, kot so pripovedovalec, fokalizacija in literarna oseba, lahko sproži razvoj dogodkov in definira tako fabulo kot zgodbo – tudi na račun njene avtomatizacije. Opozoriti želim na postmodernistični roman, v katerem se odnos med realnostjo in fikcijo zrahlja, ko postmodernistični avtorji spretno mešajo realnost z domišljijo, resničnost z lažjo. Pri tem postanejo pripovedni postopki in postmodernistične tehnike (citat, medbesedilnost, imitacija, mešanje žanrov itd.) velikokrat glavna vsebina literarnega dela. Bolj kot vsebina romana je pomembna ubeseditev vsebine. S tega zornega kota lahko postane roman, zapisan kot kriminalka (npr. *Ime rože* Umberta Eca), metaliterarna analiza komičnega. Ker postmodernizem mnogokrat ruši tradicionalno pripoved (na primer ukinitvev sosledja dogodkov), tudi dialog in govor lahko postaneta sredstvo za postmodernistični eksperiment.

Govor je danes postal sredstvo za stilistično, historično in kulturološko variiranje.¹³ Vse bolj postaja prostor, ki označuje komunikacijske relacije med literarnimi osebami in v

¹² Bahtin (1982: 76) zapiše, da se v romanu jezikovna razslojenost (zvrstna, poklicna, ozko družbena, svetovnonazorska, usmeritvena, individualna razslojenost, družbena razslojenost in raznojezičnost jezika, narečja) na poseben način uredi, postane svojevrsten umetniški sistem, ki orkestrira avtorjevo intencionalno temo. Nekateri jezikovni dejavniki naravnost izražajo pomenske in izrazne namere avtorja (kot v poeziji), drugi te namere odslikavajo; so pa tudi takšni, ki ne poznajo avtorske namere, avtor jih kaže kot svojevrstno govorno stvar, zanj so docela objektni. Besede niso od avtorja, če jih razumemo direktno, so pa njegove, če so ironično posredovane, prikazane, to je razumljene z ustreznim odklikom.

¹³ Tudi Milan Kundera (1988: 79–84), zlasti kot praktik oz. romanopisec, piše o romanu in njegovi kompoziciji kot večglasnem kontrapunktu. Ta polifonija je enakost glasov, noben glas ne prevladuje nad drugim, noben se ne sme ponižati na raven skromne spremljave. Kompozicija v romanu ali romaneskni kontrapunkt izenačuje vse govorne linije tako, da je celota nedeljiva. Kundera je glasove razumel bolj v smislu pripovedi znotraj osrednje pripovedi; kot zgodbe posameznikov napram zgodbi kolektiva, osrednje teme. Vsekakor pa lahko ta naratološki vidik apliciramo tudi na glas znotraj govora, govornega dejanja, ki sega od monologa, dialoga vse do notranjega govora. Bistveno je, da se glasovi (in govori) medsebojno

drugi plan postavlja to, "kaj in kako osebe dejansko govorijo". Govor v naratološkem diskurzu postaja vse bolj zanimiv kot sredstvo družbene interakcije (Thomas 2012: 35).

Govor bralcu omogoča takojšen dostop do emocij, želja, strasti in navad literarnih oseb.¹⁴ Raba idiolekta individualizira junaka in nam z lingvističnega vidika ponuja vstopnico v razumevanje njegovega sveta. Modernisti in postmodernisti so ravno na rabi govora zameglili transparentnost govora literarnih oseb, z razvojem tehnik reprezentacije govora pa so ukinjali meje med besedo (in njenim zapisom kot dialog in monolog) ter mislimi junakov. Velikokrat je nejasno, ali oseba misli to, kar govori, in obratno. Stabilne tekstne koordinate junaka postanejo dinamične, in vera v njegovo fiktivnost je za bralca omajana.

Pomembno je, kako kontekst govora določa, ali je karakter svoboden v izrekanju svojega sveta in predstavljanja samega sebe, prav tako v kolikšni meri je njegov govor kulturno sankcioniran ali dovoljen. Tudi če je moč izrekanja necenzurirana in notranje svobodna, literarni junak nikoli ne more predvideti ali vedeti, nikoli ne more imeti nadzora nad tem, kakšna bo reakcija soudeležencev v komunikaciji z njim (Thomas 2012: 58).

Sociolingvistični pristop (analiza akcenta, dialekta, jezikovnih ravnin govora) daje informacije o identiteti junaka; omogoča pa tudi, da se poleg prezentacije govora (kako je govor zapisan v romanu) razkrije, kako intenziven je vpliv družbenih in historičnih

podpirajo, kontrapuktivno tudi izključujejo, vsi pa na ravni kompozicije romana prispevajo k osrednji temi, k veliki zgodbi romana.

¹⁴ Participacija bralca, njegova poudarjena vloga znotraj literature kot "odprtega dela", je eden pomembnejših prispevkov teoretika Umberta Eca. Umetniško delo vsebuje nedoločena mesta, ki jih zapolni šele bralčeva konkretizacija (Virk 1999: 140). Eco začne s tem konceptom literarnoteoretsko tehtnico nagibati na stran bralske, recepcijske plati literarnega procesa, zato se v svojih delih (npr. *Lector in fabula (Bralec v zgodbi)*, 1979; *Meje interpretacije*, 1990; *Interpretacija in čezmerna interpretacija*, 1992) vse bolj ukvarja s problemom interpretacije. Literarno delo je kot koncept odprtega dela dovzetno za številne interpretacije, kar je med drugim v soglasju z Ingardnovim intencionalnim doživljanjem literature v aktu branja. Pomen dela je tako odvisen od vsakokratne bralske konkretizacije. Eco v ta koncept uvede modelnega bralca, ki je tisti bralec, ki nastopa v fazi produkcije besedil (vezan je na pisatelja in njegovo predstavo bralca); s tem nadgradi Iserjevega implicitnega bralca, ki je tisti bralec, ki bi naj bil idealni bralec, zmožen zapolnitve praznih mest v literarnem delu oz. bralec z vsemi zmožnostmi "idealne" konkretizacije literarnega dela. Eco s tem od recepcije premakne literarnoteoretsko zanimanje na tekstno strategijo, ki jo avtor predvidi med pisanjem. Modelni bralec torej ni nekakšna predpostavka, ampak tvorno "sodeluje" pri nastanku besedila (Virk 1999: 142).

dejavnikov znotraj romana kot zgodbe in naratološkega diskurza. Če z idiolektom pisatelj okarakterizira junaka, hkrati soustvarja tudi naratološko linijo v romanu, preko katere se oblikuje in na koncu razkrije zgodba romana. Vpliva tako na žanrsko strukturo romana (morfološka komponenta romana in tipološka klasifikacija) kot na njegovo sporočilnost (ontološka in etična komponenta romana).

Karakterizacija osebe se gradi skozi zgodovino izrekanj, ki jih besedilo mapira. Samo-identifikacija skozi govor pa ni svobodna, saj je vanjo poleg subjekta izrekanja vpletenih še mnogo drugih objektov (druge literarne osebe) in objektivnosti (npr. družbene konvencije). V skladu s tem je smiselno ločiti med *karakterjevim verbalnim stilom* (kaj dela njegov govor prepoznaven in edinstven) in med *karakterjevim konverzacijskim stilom* (kaj njegove besede dosežejo znotraj komunikacijskega konteksta) (Thomas 2012: 60–61). Dialog ustvarja prostor, ki daje večji pomen neizrečenemu. Razkrivanje dinamične identitete literarnih junakov skozi govor sega vse od analize prezentacije njihovega govora, njihovega govornega manierizma, do zgodovine teh izrekanj, sosledij, samonanašalnosti, pa tudi odzivov na ta izrekanja in manipulacije, ki jih literarne osebe ustvarjajo hote ali nehote v komunikacijskem aktu. Takšen vpogled v zavest posamezne literarne osebe je celosten, a zato tudi problematičen, saj sega v poslušanje med izjavami, v branje med vrsticami.

Omenjal sem že povezavo med dialogom kot obliko govora in narativno akcijo. Dialog stremi h klimaksu razvoja dogodkov, tako s stališča pričakovanega kot nepričakovanega. Eksperimentiranje z dialogom v postmodernističnem pisanju vodi onkraj tradicionalne narativnosti in linearnega razvoja dogodkov. Če je roman osredinjen oziroma temelji na dialoškem pripovednem diskurzu (npr. Philip Roth, *Prevara*), se posledično preko njega izrišejo karakterji in njihova individualnost. V takšnih primerih pripovedovalec omeji aktivnost (gibanje in prostor delovanja) literarnih oseb in raje okrepi interakcijo med njimi. Takšen diskurz spominja na Sokratove dialoge, ko se z izmenjavo replik, vprašanj in odgovorov, argumentov in kontradikcij zgodba izlušči zgolj preko dialoških sekvenc. Ponavadi so junaki zato prostorsko zamejeni in se nahajajo znotraj mikrolokacije ter v njej vztrajajo (Thomas 2012: 76).

Tudi socialni in družbeni kontekst je omejen, morda kulturološko enostranski in zato z vidika zunanjega opazovalca (bodisi bralca bodisi pripovedovalca) poln predsodkov. V

takšnih zamejenih prostorskih mikrolokacijah tudi čas ni vseobsegajoč, ampak je velikokrat enak času, v katerem se dogaja akcija (na primer romani enega dne ali krajšega obdobja; Erlend Loe v romanu *Tihi dnevi v Mixing Partu* preko dialoga med zakoncema opisuje čas poletnih počitnic). Čas v pripovedi je torej enak realnemu času. V teh primerih so romani že epizirane dramske situacije; gre seveda za roman dialoga (npr. Philip Roth, *Prevara*). Terminološko lahko to označim tudi kot komunikacijo naratološke kavzalnosti in *enactement* pripovednih dogodkov. Čeprav dandanes pravimo, da je beseda manj in manj vredna, v pripovedi dialog dominira nad akcijo, brani pred odtujenostjo in opolnomoči posameznika napram kolektivu (Thomas 2012: 77).

Dialoški roman v veliki meri temelji na ideji vzpostavitve scene oziroma dialoške situacije, znotraj katere junaki gradijo narativni (dramaturški) klimaks. Junaki v dialoškem romanu mnogokrat kažejo na svojo komunikacijsko frustracijo, mnoge komunikacijske ponovitve in zanke. S tem omogočajo pripoved, razvoj dogodkov in akcijo. Dialog postane kvorum za opis dogodkov, njihovo interpretacijo in razrešitev nesporazumov med junaki samimi, pa tudi med junakom in družbenim okoljem, v katerem deluje. Dialog ima kohezivno moč med junaki in dogodki, hkrati pa tudi kaže, da se mnogokrat dialoška situacija distancira od dogodkov, kar bralce vodi v fragmentarno razumevanje in branje zgodbe v romanu, v skrajnih primerih, ko oporne bralne točke (na primer identifikacija govorca, določitev prostorskih in časovnih koordinat) postanejo labilne, tudi v kaos (Thomas 2012: 94). Pripovedovalec ni več absolutno nadrejen govoru literarnih oseb, nima več konstantne kontrole nad izjavami, ampak vključuje že bralčevo investicijo v razumevanje zgodbe. Gre za stalen proces osveževanja vednosti, kako se izjave dopolnjujejo in kdo so njihovi avtorji (govorci); to tudi pomeni, da ponovno branje dialoga pri bralcu lahko odkrije nova ozadja in prikrito sporočilnost (Thomas 2012: 110).

Bronwen Thomas raziskuje v svoji študiji dialog med junaki v njihovi dinamiki, borbi za prevlado in v razmerju do specifičnega družbenega in historičnega konteksta. Razdelitev moči med junaki oziroma tvorci dialoga se stalno menja, tako med posameznimi govornimi akti kot med izjavami znotraj enega govornega akta, bodisi dialoga bodisi monologa. Napotilo Bronwen Thomas je, da se v dialog spustimo ne s pozicije intencionalnosti posameznega govorca kot avtonomnega individuuma, ampak s pozicije razmerij med izjavami, kako se pojavljajo in kako medsebojno korespondirajo. Gre za proces, ki sega onkraj statične vloge govorca in poslušalca tudi do vseh, ki jih izjavljanje,

govorni akt in dialoška situacija posredno zadevajo v času in prostoru. Takšna razširjena točka vstopa v branje in interpretacijo teksta podeljuje bralcu bolj aktivno vlogo. Bralec razrešuje šifriran govor (npr. junak, ki govori v narečju, žargonu ali slengu) ali eliptičen govor (zamolki, prekinitve v dialogu), predvsem pa se sprašuje o načinu, vlogi in modelu posredovanja govora v pripovedi.

Nadalje Thomas svoje raziskovanje dialoga poveže z vplivom na žanr naracije (npr. kriminalka) in vlogo sodobnih komunikacijskih tehnologij (npr. hipertekst). Izpostavi, da bi bilo zanimivo raziskovati dialog tudi z vidika spola (feministične študije) in kulturnega okolja (njen nabor analiziranih tekstov je anglosaksonski, zanimivo bi bilo to primerjati z evropskimi nacionalnimi literaturami in širše). Tudi prozodični in paralingvistični vidik fiktivnega dialoga je vreden znanstvene raziskave, pri čemer bi se literarna teorija morala povezati še s (kognitivno) lingvistiko.

Prezentacija govora v narativnem diskurzu razširja empirično izkušnjo branja tudi z analizo izkušnje izključitve, izolacije in umanjkanja govora v romanu. Bronwen Thomas v svoji študiji *Fiktivni dialog "namigne"*, da se raziskave govora lahko razširijo tudi na prisotnost govora z vidika nadslušnosti (potenciranega govora), tišine (blokada, zamolk, cenzura) in ne nazadnje manipuliranja in napačnega razumevanja govora (Thomas 2012: 174). Moja študija izbranih primerov sodobnega slovenskega romana sledi temu "namigu", saj se osredotočam na analizo govornih položajev in njihovega postopnega brisanja ali ukinitve.

GOVORNA BLOKADA V SODOBNEM SLOVENSKEM ROMANU

6. Oris sodobnega slovenskega romana in izhodišča za izbor analiziranih romanov

Pred analizo izbranih romanov in govora kot ubeseditvenega postopka bom na kratko orisal položaj sodobnega slovenskega romana s pomočjo literarnoteoretskih označevalcev, ki v sodobnem slovenskem romanu prepoznajo prevladujoče in skupne značilnosti. Nakazal bom tudi pomen produkcije in recepcije romanov. To me bo tudi vodilo pri določanju izhodišč za izbor analiziranih romanov.

S sodobnim romanom in njegovo žanrsko opredelitvijo se je veliko ukvarjala Zupan Sosič. Ugotovila (2006: 13–50) je, da je za sodobno slovensko književnost od leta 1980 dalje najbolj značilen pojav literarni eklekticizem, ki obsega zvrstni, vrstni, žanrski, stilski in oblikovni sinkretizem. Vpeljala je oznako modificirana tradicionalna književnost in modificirani tradicionalni roman ter termin nova emocionalnost, za katero so značilni prenovljena vloga pripovedovalca, oblikovanje osebne identitete in nov tip čustvenosti literarnega subjekta. V skladu s tem je razviden tudi premik iz literature kot nacionalnega projekta in identifikacije slovenstva v bolj intimno, privatno sfero. Teme sodobne slovenske pripovedi postanejo mali človek in identiteta posameznika. Minil je torej čas velikih, političnih zgodb z zgodovinskim ozadjem. Na ravni pripovedi pa sodobni slovenski roman ohranja pregledno zgodbo, smiselna razmerja med literarnimi osebami in zaokrožen prostor in čas (Zupan Sosič 2006: 59). Glede na prevladujočo žanrsko osnovo v romanu Zupan Sosič (2006: 57–66) razvije nekaj tipoloških razredov sodobnega romana: pravljичni roman in roman s pravljичnimi značilnostmi, pokrajinska fantastika, anti/utopični roman, zgodovinski roman, kriminalni roman, potopisni roman, ljubezenski roman, družbenokritični roman (roman s ključem), roman tematike obrobnežev, posebnežev, slehernikov. Njeno tipološko razdelitev bom upošteval tudi pri izbiri romanov za analizo.

Glede na geopolitično situacijo nastajanja slovenske književnosti pa lahko danes govorimo o postjugoslovanski, postkomunistični, poosamosvojitveni in tranzicijski književnosti. Po osamosvojitvi se je začel vzpostavljati knjižni trg – tudi s pomočjo aktivne kulturne politike subvencioniranja slovenske literature z razpisi Ministrstva za kulturo RS in Javne agencije za knjigo. To je vplivalo tudi na povečano produkcijo romana v slovenskem leposlovju. Vzporedno s komercialnim, tržnimi vidikom produkcije literature se pospešeno

vzpostavlja tudi njena recepcija (številni bralni krožki, nagrade za literarne prvence in za najboljši roman). Pomemben promocijski vpliv ima Delova nagrada kresnik, ki se podeljuje od leta 1991. Za analizo sem izbral romane, ki so bili nagrajeni (*Čefurji raus!* leta 2009) ali nominirani (*Balerina, Balerina* leta 1998, *Con Brio* leta 1999, *Da me je strah?* in *Igranje* leta 2013) za nagrado kresnik. Roman *Filio ni doma* je bil že ob izidu prepoznan kot odličen antiutopičen roman, njegovo nadaljevanje, roman *Ptičja hiša*, pa je leta 1996 prejel kresnika.

7. Govor in sodobni slovenski roman

Zupan Sosič (2003: 53) ugotavlja, da se je delež govora v sodobnem slovenskem romanu (datira ga v obdobje od 1990 dalje) povečal in zanesel v pripoved dramatičnost zaradi težnje po mimetičnosti, raziskovalnosti govora kot sredstva karakterizacije in težnje po posodobitvi in deavtomatizaciji pripovedi.

Povečana je tudi prepletenost oziroma sinkretičnost govornih deležev s pripovednimi in opisnimi prvinami. Med govornimi tehnikami v najnovejšem romanu prevladuje dialog in dialoškost v širšem smislu ter struktura govorne zlitine. Monolog je bolj vezan na prvoosebno pripoved, notranji monolog in doživljeni govor pa se pojavita v romanih z modernističnimi značilnostmi. Glede povečanega deleža posredovanja govora Zupan Sosič razmišlja o naslednjih razlogih: medijska konstrukcija realnosti in težnja po mimetičnem prikazovanju realnosti tudi v fiktivnih (literarnih) okoljih; govor kot sredstvo karakterizacije literarne osebe; težnja po posodobitvi in deavtomatizaciji pripovedi s povečanjem govora. Predlaga tudi termin scenarizacija romana, ko se mnogo prizorov zapisuje kot scenaristični pasosi, pripovedna struktura pa se približuje dramski ali filmski govorici (Zupan Sosič 2015: 183–190). Temeljne poteze dramskosti v romanu so koncentracija dogodkov, konflikti, napetost in naravnost k razrešitvi ter predstavitvi dogajanja kot navzočega v sedanjosti in v obliki dialoga. Dramsko dogajanje se odvija v neposredni sedanjosti – kot neposredno oživljeni prizori, kot iluzija konkretne resničnosti. Za učinek te iluzije pa je najbolj značilen govor, dialog, monolog ali polilog.

Kjer govorni izseki posredujejo bistvene reference za zgodbenost, prevladuje t. i. dinamični dialog, ki je v smislu koncentracije dogodkov, konfliktnosti, napetosti in naravnosti k razrešitvi po svojem izvoru dramska prvina (Zupan Sosič 2012: 360–361).

Če na tem mestu uporabim še zaključke Thomas Bronwen, potem lahko o govoru v romanu prepoznam ne le učinek na zgodbenost in karakterizacijo junaka (karakterjev verbalni in konverzacijski stil), ampak tudi stilistično izbiro pisatelja za določeno obliko prosredovanja govora in ne nazadnje njegovo ukinitev, zamolk, prekinitev, tišino.

8. Analiza romanov: študija primerov

Romane sem izbral na podlagi literarne kakovosti in prevladujočih žanrskih osnov, kot jih je tipološko razdelala Zupan Sosič (2006: 57–66). Izognil sem se označevanju z oznakami modernizem, postmodernizem, minimalizem, realizem, neorealizem ... Tudi zgodbenost mi ni bila pomemben kriterij izbora; v večji meri sem izbral tiste romane, ki so mi nudili možnost analitičnega in ustvarjalnega branja (tudi bralnega užitka), najbolj pomemben pa mi je bil povečan delež govornih odlomkov v romanih ali pa izjemna vloga govora za razvoj junaka, teme in za konstrukcijo avtorske pisave.

Glede na prevladujočo žanrsko osnovo sem izbral naslednje romane in se hkrati osredotočil na vlogo in pomen govorne blokade v njih:

a) V antiutopičnem romanu sta govor in njegova blokada posledica opozicije med avtoritarno, totalitarno besedo in individualno mislijo; poetika tišine je rezultat posameznikove eksistencialne stiske in (ne)uspešnega revolta (Berta Bojetu, *Filio ni doma*).

b) V izbranih romanih s tematiko obrobnežev, posebnežev in slehernikov se govor lahko realizira preko osrednjega lika zlasti kot notranji monolog (Stanka Hrastelj, *Igranje*) ali pa je govor fokaliziran skozi duševno prizadeto deklico (Marko Sosič, *Balerina, Balerina*). V obeh primerih govor stalno prehaja iz realnega v paralelni, duševni, notranji svet obeh glavnih protagonistk. Govor lahko zastaja tudi na ravni stranskih oseb, zbranih okrog glavnega junaka (Goran Vojnović, *Čefurji raus!*). V tem romanu oče glavnega junaka doživlja osebne (starševske) in kolektivne (identitetne) stiske, ki se kažejo v prekinitvah govornih položajev.

c) V izbranem ljubezenskem romanu poetika tišine nastopa zaradi ozaveščene časovne oddaljenosti pripovedovalca in intelektualizacije ljubezenskega razmerja (Brina Svit, *Con Brio*).

d) V izbranem romanu upora pa govor svojo blokado doživlja v stiku treh pripovedovalskih glasov, ki se dialoško izmenjujejo skozi roman in vodijo v deavtomatizacijo pripovedi (Maruša Krese, *Da me je strah?*).

8.1 Antiutopični roman: Berta Bojetu, *Filio ni doma* (1990)

Zupan Sosič (2003: 53) zapiše, da je stopnja redukcije besed v dialogih in monologih premosorazmerna z močjo odtujenosti in nasilnosti literarnih oseb, kar je najbolj nazorno v romanih Berte Bojetu.

Prav za Berto Bojetu (1946–1997) je značilno žanrsko pisanje, saj je kot pisateljica suvereno vstopila na področje antiutopičnega romana.¹⁵ Za njene romane je značilna simbolna, privzdignjena govorica; mene pa zanima njen prvi roman *Filio ni doma* (1990), ki napoveduje Berto Bojetu ne le kot mojstrico besede, ampak tudi kot angažirano avtorico. Njena romana *Filio ni doma* in *Ptičja hiša* (1995) sta nastala v devetdesetih; roman *Ptičja hiša* je bil leta 1996 nagrajen s kresnikom.

Roman *Filio ni doma* je tridelen (*Filio*, *Dnevnik Helene Brass*, *Uri*) in opisuje zgodbo z dalmatinskega otoka, kamor se po dolgih letih vrne Filio, ker njena babica Helena Brass umira. To je zgodba o dveh mestih na otoku, eno "pod prelomom mivke, kakor v prepadu in ob morju, in drugo gori med pticami, kakor stražarji. Zdeli sta se, kakor bi ju kdo zalotil v prepiru in ju nikoli sprijateljil" (Bojetu 2004: 47). V Spodnjem mestu živijo le moški in

¹⁵ Zupan Sosič (2006: 23) antiutopični roman v slovenski literaturi opisuje kot pojav, ki je nastal ob osamosvojitvi in bližajočem koncu tisočletja. Zapiše, da je zanimivejša in za slovenski prostor bolj inovativna občutljivost za politične obrate žanrska izbira. Tako je prav na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta in v prvi polovici devetdesetih let nastalo največ antiutopičnih romanov (*Filio ni doma* in *Ptičja hiša* B. Bojetu; *Smaragdno mesto* M. Jeršek; *Satanova krona* M. Mazzinija in *Harmagedon* T. Perčiča), ki žanrsko skeptično precenjujejo družbene razmere. Že sama izbira žanra, ki lahko s svojo angažirano zazrtostjo v prihodnost kritizira in napoveduje, je v slovenski literaturi redkost. Čeprav je razcvet antiutopij tudi odsev milenarizma, vendarle s svojimi političnimi referencami izpisuje osamosvojitveno zgodbo, posodobljeno s paraboličnimi, grotesknimi, satiričnimi in (celo) pravljničnimi prvinami.

fantje od osmih let dalje. Obdelujejo polja in vinograde, redijo ovce, ribarijo in predelujejo ribe v tovarni. V Gornjem mestu pa živijo ženske, ki skrbijo za hrano in obleko.

V prvem delu se Filio vrne na otok k umirajoči babici. Ta jo sprejme z besedami, ki že nakazujejo, da se v romanu besede skrbno izbira; moški in ženske na otoku so namreč pod avtoritarnim (totalitarnim) vplivom (v podobi Poveljnika otoka), ki jim narekuje le delo in poslušnost. Ženske so spolno podrejene, pa tudi med njimi se vzpostavijo hierarhična razmerja. Že prvo srečanje med Filio in njeno babico Heleno Brass zaznamuje govorni položaj, dialog, ki vključuje zadržanost pri izjavljanju in nemoč izrekanja:

"Prišla si, Filio, prav je," je rekla.

"Mama," sem rekla s težavo. Samo to besedo sem zmogla. /.../

Utrujena je obrnila glavo k zidu in nisem je hotela motiti. Vedno je obrnila glavo od mene, kadar je končala misel. (Bojetu 2004: 12–13)

Govorni položaj, ki ga zaznamuje notranja blokada, se v romanu pojavi neposredno, v dialogu, ali pa kot komentar oziroma notranji monolog prvoosebne pripovedovalke. Tako je, ko se Filio pogovarja z žensko v hiši svoje umirajoče babice. Ženska ji pove, kaj se je na otoku dogajalo po njenem begu na celino: situacija na otoku se je po dolgih tednih nemira umirila, ker se je izvedelo, da Filio molči in da o življenju na otoku ne govori. Čeprav Filio, ne ve, o čem naj bi molčala, je za besedami slutiti, da je življenje na otoku podvrženo stalnemu nadzoru, tudi temu, kaj se sme izreči, opisati, pripovedovati (Bojetu 2004: 14). Filio je v tem dialogu spoznala moč govoric; otočani so jo po odhodu imeli za izdajalko in dezerterko, ker pa je molčala, so nanjo prenehali misliti.

Filio se, medtem ko skrbi za umirajočo Heleno, začne spominjati svojega otroštva in odraščanja. Ko je spolno dozorela in je lahko ponoči sprejemala moške, se je nehote pridružila igri molka na otoku. Ženske med seboj namreč niso govorile o nočnih pohodih, vsaka je te izkušnje držala zase. Tudi ko Filio spozna spolni užitek, v njej raste občutek krivde in sramu – in zato molči.

Minili so meseci in jaz sem o nočeh molčala. Vsaka noč mi je dala več molka. Bili so drugi, tudi stari so ležali na meni, prepoznala sem jih po zadahu in uvelosti. Glavo sem povešala in molčala, tiho živela naprej in nič razumela. Bilo me je strah in studila sem se včasih sama sebi. (Bojetu 2004: 23)

Ko se Filio po spominjanju svojega nekdanjega življenja na otoku spet znajde v sedanosti, najprej iz hiše izžene gospodarico Kate, ki kot nadzornica čaka, kdaj bo Helena Brass umrla. Dekla, ki je živela v hiši, ta upor sprejme brez besed, kot da bi ji nekdo spodmaknil tla pod nogami, kot da bi ji nekdo vzel vsakodnevno rutino, kot da bi ji nekdo vzel življenje.

Bila je obrnjena k meni in mi vsa, brez besed, brez misli, ker so bile besede druge, nekaj očitala, nekaj mi je očitala in se tudi veselila, na enak, brezbeseden način, in zdelo se mi je, da bo zaplesala, pa tudi zdaj nisem razumela, ali zaradi izgubljenega ali dobljenega v življenju. (Bojetu 2004: 29)

Otočani se navadijo, da Filio sama skrbi za umirajočo babico, čeprav to ni bilo v navadi. Stara mati je tudi govorila vedno manj; pa tudi prej nista z vnukinjo mnogo klepetali. Tudi zdaj spregovorita kakšno besedo mimogrede, brez teže, zgolj v veselje, da sta skupaj. Tudi spoznanje, da je Filio odraščala s staro mamo, njena prava mati pa je bila le tiha, zmedena in duševno neuravnovešena stanovalka, ki se je "rodila odsotna, vase obrnjena in neopazna" (Bojetu 2004: 59), je Helena Brass vnukinji povedala v govornem krču, stežka, kot da besede vali v ustih, kot da se rojevajo v krču ali pa kot da jo je strah na dan spraviti družinsko skrivnost.

Filio se s prijateljico Lano po pogrebu Helene vrne na celino, v kovčku pa nosi Helenin dnevnik. Drugi del romana je tako posvečen Helenini zgodbi. Gre za prvoosebno pripoved; v prvem delu pripoveduje Filio, v drugem je pripovedovalka Helena. Eden od simptomatskih trenutkov "molčečega krika" je trenutek, ko Heleno posili gospodar otoka. Gre za simbolno podreditev, ki ima na Heleno velik vpliv – zgodil se ji je "kot preponosni kobili bič" (Bojetu 2004: 47). Po osemdesetih dneh, ko si je opomogla od dejanja, pa je njena jeza, ki je zadnje mesece čepela v njej, "planila zadržana, brez krika, vrela in drugačna" (Bojetu 2004: 44). Ker je Helena na otok vnašala spremembe, ki so ženskam olajšale življenje, jo zaprejo, a je tudi v zaporu seznanjena, kako se njeno uporniško delo nadaljuje. Sčasoma se izkaže, da se toleranca s strani Poveljnika otoka veča, kar se odraža tudi na razvoju zgodbe in razpoloženju v romanu. Ženske se veselijo novega življenja, urejenih hiš in smeha, ki jih spremlja ob preurejanju domov – tudi dialogi med ženskami so bolj tekoči in neblokirani, med njimi je več razumevanja in medsebojne podpore. Na ravni govora pa ostaja tabu in neizrečeno spolno suženjstvo žensk. Helena je privilegirana in ima le enega, stalnega ljubimca, Poveljnika otoka, medtem ko se njena hči, pa tudi ostale ženske, morajo predajati več moškim. Ko o spolnem suženjstvu žensk na otoku spregovori

z gospodinjo in hčerjo, se govorna situacija razpleta od pripovedi do dialoške akcije. Helena v dialogu s hčerjo ne more sprejeti dejstva, da njena duševno odsotna hči spolnost sprejema kot zabavo. Hčerino izjavo prekine fizično, s kričanjem; govorna blokada se v tem primeru ne zgodi le na ravni besede (kričanje med izjavami), ampak se stopnjuje v fizično nasilje (udarci po ustih):

"Povej mi še enkrat, počasi mi povej, ničesar ne spusti. Kar pripoveduješ, je izmišljanje ali pa nekaj, česar nisem dobro slišala. Zakaj ..." Prekinila me je hči:

"Meni se zdi kar zabavno. Vedno drugi. Novi. Sinočnji, oni šepavi, nekaj sitnari, že drugič je bil pri meni, pa saj ga bodo zaprli, ne sme hoditi k ženski dvakrat. Samo ti imaš enega moškega, vedno si bila nekaj posebnega, posebej zate so se godile stvari, tudi tukaj. Meni je kar dobro. Ni dolžnosti, ni otrok. Saj pravi oni šepavi, da ti izpraskajo otroka, če zanosiš. Skoraj vedno ..."

"Veš, kaj govoriš, kaj veš, kaj govoriš?" Planila sem k njej in jo udarila po ustih. Udrihala sem po njej z rokama in mokro cunjo, ki sem jo prinesla s seboj iz sobe. Tolkla sem jo, da je sedla sredi veže in ji nisem pustila vstati. Nehala sem šele, ko nisem mogla več, ko sem zadihana kričala vanjo:

"Mrha, ti mrha. Nič nimam s teboj in tudi nočem imeti. Izogibaj se me." (Bojetu 2004: 90)

V romanu ženske pokorno ubogajo ukaze gospodarjev, zmožne pa so tudi krutosti druga do druge. Mateja Pezdirc Bartol (2003: 139–142) ugotavlja, da je Helena značajsko močna oseba, njena hči pa je pasivna, se ne pritožuje, celo vsiljeni nočni obiski moških se ji zdijo dobrodošli. Odnos med Heleno in njeno hčerjo pa je tudi fizično nasilen, kar kaže zgornji odlomek. V romanu je razmerje med materjo in hčerjo prikazano preko perspektiv Filio in Helene, medtem ko je perspektiva Helenine hčere izpuščena. Predstavljeni perspektivi – pa tudi izpuščena perspektiva Helenine hčere – kažejo, da odnos med materjo in hčerjo ni ljubeč in predan, a tudi ne vedno zgolj sovražen, največkrat je prikazan večplastno in ambivalentno, kaže se kot prehajanje od zanemarjanja in nadziranja, od jeze do dopuščanja in od sovraštva do ljubezni (Pezdirc Bartol 2003: 147–148). Na ravni govora kot ubeseditvenega načina pa opažam, da je komunikacije med Heleno in njeno hčerjo malo (ali pa se sprevrže v fizično nasilje), medtem ko je Helena do svoje vnukinje drugačna, bolj razumevajoča in pokroviteljska. Ne nazadnje je Filio po babici podedovala voljo po življenju in uporništvu.

Tretji del romana je posvečen Uriju, dečku, ki je skupaj s Heleno prišel na otok. Ostal je posebnež, distanciran od drugih moških. Poveljnik otoka ga zaščiti in mu prinaša knjige, da se lahko uči – vzgaja namreč svojega naslednika. V petindvajsetem letu Uri prevzame poveljstvo nad otokom in otočani. Njegovo zgodbo začne pripovedovati drugoosebni

pripovedovalec, ki Urija nagovarja in mu opisuje, kako je sploh prišel na otok, kako je odraščal, kako je doživel iniciacijo v svet moških in kako je spoznaval svet spolnosti. Količina dialoga je zmanjšana, zlasti na račun izbire pripovedovalca. Tudi vloga Poveljnika otoka se spremeni iz nasilne in diktatorske v vzgojno – ne nazadnje je ta del romana namenjen vzgoji dečkov in ne prevzgoji uporniške in samosvoje Helene Brass.

Pripoved ponovno zamenja pripovedovalca (iz drugoosebnega v prvoosebnega), ko Uri v svojem sedemnajstem letu prvič odide k maši v Gornje mesto, kjer vidi Heleno Brass. Roman postane Urijeva pripoved o tem, kako se v samoti in tišini pripravlja, da bo prevzel vodenje otoka:

Izogibali smo se drug drugega, ker smo se bali besed. Hodili smo tiho sem in tja in trpeli od tišine med seboj. (Bojetu 2004: 191)

Na otoku sistem vodenja začne razpadati, število rojstev je manjše, moški več ne odhajajo k ženskam v Gornje mesto, proizvodnja rib je slabša. Uri začne delati v zaporu, kjer pazniki skrbijo samo za hrano in jih zaklepajo, za vse ostalo zaporniki poskrbijo sami. Red med njimi, podrejanje, je stvar njihovih vodij. Uri obiskuje Heleno Brass, Filio pa srečuje le pred cerkvijo. Uri nastopi službo v upravi, kjer skrbi za načrtovanje nočnih obiskov pri ženskah. Izbere Filio, ki pa kasneje pobegne na celino. Roman se konča, ko tudi Uri pobegne na celino.

Glavne teme romana *Filio ni doma* so manipulacija, zmagojoči uničevalni nagon in spolnost. V primerjavi s klasičnimi antiutopijami (George Orwell, 1984; Aldous Huxley, *Krasni novi svet*) je roman *Filio ni doma* sicer ohranil nevarnost totalitarizma, ne opisuje pa znanstvenofantastičnih eksperimentov in njihovih vplivov na okolje in človeka. Bojetu je izvor nelagodja človeške eksistence umestila v družinsko okolje in nasilje, ki izvira iz njega. Roman se dogaja na otoku, torej v zamejenem prostoru, kar je blizu klasični utopiji. Njegova posebnost pa je tema (spolnega) nasilja nad ženskami in med ženskami. Ker je sistem izkoriščevalcev v romanu do skrajnosti izpopolnjen, ženskam preostane možnost podreditve ali upora. In upora je zmožna le Helena Brass, ki je na otok prišla s celine, kot begunka in kot oseba, ki ni že od rojstva zaznamovana s pristajanjem na diktat. Čeprav se Helena zaveda, da bo s svojim uporništvom kaznovana, vztraja, in tako na svojo stran pridobi naklonjenost gospodarja.

Če zaključim, da je *Filio ni doma* roman o nasilju in (spolni) prevladi moških nad ženskami, potem govorne položaje največkrat zaznamuje prav hierarhično razmerje med govorečimi osebami, med nadrejenimi moškimi in podrejenimi ženskami. V dialogu se pojavi veliko blokad (izražene so glasno, na primer z ukazoma Molči! in Mir!) in samoprekinitev (marsikatera misel govoreče osebe ostane nedokončana, zaznamovana s tremi pikami) ali pa govoreča oseba z gesto (odmik glave, pogled v tla) preneha govoriti. Jezik govorečih osebe se iz dobesednega navedka, označenega kot premi govor, podaljša v spremni stavek, v katerem pripovedovalka komentira čustveno intenziteto izjave. Gre za zelo natančne govorne oznake, prave režiserske napotke, v kakšnem tonu so govorne izjave izrečene, na primer "sem ji rekla brez barve v glasu, ker se mi je pogreznil nekam noter" (Bojetu 2004: 36); "je ukazala, in to je bila edina beseda te in mnogih drugih noči, beseda, ki je niso spregovorila prava usta in še manj ob pravem času" (Bojetu 2004: 26); "dolgi, tanki prsti na rokah so se ji krčili v pest in se stegovali, pobožala si je lice, obrnila glavo stran in zopet k meni, me dobro gledala in tiho rekla" (Bojetu 2004: 32).

8.2 Roman posebnežev: Marko Sosič, *Balerina, Balerina* (1997)

Zupan Sosič (2006: 65) zapiše, da je za roman devetdesetih značilno povečano število govornih odlomkov, ki se je v romanih obrobnežev, posebnežev in slehernikov izbrusilo v najbolj dramsko preišljene in učinkovite dialoge nižjih slojev oziroma marginalcev. Strnjeni govorni odlomki, prepleteni z natančnimi, večdimenzionalno plastičnimi opisi, se s posebno mimetičnostjo (zanjo je značilen ironični odmik od opisane predmetnosti) tudi v ostalih sodobnih romanih približujejo filmski govorici, predvsem njeni literarni predlogi – scenariju.

V roman obrobnežev, posebnežev in slehernikov sem vključil tudi duševno prizadete in intelektualno slabše razvite posameznike. Ne gre za družbene (ekonomske) marginalce, vsekakor pa gre za posameznike, ki so velikokrat predmet tabujev, predsodkov, klišejev in enostranskega razumevanja njihovega sveta. V primeru duševno bolnih in hospitaliziranih posameznikov pa so to tisti, ki jih družba "pospravi", tako da ne morejo ogroziti sodobnega "diktata" zdravega in čustveno stabilnega posameznika. V obeh primerih so na delu sile, ki družbo razdeljujejo na sprejemljivo, tolerirano, in tisto, kar je potrebno prikriti, skriti ali pa o tem vsaj ne javno govoriti.

Roman *Balerina*, *Balerina* Marka Sosiča pripoveduje prvoosebna pripovedovalka. Gre za življenjsko zgodbo duševno prizadete deklice, zapisano od njenega petnajstega leta do smrti. Čas in prostor romana sta natančno določena (mikrolokacija je kraj pri Trstu in začetek romana čas šestdesetih let prejšnjega stoletja, tik pred pristankom na Luni). Balerinin svet predstavljajo sorodniki: mama Ivanka in oče, neporočeni brat Karlo, sestra Josipina, brat Albert in njegova žena Ida, teti Elizabeta in Lucija, bratranec Srečko. Komunikacijske odnose definirajo mama, ki po Balerininih besedah vse razume; bratranec Srečko, ki razume le sebe; in oče, ki molči in spregovori le redko. Njegova najbolj pogosta replika je: "Kako gre?" Vez med Balerino in mamo, ki do hčere razvije izjemno skrben odnos, je neslišna. Komunicirata s pogledi, dotiki in občutki. Tišina in govorna blokada sta v funkciji komunikacijskega ravnovesja in onkraj dramskega konflikta. Balerinine besede, ki jih govori prvoosebna pripovedovalka, so tudi stilistično estetiziran prikaz glasu notranjega fokalizatorja¹⁶:

Mama ima lep glas. Slišim ga tudi, ko ne poje, ko ne govori. Tu notri ga slišim. Drži me za roko in poje. /.../ Če poje mama z mano, me ni več strah. (Sosič 1997: 23)

Balerina kot notranji fokalizator svet doživlja skozi optiko naivnega in omejenega duševnega sveta; pravi, da pozna le ljudi, ki so bili v njeni kuhinji. Dogajalni prostor romana je torej kuhinja, Balerinin vsakdan pa spremlja tudi pogled skozi okno na dvorišče. Njen svet se realizira oziroma obstaja le, če vstopi v kuhinjo; zato tudi ne pozna države, ker še ni bila v njeni kuhinji. Govor v romanu se pojavlja kot komentar, kot opis oziroma realizacija dejanja in kot poetična karakterizacija literarnih oseb (npr. zgornji opis mame).

Prvo poglavje se začne z opisom sanj, ki prebudijo Balerino, da pade s postelje. Njene orientacijske točke so okno in pogled skozenj na krošnjo divjega kostanja. Če je olistan, deklica ve, da je poletje. Mama Ivanka pride v sobo in ji pomaga vstati. V smehu in solzah

¹⁶ Mieke Bal je razvila dve tipologiji: pripovedovalca in fokalizatorja. Na ravni pripovedovalca loči med zunanjim pripovedovalcem (*external narrator*), ki se v narativnem tekstu nikoli ne obrača nase kot na junaka, in med pripovedovalcem-junakom (*character-bound narrator*), ki se identificira z enim od junakov ali karakterjem (Bal 2009: 5–18). V skladu s tipologijo pripovedovalca loči tudi med zunanjim fokalizatorjem (*external focalizer*) in notranjim fokalizatorjem-junakom (*character-bound-focalizer*) (Bal 2009: 25). Po Bal bi lahko Balerino v romanu označil kot slednje.

se začne Balerinin (vsak)dan. Govor v svoji aktivni vlogi nastopa preko poročanega govora, kot govorna sentenca v opisu junakinje.

Slišim, da govori nekemu ob kuhinjskih vratih. Stojim v kotu, takrat. /.../ Mama govori. Ne vem, kdo je ob njej. Ne vidim je v obraz. /.../ Pravijo, da je tako, govori mama. /.../ Drži se sama in kdove kaj si misli. Vprašaš jo in ti ne odgovori. Vse sliši, ma ne govori več. Smeje se, joka, ma ne veš ne kdaj ne zakaj. Ne veš, kaj si misli, kaj ji hodi po glavi ... Pravijo, da bo z leti slabše ... reče mama takrat tiše in jaz se še bolj povzpnem na prste, da bi videla njen obraz. In slišim še zadnje mamine besede. Ne da se pomagati, pravijo ..., da se zgodi včasih otrokom. Takrat se mama obrne proti meni. Kaj bo z nami, a, Balerina? (Sosič 1997: 10–11)

Odlomek je nazoren prikaz posredovanja govora kot pripovedne (retorične) strategije v okviru pripovedovalca in notranjega fokalizatorja, ki skuša povzeti dialog kot prosti odvisni govor. Fokalizator ne izjavlja, govori le mama (in to tretji osebi), a še ta slednjich izgovarja besede vse tiše. Blokada na ravni govora (s strani mame) je prisotna na ravni zaznavanja, vedenja in ne toliko izrekanja. Govor se počasi spremeni v smeh in solze ter konča z neposrednim nagovorom Balerine. Dialoška situacija prehaja iz dveh govorcev na notranjega fokalizatorja/pripovedovalko in se konča brez besed (Sosič 1997: 11): "Zdaj ne slišim več njenih besed. Samo najin smeh slišim in vidim solze v njenih očeh. Polno svetlobe je v njih."

Raven zaznavanja se pojavi v nadaljevanju, ko mama oblači Balerino in jo z besedami tudi uvaja v dogajanje: bralci izvemo, da je danes stara petnajst let, da je mesec april in da mora deklica na svoj rojstni dan biti lepa. Mamina komunikacija je dvosmerna, a jo njena sogovornica – hči – spremlja le s pogledom. Nasploh je v tej komunikaciji namesto glagolov rekanja v prvem planu glagol videti in proces zaznavanja, opazovanja in predstavljanja.

Kratka govorna izjava se posredno vključi tudi v opis literarnih oseb. Balerina kot pripovedovalka (posredno, preko maminih izjav) doživlja svojega očeta. Ko pride v kuhinjo, ne govori z drugimi, le Balerini nameni nekaj besed z vprašanjem, kako je kaj. Pri tem gleda skozi okno, kot da bi s prekinitvijo in skopimi besedami želel pozabiti na hčerkino bolezen in se oddaljiti od družine (Sosič 1997: 12). Šele jutranji prihod poštarja napove pravi dialog. Poštar sprva pozdravi (Sosič 1997: 13) Balerino, ogovori jo z "naša Balerina". Tudi on je s temi besedami ("Kako je kaj, naša Balerina?") distanciran od nje ali

pa vsaj pokroviteljski. Zdi se, da se je sposoben pogovarjati z duševno prizadeto deklico le pod krinko množine, kolektiva. Le mama, ki z Balerino komunicira s pogledi, dotiki, solzami in smehom, je sposobna z deklico vzpostaviti neposreden stik.

Balerinine govorne položaje lahko razdelimo na dva tipa: na prepevanje italijanske kancone *Volare* in na hrup, ki ga povzroča, ko razbija krožnike. Balerinin verbalni stil je v sinhroniji z njeno intelektualno zmožnostjo (hrup, prepevanje ene pesmi, torej vse prej kot tišina), njen konverzacijski stil (opisi, posredovanje govora) pa je poetičen, ko opisuje mamo in jezikovno skromen, ko opisuje svet. Povedi (Sosič 1997: 13) so enozložne ("Mama meša naprej."), eliptične ("S kuhalnico."), glagolsko osredotočene na vidno zaznavanje ("Vidim jo."), polne paralelizma členov ("Vidim njen nos, brado, čelo, njeno roko."). Vse to označuje Sosičev avtorsko pisavo že kot ritmizirano pripoved.

Govorni položaji označujejo tudi razmerja med stranskimi literarnimi osebami, na primer odnos med bratrancem Srečkom in teto Lucijo. Srečko ni sposoben skrbeti zase (čeprav je tako kot oče navdušen nad glasbo in zna zapeti vse Beethovnovske skladbe) in družino je strah, kako bo po Lucijini smrti. Lucija se razgovori, kakšen je Srečko, da ga je strah novih stvari. Njen dialog je ekstenziven, poln vzkličnih in vprašalnih povedi – v eni ogovori tudi Balerino (Sosič 1997: 18): "Oh Balerina, Balerina, kaj bi ti rekla, a?" Lucija uporablja narečne besede, kar je nasprotno komunikaciji, ki jo ima Balerina z mamo. Govorni položaji pa karakterizirajo tudi atmosfero v družini kot kolektivu. Takšen je prizor, ko je zbrana vsa družina in se spominja Balerininega brata Alberta, ki je emigriral v Avstralijo. V pismu je sporočil, da bo prišel čez eno leto, a družina na to ne reče nič. Tišino preglasi Srečkov smeh, ki se ga navzamejo tudi vsi ostali (Sosič 1997: 19). Podobno razširjeno dialoško situacijo (trije govorci) najdemo v prizoru na koncertu. Balerina med koncertom začne prepevati pesem *Volare*, teta Josipina ji položi roko na usta, mama pa jo poskuša umiriti. Balerino kasneje okarajo (Sosič 1997: 35): "Oh, Balerina, Balerina, ni lepo, da si tako kričala ... Ni lepo! Kaj bo rekel Ivan, a? In Ivan, kaj bo rekel ...? Zdaj ne govori več." Zgodila se je dvojna blokada: govorečega subjekta (tete Jospine s prekinjeno mislijo) in nadaljnja blokada govorečega objekta (brata Ivana, ki ne bo želel komentirati Balerininega obnašanja).

Govorno blokado (vendar zaradi estetskega oziroma poetičnega razloga) nakazuje tudi mamin nostalgичni spomin, ko sta s sestro nabirali rože na Angelski gori; poetiko tišine (z

nedokončanimi mislimi, označenimi s tremi pikami) ustvarja nemoč besede pri opisu lepote in otroštva.

Vse belo je bilo kakor sneg ... In potem sva stopali med cvetjem, /.../ Potem sva nabrali šopek, velik šopek ... In je bilo tako lepo, tako strašno lepo, da ti ne morem povedati. (Sosič 1997: 24)

Balerina svoje bližnje opazuje, vidi, ko bodisi molčijo bodisi si sama želi, da bi govorili. Njena zunanja komunikacija sega le v en ekstrem, v glasno govorjenje, kričanje in prepevanje:

Hočem na prste, hočem peti, ne morem. Čutim, da odpiram usta in kričim, zdaj, kričim na ves glas. /.../ Kričim, nočem spati, nočem mame, nočem nikogar ... (Sosič 1997: 51)

V tem odlomku se Balerinin odziv sreča s tišino kot nemočjo. Mama je ob izbruhu intenzivnih čustev nemočna. Na pomoč pokliče očeta, ki ne reče ničesar. Balerino pomiri s svojo tišino, naslednji dan pa jo odpeljejo k teti Elizabeti, ki skrbi za hišo in rastlinjak gospe, pri kateri je kuhala in pospravljala. Elizabeta je oseba, ki v svoji samoti razvije poseben način komunikacije. Ko pregleduje rastlinjak, šepeta rastlinam (Sosič 1997: 60).

V sedmem poglavju je Balerina spet doma, jutro se začne z obiskom poštarja, ki pove, da bomo končno pristali na Luni. Čudi se, da družina tega ne ve. Oče se zato odloči, da bo kupil televizor. Dialog med mamo in poštarjem je napisan tekoče, filmsko, s hitro izmenjavo replik. Kot da bi obisk "znanega neznanca" v družini sprožil plaz besed, ki so resda vsakdanje, nekakšen pogovor o malenkostih, a prekinja sanjski svet Balerine, nemoč mame in molk očeta. Tudi odnos med mamo in očetom zaznamuje govorna tišina. Mama se boji, da bi se oče razjezil, zato vedno govori potih.

Oče in mama umreta, Balerina in brat Karlo ostaneta sama v hiši. Karla označuje narečni govor, preprost, do Balerine je velikokrat poniževalen (Sosič 1997: 99): "Kaj gledaš ku bk u nova vrata, pridi dol, Balerina, ti bom skuho kafe in ti bom dal biškote." Še vedno se Balerina odziva na zunanji svet z materinimi besedami. Balerino takrat, ko je Karlo v službi, varuje teta Elizabeta, ki ji pripoveduje zgodbe o babici.

Balerinino zaznavanje sveta se spremeni, saj je ostala brez zaščite matere (Sosič 1997: 101): "In potem se uležem in nihče ne reče: Lahko noč, Balerina, lepe sanje." Balerina si želi na prstih stati v kotu, zreti skozi okno na dvorišče in metati krožnike v vrata. Pa ni nikogar, ki bi pel z njo in pospravljajl črepinje. Karlo je v hišo prinesel bolno ptico selivko, štorcljo. Ptico simbolično položi na materino posteljo. Balerina si jo ponoči sama ogleda, potem pa pride Karlo (Sosič 1997: 103): "Je že za menoj. Govori. Tiho govori kakor s Feliksom, ko pride iz nebes in je na njivi med fižolom in Karlo govori z njim tiho, da ga ne razumem."

Balerina je hospitalizirana, ker nihče več ne more skrbeti zanjo. V bolnišnici preneha jesti (Sosič 1997: 117): "Potem gledam v strop, ki je bel in moder, in ne čutim več rok in ne vem, da ležim." Notranji monolog se spremeni v metaforični notranji dialog, saj govorita mrtva Balerina in njena nesmrtna podoba, njena duša.

Govorne položaje v romanu posebnežev *Balerina*, *Balerina* definira notranji fokalizator in prvoosebna pripovedovalka, deklica Balerina. Govor se pojavlja kot poročani govor, kot govorna sentenca v opisu dogajanja ali sveta, ki od prostega odvisnega govora prehaja v (notranji) monolog. Citatnost govorne izjave je nenatančna (Sosič 1997: 17): veliko je odprtih vprašanj ("Ga je še zmeraj strah?"), nedokončanih misli ("Ja, še zmeraj ..."), nedokončanih opisov dejanj in prizorov ("Jaz mu pravim, bodi doma, ma on ne, se izgubi in pole se trese tam in me kliče ...").

Balerina tako kot pripovedovalka in kot notranja fokalizatorka ostaja omejena s svojim doživljanjem sveta. Pri tem ne moremo enoznačno govoriti o plastičnem in enostranskem opisu zunanjega sveta; ne nazadnje Balerina kot osrednja oseba ni zastopana z govorom (zapisal sem, da le prepeva in kriči). Shemo enostranske mimetičnosti rahljajo govorni položaji stranskih oseb, ki v pripoved vnašajo živo besedo (in Bahtinovo večjezičnost). Govorni položaj ostaja na ravni retorične strategije v večji meri neprekinjen, saj prehaja v (notranji) monolog fokalizatorke. Čeprav je jezikoslovno omejen (kratke povedi), je stilistično ritmiziran in v opisih velikokrat estetiziran.

8.3 Roman duševne stiske: Stanka Hrastelj, *Igranje* (2012)

Roman *Igranje* (2012) Stanke Hrastelj ima preprosto zgodbo: gre za pripoved o Marinki Paternoster, ki je zaradi zdravstvenih razlogov izgubila službo v zdravstvenem domu, kjer je delala kot zobna protetičarka. Njen partner Erik ji stoji ob strani, ko se Marinka spopada z brezposelnostjo. Marinka v obdobju iskanja službe, polnem zavrnjenih prošenj za delo, odkrije talent za pisanje kratkih zgodb. To jo spodbudi, da se honorarno zaposli pri ženski reviji, a sčasoma delo zunanje sodelavke postaja vse bolj naporno. Marinka začne v svetu okrog sebe (in tudi v sebi) zaznavati blodnje in paranoje, da jo neznanci opazujejo in ji želijo škodovati. Njena paranoičnost se hitro razvija, dokler ne doživi pravega shizofrenega klimaksa, ko na sprehodu ugrabi deklico. Glavna junakinja je na koncu romana hospitalizirana.

Roman odlikuje filigransko razpletanje duševnosti mladega dekleta; roman je tako literarizirana zgodba o razvoju bolezni današnjega časa – pretirane občutljivosti na vsakdan. In ker je eden od osrednjih motivov za razvoj zgodbe (in bolezni junakinje) brezposelnost, je roman tudi angažiran komentar, ki družbi drži ogledalo, da lahko v njem prepozna svoj pravi obraz. Obraz, ki se pretvarja, ki eno misli in drugo govori, ki skloni pogled pred družbenimi boleznimi današnjega časa: brezposelnostjo in prekernostjo, pomanjkanjem volje, hlastenjem po uspehu in njegovem povečevanju.

Igranje se začne z dialogom med pripovedovalko Marinko in njenim partnerjem Erikom. Njegova opazka, da se je pripovedovalka malo zredila, sproži dvogovor na dveh ravneh. Eden je umeščen neposredno med sogovornika, drugi je notranji monolog – ali bolje notranji dialog, saj se pripovedovalka obrača sama nase. Obe ravnini se prepletata in nista grafično ločeni z ločili ali narekovaji. Dialogi se ne razvijajo z intenziteto izmenjave replik govorcev (npr. vprašanj in odgovorov), ampak so osrednje gibalno govora glagoli rekanja (npr. rečem) in razmišljanja (ne vem, moram preveriti, premislim, predstavljala sem si, nesramno sem razmišljala, vidim, da zapadam v zelo grdo razmišljanje o določeni osebi). Zlasti zadnja skupina glagolov govor inhibira, ga zaustavlja in mu pušča prostor za razmislek, za digresijo in dvom govorca. Na ravni notranjega monologa so prisotna vprašanja oz. samoizpraševanja, na ravni dialoga pa ogovarjanje z zvalnikom oz. imeni.

Duševni svet pripovedovalke, njeno doživljanje realnosti, je pravi kontrapunkt živim, realnim govornim položajem. Ker je pripovedovalka pravkar izgubila službo, sanja, da so ji ponudili drugo delovno mesto. Njena reakcija v sanjah je intenzivna:

/.../ ne vem, ali sem dejansko zavpila, a v sanjah sem kričala, dokler mi niso počile glasilke ne grem nazaj, nočem nazaj, nikoli ne grem nazaj, Erik se je prebudil, rekel je vse je v redu, Marinka samo sanjala si /.../ (Hrastelj 2012: 12)

Za roman je značilno, da se doživljanje junakinje stalno prepleta z govornimi odlomki v romanu. Povedi so zložene, dolge, prekinjajo jih dobesedni navedki govora, ki pa niso označeni z ločili za premi govor. Povedi prehajajo v notranji monolog, poln eliptičnih stavkov in večkratnih ponovitev (Hrastelj 2012: 15): *"/.../ a v sebi nisem vesela, ne znam se prav razveseliti, preveč se mi je žalost zarila pod kožo."* Slog pisanja je tekoč; znotraj ene povedi se prepleta več motivnih sklopov (npr. iskanje službe, odnos med partnerjema, prijatelji in skupno preživljanje čas). Kopičenje motivov in tem v povedi ni moteče za branje in razumevanje, saj jih uspešno povezujejo notranji komentarji in misli glavne junakinje. Zdi se, kot da bi gledali film, ki ga ves čas spremlja glas pripovedovalca. Atmosfera v romanu je uspešno dosežena prav z glagoli razmišljanja, ki izpostavljajo vlogo prvoosebne pripovedovalke.

Marinkino razmerje z Erikom je zaradi brezposelnosti na veliki preizkušnji. Partnerja se začneta odtujevati, tudi tako, da v dialogu ostajajo ključne besede neizrečene:

Pogrešam te, mi je rekel Erik, ko sva skupaj pogledala film, ni vstal in šel spat kot prejšnje večere, obsedel je na kavču in rekel, da me pogreša, molčala sem, rada bi mu rekla saj sem tu, kako me lahko pogrešaš, a sem molčala, saj sem v njegovih besedah slišala tudi stvari, ki jih ni izrekel, slišala sem stavek izpred, koliko, že blizu deset let ... (Hrastelj 2012: 20)

Zavrnjene prošnje za službo postanejo del vsakdana. Marinka se začne navduševati nad idejo, da bi sestavila svoje družinsko drevo. Priprava družinskega rodovnika je polnjenje praznih mest, je zapolnitev dneva, razlog, da Marinka odide iz stanovanja in se neha ukvarjati s samo sabo. Njen čas je čas izpolnjevanja, spominjanja, intimnih zgodb (npr. kako je stari mami razčesavala dolgo sivo kito), ki si jih pripoveduje v mislih. Marinkini znanci so sočutni, ogovarjajo jo z uboga Marinka, pri tem pa kot po ustaljenem vzorcu naredijo grimaso na obrazu, jo primejo za rame in za trenutek pomolčijo. Kratek molk

uporabijo kot uvod v dramo, preden jo pogledajo v oči in se čudijo, kako je tako pridna in vestna delavka izgubila službo (dejansko jo je izgubila zaradi alergije na akrilat, ki se uporablja pri zobni protetiki). Takšno situacijo Marinka opisuje kot igro moči, primerljivo pretvarjanju na odru, ki od začudenja vodi v radovedno izpraševanje:

.../ pogledajo me v oči, mislijo, da me pogledajo globoko v oči, vendar to ni pogled, gre le za njihov nastop, potem rečejo uboga Marinka, a je res, kar slišim, začetek je tak, nato se v njihovih očeh pojavi radovednost, ki jih tako srbi .../ (Hrastelj 2012: 35–36)

Marinka ne razlaga podrobnosti, ampak svojo zgodbo skrči v en kratek stavek, odgovarja na kratko. V mesecih, odkar je brez službe, se je naučila odgovarjati bolj grobo. Njeni pogovori z Erikom in prijatelji so obrazci, podobni pingpongu oziroma metanju žogic (Hrastelj 2012: 37).

V romanu naletimo tudi na literarne reference iz sodobne slovenske in tuje pripovedi. Marinka namreč prebira slovensko (Matjaž Brulc, Peter Rezman in Vesna Lemaić) in tujo literaturo (Raymond Carver). Prebira zlasti kratke zgodbe in za izbrane avtorje, zlasti Carverja, je značilen minimalizem, ki se osredotoča tudi na govor in njegovo vlogo v zgodbi.¹⁷ Izbrana literatura je metareferencialni znak, kako se tudi avtorska pisava Stanke Hrastelj oplaja pri avtorjih, ki gradijo svojo zgodbenost na poudarjeni realnosti in njeni interpretaciji detajlov. Eden takšnih je interpretacija sanj. V sanjskem prizoru se npr. literarna junakinja znajde sredi blata, v katerega se pogreza. Ko najde trdna tla in stopi nanje, ugotovi, da stoji na človeku, ki zaradi teže hlasta po zraku. Potem se ona znajde na njegovem mestu in začne hlastati za zrakom. Prizor namiguje na dinamično relacijo objekta in subjekta, ki jo spremlja tudi blokada na ravni izrekanja, saj Marinka v sanjah ne more spregovoriti nobene besede, ker jo teža telesa preveč duši (Hrastelj 2012: 68). V sanjah blokado povzroči podoba – ali bolje teža – človeka kot prisposodbe, v naslednjem prizoru pa je že konkretizirana, saj se zamolki zgodijo v družbi Marinkinih prijateljev, ki so pri njej na obisku. Najprej se gostje odpravijo na balkon, kjer opazujejo prelivajoče se rdeče barve sončnega zahoda, potem Marinka prebira kratko zgodbo in vsi jo molče poslušajo. Ko napoči čas za razgovor, Polič (stranski lik, slikar, umetniška duša, ki je

¹⁷ Za minimalistične avtorje so značilni premišljena raba besednih figur, izključitev emocionalnosti, pičlost dogajanja, pripovedovalčeva odtujenost, občutek "zgodbe brez zgodbe" in "zgodbe brez avtorja",

latentno zaljubljen v Erika) vedno najprej ne reče ničesar, potem nekaj časa razmišlja, preden spregovori, kot da v ustih najprej oblikuje stavek in ga šele nato izreče (Hrastelj 2012: 78).

Marinka začne pisati erotične zgodbe za revijo *Dolce Vita*. Na uredništvu med mladimi novinarkami opazi, da so podvržene sindromu nenehne vzhičenosti. Sprva pod psevdonimom pripravlja samo članke o seksu, kasneje pa mora pisati tudi o drugih temah, ki je ne zanimajo. V nadaljevanju romana se Marinkina duševnost začne razkrajati (na fotografiranju za prispevek o grafologiji začnejo izginjati obrazi sodelujočih). Ustraši se teh novih občutkov in pobegne. Marinka ve, da je njeno delo pri reviji pretvarjanje, da se dela, da jo zanimajo plehki članki in še bolj plehke teme. Njene vidne halucinacije začnejo spremljati prisluhi; Marinka sliši glasove ljudi, ki jo opazujejo in ogovarjajo. Čeprav postaja duševni svet junakinje vse bolj nasilen, medtem ko jo opazujejo ONI, se v tem svetu nasilnega notranjega doživljanja (junakinja vsem, ki jo opazujejo, maliči obraze) in hrupa, ki ga povzročajo opazovalci, vzpostavi tišina, ki ni nikoli tišina (Hrastelj 2012: 146). Marinkine halucinacije so vse bolj intenzivne, njeni prijatelji pa vpeti v vsakdanjo rutino (družina, služba, partnerji) in si zato ne morejo vzeti časa za njene težave. Pred svetom se skriva v omaro, kjer je vsaj varno, kjer ni hrupa, kjer "blago popije zvoke in so stene kot topel ščit z vseh strani" (Hrastelj 2012: 149). Erik zato Marinki svetuje, da si poišče pomoč psihoterapevta. To tudi stori, ampak pod pretvezo, da je Maja Pavlin, novinarka revije *Dolce Vita*, ki pripravlja prispevek o depresiji. Obisk se kljub pretvarjanju konča z Marinkinim jokom in razkritjem, da ima resne duševne težave, ki klimaks doživijo na zimskem prehodu. Z Erikom se odpravita v gozd in na poti srečata dva moška in deklico, ki postavljajo snežaka. Marinka, prepričana, da je deklica v nevarnosti, steče k njim in zgrabi deklico. Moška ji jo iztrgata iz rok, Erik pa se jima opraviči in poskuša umiriti Marinko.

V poglavju *Na nič ne mislim* se Marinka v kratkih povedih prepričuje, da ne misli na nič, a so njene misli polne asociacij: na film *To so gadi* in igralko Milado Kalezić, na ikone, ki naj bi bile čudodelne, na Cerkev, ki ne verjame, da lahko bolniško maziljenje ozdravi človeka. Asociacije so reminiscence na otroštvo, ko je umirala babica, na filme, ki jih je načrtno gledala, ko je izgubila službo in si je z njimi krajšala čas. Sledi poglavje *Grajski*

fragmentarnost, poudarjanje površinskih podrobnosti, nelinearnost zapleta, nagnjenost k izpuščanju in arbitrarni konci (Perić Jezernik 2011: 94–95).

biki, v katerem opisuje, kako filmska ekipa površno snema remake filma Jožeta Pogačnika (v filmu je igral tudi Vinko Hrastelj, ki mu je knjiga posvečena; pri 31 letih je naredil samomor). Marinka je hospitalizirana; psihiatrična bolnišnica pa je v vlogi prevzgojnega doma za mladostnike (povezava s filmom *Grajski biki*), ki so jezni nase in na ves svet. Domišlja si, da ima v filmu stransko vlogo in da jo mora dobro odigrati. Ko psihiater Marinko sprašuje o počutju, protestno molči.

Ampak, sem spet mirno in tiho rekla, in hotela sem šepetaje nadaljevati, da ga ne bi več prizadela, pa glas ni več prišel iz grla, samo ustnice sem še premikala, ampak to ni pogovor, vi me popolnoma ignorirate. (Hrastelj 2012: 181)

Hrastelj v roman vplete tudi svojo definicijo govornega položaja, ki jo (spekulativno!) lahko označim tudi za njen programski kredo. Pojavi se v podobi Marinkine znanke Bernarde (epizodni stranski lik, ki je Marinkina priložnostna tolažnica in zaupnica). Bernarda je oseba, ki ima dobro razvito intuicijo in je odlična poslušalka:

Bernarda te posluša na dveh nivojih, sliši, kar poveš, in ne le, kaj govoriš, kot da ima dostop do skrivne kode tistega, kar se skriva med vrsticami, zna raztolmačiti barvo glasu, dolžino premolkov, planje mišic pod kožo, umikanje pogleda, a ne pametuje, ne deli nasvetov, vzdržuje se komentarjev, le včasih, ko tega ne pričakujem, reče kak stavek, in ta je odgovor na vprašanje, ki bi si ga morala zastaviti, a ga tedaj nisem znala, si nisem upala, vendar me prizemlji, pokaže smer ... (Hrastelj 2012: 99–100)

Karakterizacija tega lika se zgodi preko govornega položaja in govornega premolka, ki ni nasilen in sovražen, ampak je znak premišljenosti in modrosti, ki govorca prizemlji in mu pokaže pravo smer. Mar ni to tudi karakterizacija vsevednega pripovedovalca in glasu avtorice, Stanke Hrastelj?

8.4 Roman mladostnega marginalca: Goran Vojnović, *Čefurji raus!* (2008)

V romanu *Čefurji raus!* je govor osrednji strukturni, tematski in kompozicijski princip (Zupan Sosič 2015: 190). Jezik romana se oddaljuje od knjižnega idioma in gradi zgodbenost na jeziku druge generacije migrantov iz nekdanjih jugoslovanskih republik. Jezik, njegova neknjižna variantnost, idiom mladih najstnikov, ki odraščajo v fužinskem getu, tvori strukturo, ki povezuje dogodke in karakterizira junake romana. Govorna izjava se zbliža s pogovornim jezikom spalnega naselja na robu Ljubljane, ki je mesto v mestu,

država v državi, metafora družbene klime in posameznikov (v romanu so to najstniki in njihove "neslovenske" družine, včasih pa tudi sestavljene iz mame Slovenke in bošnjaškega očeta). Recepcija in kritiški odmevi so bili zato dosti bolj usmerjeni na jezik romana kot njegovo temo, še večkrat pa se je jezik kar izenačil s temo (Zupan Sosič 2012: 362).

Besedišče, skladnja (kratke in/ali nedokončane povedi, vprašalne in vzklične povedi, izpusti, pogovorni besedni in stavčni red), glasoslovje (redukcija in s tem v zvezi pogovorna izgovorjava) tvorijo poseben jezikovni preplet slovenskega knjižnega in pogovornega (ljublanskega) jezika ter sestavin južnoslovanskih jezikov (Zupan Sosič 2015: 192). Tudi Đurđa Strsoglavec (2010: 311) zapiše, da so literarne osebe v romanu predstavljene s svojim idiomom oz. sociolektom, z govorico, za katero sta se uveljavila izraza *fužinščina* (po naselju Fužine) in *čefurščina* (po označevalcu *čefur*, ki se uporablja za priseljenca ali njegovega potomca z juga). Gre za govorico, ki je zmes različnih jezikovnih ravnin južnoslovanskih jezikov. Ne nazadnje je roman prejel nagrado kresnik tudi zaradi jezikovne inovacije, ki je pogovorni jezik (najstniški žargon) privzdignila na jezikovno raven, vredno romana in njegovega pripovednega diskurza. Bralski užitek je zato v veliki meri odvisen od pripravljenosti in sposobnosti bralca, da premaga svoj predsodek do neknjižnega jezika v romanu in sprejme jezikovno variantnost zlitja več jezikovnih diskurzov. Lažje je, če se bralec pri tem še nostalgичno zazre v čas "bratstva in edinstva" nekdanje skupne države in v čas, ko še nismo tako globoko potonili v čas neoliberalnega kapitalizma.

Pri analizi romana Gorana Vojnovića *Čefurji raus!* je Zupan Sosič (2012: 359) ugotovila rahljanje romaneskne pripovedi oziroma spreminjanje njenega epskega jedra v scenaristične epizode. Roman je zapisan kot niz filmskih prizorov. Proces je teoretičarka poimenovala scenarizacija.¹⁸ Roman je bil najprej napisan kot scenarij, nato predelan v roman, sledila je uprizorjena istoimenska monodrama, leta 2013 pa je bil posnet še film (Zupan Sosič 2015: 191). To kaže, da se je Vojnović kot scenarist in romanopisec zavedal vloge predliterarnega govora in njegove literarizacije. Roman ima prvoosebna

¹⁸ Ekranizacija pripovedi v slovenskem prostoru (romana in drugih nedramskih zvrsti) je v slovenskem prostoru narasla zaradi uspešnosti besedil, dobrega odziva občinstva, finančnega uspeha na knjižnem trgu in tudi pomanjkanje (dobrih) sodobnih dramskih besedil.

pripovedovalca. Vojnović je njegov govor in govor ostalih literarnih oseb posredoval z osamosvojitvijo govornih vrstic, ločili (narekovaji, končna ločila), ločil je izjave, tudi monolog, ki je sicer zapisan brez narekovajev in neomejen, a je prav tako hitro prepoznan od ostalega govora (Zupan Sosič 2012: 364).

Glavni junak romana je najstnik Marko Đorđić, ki je vedno nekje vmes, med svojim bosanskim poreklom in slovensko kulturo, med Fužinami in centrom Ljubljane, med očetom in mamo. S svojimi sovrstniki (Adi, Dejan, Aco) se v kratkih scenariziranih poglavjih znajde na prelomnici svojega življenja. Njegova asimilacija v "slovenstvo" je težavna, obremenjena z družinsko anamnezo (mnoge družine živijo na družbenem robu) in historiatom (mnoge družine so na prepihu dveh kultur, izvirne bošnjaške in pridobljene slovenske). Poleg tega najstnik doživlja identitetno krizo (mdr. opusti trening košarke), ki jo s sovrstniki blaži z družbenimi delikti, ki klimaks doživijo v krutem pretepu voznika avtobusa. Markov oče pot proti družbenemu dnu prekine tako, da sina pošlje k sorodnikom v Bosno, kjer Marko ne bo več podvržen urbanim pastem v delavskem fužinskem getu. Prav v družinskem okolju se najstniku na ravni govora in dialoga pripeti največ zamolkov, nedokončanih misli, blokad. Tipičen primer je nedeljsko jutro, ko je vsa družina prisiljena v sobivanje na nekaj kvadratnih metrih blokovskega stanovanja. Dialog z očetom Radovanom in mamo Ranko se odvija po utečenem scenariju:

"Jel ideš gdje danas?"

Prikimam.

"Kada?"

"Ne znam."

"Kako ne znaš? Je li ideš ili ne ideš?"

Zdaj sem že jaz na tapeti. Ranka je svoje slišala, zdaj moram še jaz. Ampak se mi ne da mirit situacije. Nimam danes moči za to. Ne rečem nič. Šutim ko zaliven. Radovan odpihuje in jezno šalta programe na teveju. Ranka uleti.

"Gdje ste bili juče?"

"Tu."

"Jel bilo dobro?"

Ne da se mi odgovarjat in spet prikimavam. Upalil sem Radovana. Ni rabil veliko.

(Vojnović 2008: 27)

Marko se tej nevzdržni družinski situaciji izogne z molkom, pri tem ga oče podpre oziroma je do njega brezbrizen, saj ženi pravi, da naj ga pusti, če ne želi govoriti. Marko pred to

"gnjavažo" zbeži iz stanovanja pred blok. Vojnović takšno družinsko atmosfero brez pogovora še bolj nazorno označi z dejstvom, zakaj čefurske družine ne hodijo na kosilo. Zanje je čas kosila le čas postavljanja kratkih vprašanj in še krajših odgovorov. Kot zapiše Strsoglavec (2010: 311), je Vojnović družinsko atmosfero ponazoril tudi na ravni jezika: ločuje govorico prve generacije priseljencev (Markovi starši in njihovi prijatelji) in govorico druge generacije priseljencev (Marko in njegovi prijatelji, jezik pripovedi). Jezik pripovedi pa vsebuje v primerjavi z jezikom dialogov manj neslovenskih prvin. Poleg jezikovne pravilnosti in mešanja sociolektov med dvema generacijama priseljencev govor kaže tudi na komunikacijska razmerja in odnos med literarnimi osebami. To razumem na primeru odnosa med odraščajočim Markom in njegovo mamo Ranko, ki v družini prevzame vzgojiteljsko vlogo, saj si želi, da sin konča šolanje. Pri tem je neuspešna, saj Marka ogovarja z očitki, da zanemarija šolanje. Marko na takšna očitajoča vprašanja ne odgovarja. Mama se znajde tudi v vlogi posrednice med pokroviteljstvom očeta, ki Marka spodbuja, da trenira košarko in na ta račun ne napreduje v šoli, in svojimi željami, da bi sin bil kaj več kot drugorazredni delavec. Ko oče izve, da je Marko prenehal s treningom košarke, se s sinom preneha pogovarjati. Zagrne se v molk razočaranega očeta, dokler Marku tišina ne prekipi in se ob očeta glasno in preklinjajoče obregne (Vojnović 2008: 80): "Pizda, ti, Radovan a boš začel govorit al ne? Nosi se s takimi forami. Idiot." To bolj kot na najstniški revolt kaže na nemoč, saj je Marko na koncu psihično zlomljen (Vojnović 2008: 104): "Neću da te pustim, dok ne kažeš nešto. Reci nešto. Reci! Reeeciii! Reeeciii! Reeeciiiiii ..." Marko poskuša prekiniti očetovo tišino s podarjenimi vzkliki, a oče še vedno molči.

Ker očetov molk traja, se v situacijo zaplete še mama. Markova stiska je nazorno izpričana z notranjim monologom oz. Markovim komentarjem situacije:

Kaj naj bi bilo? Sjeban sam. Od tišine izven moje glave in od bubnanja v moji glavi. Samo nimam nobenega, da bi mu to razložil. Stavke sem že sestavil in si jih ponavljam v glavi, ampak ni šansa, da jih izgovorim na glas. (Vojnović 2008: 82)

Posebna tematska digresija v govoru se pojavi s prigradom, ko v Fužinah aretirajo prekupčevalca z drogami Tasića. Tudi Markova družba razglablja, kaj se je zgodilo. Marko to občuti kot olajšanje, saj se mu ne da več debatirati o Damjanoviću (vozniku avtobusa, ki je poklical policijo), Radovanu in Ranki, košarki (Vojnović 2008: 92). Aco pripravlja

maščevanju Damjanoviću, a o tem ne pove nikomur. Marko to komentira tako, da preko govorne izjave okarakterizira prijatelja kot slabega govorca in introvertiranca:

Aco je nekaj naumio in zdaj se lahko slikaš. A itak da ne bo povedal. Ni on od velikih govorcev. Jebe ga gramatika. Pa tudi stavki mu niso lih blizu. (Vojnović 2008: 99)

V poglavju *Zakaj mi pa zdaj naenkrat paše tišina?* je tema govor in njegove prekinitve najbolj izpostavljena. Doma je totalna tišina. Marku to vzdušje ustreza; ne razmišlja o ničemer, samo leži in stremi v strop in lesteneč (Vojnović 2008: 120).

Posebno pozornost sem posvetil razgibani filmski sceni, ko Marka nadleguje podivjana najstnica Makarovička, Acova punca. Marka sreča na avtobusu in iz nje se usujejo salve obtožb in vprašanj, kar kaže, da sicer tihi najstniki, ki vsak pri sebi nekaj naklepajo, in še bolj tiha družinska atmosfera le najbolj nujnih vprašanj in odgovorov, doživijo svoj govorni protipol, pravo verbalno izlitje. Marko pred to situacijo po filmsko zbeži, ne toliko zaradi (seksualno) nadležne vrstnice, ampak ker se ni sposoben soočiti s takšno količino govornih izjav.

"Dej povej Acotu, da me pokliče a prou! K mu morm neki povedat! A mu boš povedu, matere ti? A si ti Marko, a ne? Kako se že pišeš? Đorđić? Saj moja matka pozna tvojo matko! A si bil ti sošolc od Acota v osnovni? Dej, res mu povej, da me pokliče, k mu morm neki povedat." /.../ Nisem več vedel, kaj naj naredim, in sem začel laufat stran od nje. (Vojnović 2008: 126–128)

Zupan Sosič (2012: 363) zaključí, da v romanu govor okarakterizira vse literarne osebe, tudi Markove vrstnike, pri čemer se nahajamo v krogu istega diskurza; njegovo dramatičnost pa Vojnović potencira z uporabo humorja, ki je dodatno sredstvo scenarizacije romana in potenciranje živega govora. Harmonična povezava humorja in tragike je v prelomnih trenutkih tudi kvalitativni presežek pripovedi, predvsem na koncu romana, ko se na grenkosladek način iztrga iz močne čustvene situacije. V zadnjem poglavju namreč Marko obsedi na železniški postaji v Bosni in se sprašuje, kaj se mu je zgodilo – njemu, Adiju, Acu in Dejanu. Ugotovi, da je lahko srečen, ker ga je oče rešil pred zaporom in pred samim sabo.

8.5 Ljubezenski roman: Brina Svit, *Con Brio* (1998)

Roman *Con Brio*¹⁹ Brine Svit je nenavadna ljubezenska zgodba med skoraj šestdesetletnim pisateljem Tiborjem in mladim dekletom Grušenjko Karst (ali Katarino, Kati), priseljenko iz slovanskega vzhoda. Ljubezenska zgodba je preplet približevanj in oddaljevanj, razkrivanja skrivnostnega dekleta in počasnega razpadanja rutiniranega in varnega življenja uspešnega pisatelja. Roman se konča z ločitvijo in spoznanjem, da ni bil Tibor tisti, ki je izbral svojo novo mlado ženo in prekinil svoje samsko življenje, ampak da je bila Kati tista, ki je izbrala svojega priložnostnega in kratkotrajnega sopotnika. Roman morda ni ravno ognjevita (*con brio*) in strastna ljubezenska zgodba; prej je to intelektualizacija odvisnosti starejšega moškega od mladega dekleta in vpogled v njegovo intimo in doživljanje ljubezni, ki mu bo večno ostala nedosegljiva. Roman pripoveduje prvoosebni pripovedovalec in celo pisatelj, zato je že na prvih straneh predstavljena pripovedna strategija. Zgodba o nenavadnem ljubezenskem paru se zapisuje kot pisateljeva reminescenca in osebna izpoved. In ker pripovedovalec ne zna pisati za film (pravi da ne obvlada večnega sedanjika), tudi ne bo spreminjal dialogov, čeprav bi jih rad (Svit 2007: 9). S tem je nakazano, da je predliterarni govor s spominjanjem (in zapisom v knjigi) že literariziran, da je posredovanje govora nekaj, kar vključuje tudi glas pripovedovalca.

Prvoosebni pripovedovalec začne roman s filmskim prizorom v restavraciji. Ker ga pripoveduje pisatelj, vnese v pripovedni postopek metanarativ – kosilo bi lahko opisal kot niz filmskih sekvenc, kot filmski scenarij, skupaj z napotki, kaj naj kamera spremlja v bližnjem planu. V restavraciji pripovedovalec zaprosi Katarino in jo povabi, da pride živeti k njemu. Govorni položaj ni predstavljen neposredno (kot premi ali doživljeni govor), ampak je vtkan v notranji monolog pripovedovalca, v katerem prevladuje doživljanje govora in poudarjen opis detajlov, kot bi jih na primer beležila filmska kamera, ki prekinjajo govor:

Za hip se zastrmi vame, kot da stoji pred prepadom. Potem se zazre po mizi in nenadoma sproži roko proti kosu papirja, ki ga je natakak zataknil pod zgornji prt. /.../

¹⁹ Knjiga je prvič izšla leta 1998 pri založbi Nova revija in bila pozneje prevedena v več svetovnih jezikov. Avtorica je za delo prejela Pulitzerjevo nagrado in nagrado Pen/Faulkner. Knjiga je bila predlagana za mednarodno nagrado International IMPAC Dublin Literary Award, pri nas pa je bila med nominiranimi za nagrado kresnik leta 1999.

In spet hočem nekaj reči, na primer, da si nisem predstavljal, res ne, da se bo najino kosilo obrnilo v to smer, mislil sem celo, da je ne bo, in zdaj, ko sedi tu pred mano, je na lepem vse drugače. In spet nič ne rečem, kajti v trenutku, ko sem hotel začeti, se skloni nad kozarec in se s prstom približa jadrnici. (Svit 2007: 6)

Kati privoli v poroko, ampak pod pogojem, ki zaznamuje njuno razmerje in v romanu vzpostavi odnos do govora kot ubeseditvenega načina, saj bo marsikaj med bodočima zakoncema ostalo skrito in neizrečeno (Svit 2007: 24): "A brez vprašanj med nama."

V nadaljevanju romana se pripovedovalec sooča s svojim novim statusom, ne nazadnje tako, da opisuje, čemu se je zaradi zakona moral odpovedati oziroma kaj vse je izgubil. Zapusti ga gospodinja Ema, s katero je Tibor lahko delil trenutke tišine. Sporazumevala sta se brez besed, mirno, "tiho in preprosto, kot dve bitji, ki pozno v noč sedita drugo ob drugem, pijeta porto, kadita in se razumeta" (Svit 2007: 53). Vse, kar sta si imela povedati, sta si povedala molče.

Ko bivša žena Baleli (z njo je Tibor ohranil prijateljski odnos, delita pa si tudi skupen vikend) izve za poroko, po telefonu jasno izrazi svoje razočaranje. Tibor ga prepozna v blokadi, ko s premolkom (zaznamuje ga ločilo) izgovarja inicialki njegovega imena. Kot pripovedovalec to jasno zapiše, saj se zaveda pomena izgovorjenih besed:

"R. A. ... Tibor," je Baleli še isti dan dahnila v telefon s svojim bledim glasom. Moje ime, izgovorjeno s tem ledenim premorom po obeh inicialkah in predvsem s podaljšanim zadnjim zlogom, je stavek, s katerim ima moja bivša žena navado izražati svoje razočaranje nad mano. (Svit 2007: 21)

Govorni položaji v tem romanu karakterizirajo literarne osebe. Tibor je star zaljubljen maček, ki le šepeta in moleduje svojo mlado ženo (Svit 2007: 47): "Roka, mila roka ..." sem zašepetal v dlan in si jo položil na obraz, "ostani to noč z mano ... bodi ... moja." Kati je dekle, ki izkorišča Tiborjevo zaljubljenost in ga pogosto ponižuje, na zgornjo izjavo pa se odzove cinično (Svit 2007: 47): "Ko bi videl, kako si smešen, Tibor!" je vzkliknila. Farkas je Tiborjev vrstnik in njegov levji brat, ki se čudi in hkrati občuduje njegove lovske spretnosti (Svit 2007: 48): "Divji lovec, ki izven sezone naleti na svojo najlepšo srno ..." Ema je modra starka, ki ve, da v stanovanju ni prostora za dve ženski in zato odide, čeprav jo Tibor moleduje, naj ostane (Svit 2007: 56): "Šele zdaj mi je zares pogledala v oči. O,

njene neskončne govoreče oči, v katere se vstopi kot v dolg hodnik z nešteti vrati ... Takoj sem videl, da ne bom ničesar izvedel od nje, in predvsem, da si ne bo premislila."

Razmerje se spremeni po obisku vikenda v francoski Pikardiji, kjer je Kati spoznala dirigenta Simona in z njim preživela noč. Po vrnitvi domov v Pariz zboli. Vročična roti Tiborja, da ostane pri njej. Trenutki bližine opogumijo Tiborja, da bosta s Kati končno spala skupaj. Kati ga zavrne in pove, da zvečer odhaja ven. Tibor jo zapre v stanovanje, hišni pripor traja dva dolga dneva. Ko odnehata, Kati začne spet sama odhajati ven, Tibor pa jo sumničav zasleduje in odpira njeno pošto ... Sčasoma se njun zakon vrne tja, kjer je bil na začetku, ko sta večere preživljala v salonu, s steklenico vina in s pogovorom. Pripovedovalec ponovno vpelje metanarativ, saj razloži njun govorni položaj kot retorično strategijo, v kateri prevladujejo premori v obliki nedokončanih misli:

Najini pogovori so bili čudovito nepovezani in brez prave niti. Z največjo lahkoto in brez predsodkov koherentnosti in logike sva skakala z enega predmeta na drugega, ne da bi na vsak način iskala zaključke. Tišine, nasmehi, žvenketanje kozarcev, božanja – Katijina nova glava, njeno teme, ozki tilnik so bili kot narejeni za mojo dlan – so postavljali ločila med najine stavke, največkrat tri pike, sicer pa vprašaje ali klicaje. (Svit 2007: 115)

Izjema je dialog, ko Tibor zasleduje Kati in jo sprašuje (Kam? In potem? In potem???), ki je doživet kot ostro zaslišanje, v katerem Tibor lahko izreče le eno besedo na mah, sicer mu bo počilo v grlu in ga zbolelo v glavi (Svit 2007: 122). Tiborja ljubosumnost in strah, da ga Kati vara s Simonom, na koncu romana pripelje do srčnega infarkta. Kati Tiborja zapusti, razkrije pa se tudi njen motiv za poroko in kratkotrajno navezanost na Tiborja, kar je skrbno načrtovala (naključna srečanja so bila vnaprej pripravljena): izbrala ga je za svojega očeta, ker je hotela, da nekdo skrbi zanjo (Svit 2007: 156).

8.6 Roman upora: Maruša Krese, *Da me je strah?* (2012)

V romanu Maruše Krese *Da me je strah?* nastopajo trije prvoosebni pripovedovalci (mlad partizanski par in kasneje njuna hči), ki doživljajo prva leta 2. svetovne vojne in se je spominjajo s perspektive današnjega časa. Gre za primer strukture govorne zlitine (Zupan Sosič 2015: 190).

Pripovedovalka in pripovedovalec se izmenjujeta, povezuje ju mnogo vprašanj, ki jih naslavljata sama nase; zanju je značilno stalno preizpraševanje svoje pozicije znotraj ideologij narodnoosvobodilnega boja in kolaboracije z okupatorji, pa tudi svojih fizičnih zmožnosti preživetja na fronti in vere v svobodo: Kam gremo? Kje je kdo? Je to prav? Za roman je značilen izpust napovednih stavkov ali govornih oznak ter (nekaterih) grafičnih zapisov citatov oziroma narekovajev, skladenjsko prilagajanje pogovorni skladnji (redukcija, ponavljanje ključnih besed), prevlada vprašalnih in eliptičnih stavkov (Zupan Sosič 2015: 192–193).

Pripovedovalka kot mlada partizanka pokaže neizmerno voljo in upornost (npr. s prijateljicami v zasedi jurišajo na okupatorja in tako opogumijo svoje moške kolege, ki so se sredi boja začeli umikati). Tako kot je partizanski vsakdan poln strahu, njen spomin na otroštvo zaznamujejo prizori, ki so polni strahu in groze. Eden takšnih je prizor, ko je učitelj slovenskega jezika svojim dijakom položil na srce, da ne smejo pozabiti, kdo in kaj so. Dijaki pa so se le tresli od groze, ko so molče spremljali učitelja, preden je ušel skozi okno (Krese 2012: 10). Avtorica je v odlomku dobesečno navedla le izjavo slovenskega učitelja, na ravni fokalizacije in osrediščenja skozi mlade gimnazijce kot priče tej izjavi pa je razvidna blokada govora, saj gimnazijci pred italijanskimi oficirji molčijo. Šele pripovedovalka sproži notranji monolog z vprašanji, ki jih naslavlja sami sebi (Krese 2012: 11): "Izdajalski upor? Kdo je izdajalec? Mi, ki smo obljubili učitelju, da ne bomo pozabili, kdo smo." Motiv učitelja se pojavi še enkrat, ko pripovedovalec po osvoboditvi v zaporu obiše svojega nekdanjega učitelja. Ker mu prinese knjige, mu je učitelj neskončno hvaležen za dar. Njuno srečanje pa je kratko in polno molka.

Takšen pripovedni postopek (kratki dialogi, ki se prelijejo v notranji monolog pripovedovalca) je v romanu pogost, zlasti npr. v intimnih prizorih, ki jih prežema motiv groze in smrti (npr. ko pripovedovalka boža glavo prijateljice Ančke, je tiho, da se ne bi

zbudila). Tišina je ubijajoča; le notranji tok asociacij jo lahko preglasi, a še ta velikokrat v strahu, grozi in dvomu.

Ančka spi. Božam jo z rokami, ki ubijajo. Z rokami, ki spominjajo na mamine roke. Na nežne roke, ki so me česale vsako jutro. Roke. Smrt. Tišina. Tišina, ki ubija. (Krese 2012: 11)

Ko pripovedovalka napreduje v komisarko brigade, si na bremena naloži veliko odgovornost – tudi zato, ker mora o svojih strahovih v sebi molčati (Krese 2012: 26). Podobno blokado doživi pripovedovalec, ko mora povedati svojcem, da so jim ubili sina Viktorja (gre za pripovedovalčevega prijatelja iz otroštva). Ko jim pove novico, zbeži. Potem se vrne in staršem predlaga, da se skrijejo v ilegalni bolnišnici v kočevskem gozdu. Starša oklevata, saj sta pravkar pokopala svojo hčer Nežko in je ne moreta pustiti same. Sogovorniki čakajo in molčijo; gledajo se, kdo bo prvi prekinil tišino (Krese 2012: 28). Motiv čakanja določa atmosfero zgodbe in posredno karakterizira tudi pripovedovalca, ki zase pravi, da je prazen in izpit. Nekoč je mislil, da je življenje prekratko, zdaj, na fronti pa se mu zdi, da se nikamor ne premakne, da se samo še čaka, tako kot zvezde na nebu, tako kot sveži grobovi (Krese 2012: 33).

Govorna blokada se pojavi tudi zaradi osebnih travm in bolečine. Ko se pripovedovalka sreča z očetom in materjo, ki sta preživela taborišče v Gonarsu, oče o tej izkušnji molči. O času v taborišču ne želi govoriti, le v sanjah nekaj mrmra. Zanimiv simbolni kontrapunkt je njun otrok, mali Lojzek (pripovedovalkin brat), ki je postal prevajalec, saj ga je ujeti italijanski oficir naučil italijanščine in angleščine. Za potek romana to ni pomembno, bolj je zanimivo to, da se spričo smrtne tišine v romanu pojavi oseba, ki svojo vlogo in priznanje dobi ravno zaradi rabe jezika.

Po štirih zimah v partizanih morala pade, soborci so drug drugemu tekmeci, gledajo drug drugemu pod prste, če je kdo dobil več hrane, tovarštvo nekako izginja. Ko dva mlada partizana pojesta ocvirke, ki so bili namenjeni ranjencem, ju ustrelijo, preden komisarka (pripovedovalka) to lahko prepreči. Ukaže le še, da jima izkopljejo grobove (Krese 2012: 59). Situacija bi lahko sprožila sosledje dogodkov (zaslišanje, kazen partizanov), a se to ne zgodi. Na ravni dialoga in govora je zaključena le z jasnim ukazom. Prav nasprotno se razvije dialog zmerljivk, ko se v enem od prizorov partizani in belogardisti znajdejo iz oči v oči. Zdaj besede (Razcapanci! Cigani!; Rdečkarji! Boljševiki!; Klerikalci posrani!) postanejo ostrejšje kot streli (Krese 2012: 60).

Pripovedovalec je ranjen in se zdravi v korpusni divizijski bolnišnici v Zgornjem Hrastniku. Pripovedovalka to izve na obisku štaba 9. korpusa (medtem je po ukazu zapustila svojo brigado in postala politična funkcionarka; hodi od brigade do brigade in skrbi za moralo), kjer ji novico sporoči Pepca, žena pomembnega partijskega funkcionarja. Ko se srečata, je pripovedovalec spet dobil nekaj vneme za življenje (ob misli, da mu bodo zaradi gangrene odrezali nogo, se je namreč hotel ubiti). Ko se poslavljata, saj zaradi varnosti ne smeta ostati skupaj, sta brez besed, ne moreta govoriti.

Dolgo me je gledal v oči. Iskala sem besede. Nisem jih našla. (Krese 2012: 69)

Pripovedovalka napreduje in postane politična svetovalka v korpusu; svojo novo vlogo sprejme molče, ko jo utrujeno pošiljajo iz brigade v brigado, iz boja v boj. Noče več streljati, noče več gledati smrti. Le še uči marksizem (Krese 2012: 69). Po osvoboditvi je pripovedovalka vpoklicana v politiko z nalogo, da še naprej poučuje marksizem. Ko se družina pripovedovalke spet zbere po osvoboditvi, so vsi bratje in sestra vpeti v politično dogajanje, sodelujejo na politični prevzgoji in belogardističnih procesih, le mama je zadržala spokojen obraz in mir v sebi, kakor da ne pozna skrbi (Krese 2012: 88). Oče pa ostaja nemiren in nepotrpežljiv. Novice otrok komentira kot zgubo časa in čebljanje. Ko vpraša hčerko, ali se bo poročila, molčita. Vsi molčijo, ne da bi vedeli, do kdaj (Krese 2012: 89).

Po osvoboditvi se roman hitro odvija: pripovedovalka in pripovedovalec se poročita, sta politično aktivna in družbeno privilegirana (oblast jima dodeli razkošno stanovanje). Ustvarita si družino in imata tri otroke. Pripovedovalka se vpiše na univerzo (potrebno je bilo kar nekaj prepričevanja nadrejenih) in študira restavracijsko strokovno delo. To je tudi čas političnih sprememb (spor z Rusijo), ki ljudi pušča v negotovosti in stalnem izpraševanju, kaj je prav in kaj ne, kaj se sme in kaj je prepovedano. V javnem diskurzu Rusija postane tema, o kateri se ne govori, o njej se le ugiba, namiguje, se jo omenja po ovinkih. Tudi religija, katolištvo, verski običaji in prazniki ne smejo vstopiti v javno življenje. Ko pripovedovalec po vojni obiše svojo mater, ki živi v Bogniči vasi (to je vas, ki je še bog noče, kot zapiše Krese), tudi tukaj vlada prepoved praznovanja. Ko ogovori svojo sestro, zakaj niso pripravili pirov, ta najprej molči, potem pa tiho odgovori, da je mislila, da se to ne sme.

"Kaj ga pa serjete," zagodrnjam.

Velika noč je. Tišina. (Krese 2012: 120)

V roman vstopi nova pripovedovalka (piše se leto 1952), hčerka, z njo pa nastopi otroški fokalizator. Takšen je tudi njen jezik; stavki so kratki, veliko je eliptičnih povedi brez glagola. Hkrati se začne širiti dogajalni prostor romana: pripovedovalka je na študijskem izpopolnjevanju iz konzervatorstva v Rimu, pripovedovalec na političnem obisku v Bukarešti in skupaj s hčerko na Dunaju. Oba postajata vse bolj razdvojena med družinsko življenje, študij in politično kariero. Družbene spremembe so preizkušnja za mlado družino in vse nekdanje partizanke, ki so v vojni izgubile svoja najstniška leta. Pripovedovalka se na to odziva z molkom, ko bi vendarle najraje kričala zaradi vseh krivic, ki so se ji zgodile, še preden se je prvič zaljubila.

Sama sebe z molkom prekrijem takrat, ko bi najraje kričala. Takrat, ko se počutim ujeto, takrat, ko si želim, da bi bilo tega napora že enkrat konec, da bi bolečina minila. Ampak vseeno pri njem občutim varnost, ki je drugod ne poznam. (Krese 2012: 157)

Kljub krivici, ki se ji je zgodila kot ženski, ostaja navezana na svojega moža, čeprav je v romanu pripovedovalka zgled ženske emancipacije (izborila si je pravico študirati). Čas po vojni jo od moža oddaljuje; le še otroci lahko vnesejo nekaj življenja v njun spomin na vojna leta. Ko se družina odpravi na obisk Kočevskega roga in ilegalne partizanske bolnišnice, kjer je okreval oče, otroci v ta prostor spomina vnesejo slo po življenju. Le stara partizana ostaneta zadržana, v njunem dialogu pa se pojavi molk:

"Ti je žal," jo vprašam in gledam njeno bledico.

"Za kaj?"

"Za tole življenje, za te otroke?"

Molči. Njen pogled me ubija.

"Le kdaj boš že prenehal s tem dolgočasnim vprašanjem," se nasmeje. (Krese 2012: 145)

Otroci odraščajo, roman sledi biografiji družine in družbe (študentsko gibanje leta 1968, smrt predsednika Tita). Vse bolj postaja razvidno, da je roman *Da me je strah?* avtobiografska pripoved.²⁰ Hčerka odrašča, pridruži se utripu mladostnikov, mladih

²⁰ To potrjuje vzporedno branje kratkih zgodb Maruše Krese *Vsi moji božiči* (2006). Pesnica in pisateljica, novinarka, mati treh otrok različnih očetov, opisuje, kako je preživljala božič, razseljena med Londonom, New Yorkom, Berlinom, Sarajevom in še marsikje. Kot vagabundka, za nekatere novodobna hipijevka, je s svojimi potovanji praznovala božič onkraj pričakovanega. Vsak božič je tudi priložnost za samoizpraševanje ženske, ki se vedno naveže na neprave moške; enega je morala deliti z ljubimcem, v zvezi z drugim je ona vse bolj postajala moški. Dialogov je v kratkih božičnih impresijah malo. Če že, se končujejo s poantami,

študentov, ki razcapani štopajo po Evropi in jih pot vodi v Indijo, v deželo misticizma in za Evropejce brezskrbnega in bolj pristnega življenja. Roman vstopi v čas študentskega gibanja, zasedbo Filozofske fakultete. Starša želita hči obvarovati pred zaslišanji Udbe, mladim želita, da okusijo svet in "se gredo" svojo revolucijo. Sami niso imeli te možnosti, saj so v gozdovih, na fronti sanjali o miru, svobodi, koščku kruha in toplem domu. Njihov čas odrasčanja je bil čas strahu in smrti. Hči in njuna prijateljca zasledujejo; oblast upa, da jih bodo lahko uporabili za informatorje o študentskem gibanju, ker so iz oblasti lojalnih partizanskih družin. Oče kljub temu šefu Udbe zaukaže, da jih pustijo pri miru.

Toliko je še ostalo. Toliko nikoli izgovorjenega. Nedorečenega. Gledam množice ljudi, vence. Poslušam govore. Goreče in polne žalosti. Gledam svoje otroke, ki stojijo pokončno in prepevajo skupaj s partizanskim pevskim zborom najljubšo pesem mojega očeta. (Krese 2012: 171)

Tako razmišlja mlada pripovedovalka (avtorica romana) na pogrebu svojega očeta. Zaradi dela je odšla v Nemčijo, sovražno državo svojega očeta, odšla je z bolečino in upa, da jo bo hči lahko razumela. Berlin, kamor je odšla mlada družina, se znajde v vrtincu političnih sprememb; Nemčiji se združujeta, Jugoslavija razpade. Zdaj pride čas iskanja domovine za starejšo hči in njene otroke, za odnos do maternega jezika in poezije, ki jo piše. Roman vstopi v čas balkanskih vojn; obe hčeri odideta v Bosno, da bi po svojih močeh pomagali ljudem ohraniti življenje in človeško dostojanstvo. Mati se ob grobu svojega moža sprašuje, zakaj nista uspela zadržati otrok, zakaj se je ena odpravila v živet v tujino. Kljub temu je ponosna na hčerki, saj jima ni vseeno, kaj se dogaja na prostoru nekdanje skupne domovine Jugoslavije. (Če že nismo bili bratje, smo po jeziku vsaj bratranci.) Ko se hči, ki je pobegnila od spominov na države, ki so razpadle, na vojne, ki so jo oblikovale posredno (kot partizanskega otroka) in kot odraslo in angažirano mati z otroki (izkušnja v Bosni), v svojih pesmih sooča s samo sabo, naleti na zgodbe, ki je ne izpustijo iz rok: zgodbe svoje mame, ki je z vrstnicami jurišala proti okupatorju v drugi svetovni vojni, in zgodbe očeta, ki je brez noge razmišljal o smrti in je svoje herojstvo imenoval norost. Ko se hči vrača v očetovo vas, v kraj, ki ga še bog noče, opazi, da je vas postala bolj svetla, skrivnostna in polna upanja.

miselnimi zaključki, ki pripovedovalko postavijo pred nova vprašanja. Ko se pripovedovalka iz sedanosti prestavi v svoje otroštvo, se spominja svojega otroškega božiča. Oče in mama sta na božični večer odšla na partijski sestanek. Gre za pripovedovalko in pripovedovalca iz romana *Da me je strah?*.

Roman se zaključi leta 2012. Družina pisateljice je na ladji v južno Ameriko, v kraj, kamor je pred vojno odšel pripovedovalčev oče iz Bogneče vasi in tam samo pustil ženo z otroki. Za njim se je izgubila vsaka sled. Zdaj se njegovi prapravniki odpravljajo tja na potovanje, in le hči (pripovedovalka) ve, da je njen izgubljeni stari oče šel naproti novemu, skrivnostnemu, nepoznanemu boljšemu jutri. V njej je skrito večno iskanje po tem boljšem jutri in miru, ki ga naseljuje.

SKLEP ANALIZE GOVORNE BLOKADE V IZBRANIH ROMANIH

Prekinjeni govorni položaji v antiutopičnem romanu *Filio ni doma* Berte Bojetu niso toliko znak karakterizacije literarnih oseb, niti niso v vlogi (de)avtomatizacije pripovedi (ne nazadnje je utopija kot žanr vedno konceptualno trdno zasnovana; v sebi ima zapisano komparativnost med realnostjo in vizijo drugega/drugačnega/utopičnega). Prej bi lahko to označil kot tri tipe govornih položajev: med ženskami kot znak zaupanja in intimne (Helena Bras, Filio, gospodinja), med moškimi kot vzgojni in pokroviteljski moment (Uri in Poveljnik otoka) in med ženskami in moškimi kot prostor nasilja, podrejenosti, totalitarnosti in moči. Govor kot retorična strategija je v izbranem antiutopičnem romanu podrejen ideologiji, govorna blokada pa je v funkciji te podrejenosti, saj najbolj nazorno kaže, kako se vzpostavljajo razmerja moči.

Prekinjeni govorni položaji v romanu *Balerina, Balerina* Marka Sosiča vzpostavljajo prostor intimne (mama in njene nedokončane misli), estetiziranega spomina (opis Angelske gore) in odnosa do "drugačne duševnosti" (ko oče z molkom umirja Balerinine duševne izpade ali številni zamolki, ko se literarne osebe bojijo glasno izreči o Balerinini duševni bolezni). Roman je zato z vidika prvoosebne pripovedovalke in njene fokalizacije prestopil polje izrekanja (*utterance*) v polje videnja, zaznavanja, opisovanja in predstavljanja. Odlika romana je, da je Marko Sosič med živim govorom in njegovim posredovanjem našel ustvarjalni prostor za ritem stavka.

Podobno kot v romanu *Balerina, Balerina* govorne položaje v romanu *Igranje* Stanke Hrastelj definira prvoosebna pripovedovalka, le da v primerjavi z Balerino ne morem govoriti o eksplicitnem notranjem fokalizatorju, ampak prej o mešanici prvoosebne

pripovedovalke, ki zavzema tudi vlogo vsevednega, avktorialnega zunanjega pripovedovalca.²¹

V romanu *Čefurji raus!* Gorana Vojnovića se vzpostavi razlika med pripovedjo in govorom kot ubeseditvenim postopkom. Pripoved je zapisana v knjižnem jeziku, dialogi pa posnemajo naravni govor fužinskih najstnikov, pri čemer je Vojnović govor ubeseditveni prilagoditvami na ravni skladnje (raba kratkih in nedokončanih povedi), glasoslovja (pogovorna izgovorjava) in besedišča (sleng fužinskih najstnikov, ki mešajo slovenščino z besedami iz jezikov nekdanje Jugoslavije). Če pa se ozrem na prekinitve govornih položajev, so v funkciji karakterizacije literarnih oseb (oče, prijatelj Aco) in v funkciji oznake družinske atmosfere. To je še najbolj razvidno pri stiski, ki jo doživlja razočarani oče, ko se zagrne v molk. Govor je poleg štirih najstnikov peta literarna oseba, ki je prisoten zato, da razvija dogajanje v romanu in spodbuja dramsko napetost (filmski dialog). Takrat ko se govorni položaj prekine, pa prvoosebni pripovedovalcu omogoči prostor za kritični vpogled v širši družbeni kontekst (problematika asimilacije Neslovencev), bralcu pa čas za osebno identifikacijo (mlajši bralci so dobili identitetni glas vrstnika Neslovenca) in žanrsko identifikacijo (strokovni bralci lahko *Čefurje* označijo tudi kot mladinski razvojni roman).

Roman *Con Brio Brine Svit* na ravni govora vzpostavlja "intelektualizirano" razmerje tako do teme in žanra (ljubezenski roman) kot do razvoja zgodbe. Prvoosebni pripovedovalec je pisatelj, ki zapisuje svojo ljubezensko zgodbo kot spomin in hkrati kot avtorefleksijo sebe kot pisatelja. Svoj pisateljski kredo (in pogojno kredo avtorske pisave Brine Svite) je trdno zapisan v prepletu doživljenega govora z notranjim monologom prvoosebnega pripovedovalca. Razmerje med protagonistoma določa govorna blokada kot ukaz mladoporočenke Kati (nobenih vprašanj!) in kot neuresničene (spolne) želje starejšega Tiborja. Brina Svit pripoved intelektualizira s številnimi premori v govoru, pa tudi s razmislekom, ki ga na usta in pod pero pisatelja Tiborja polaga v obliki eksplicitnih narativnim izhodišč: dialogi naj ostanejo nespremenjeni, nepovezani in brez prave niti, polni nedokončanih misli.

²¹ Roman je posvečen Vinku Hrastelju, stricu avtorice. Domnevam, da je avtorica med drugim želela opisati anamnezo duševne bolezni (shizofrenije) in je zato ostala na ravni pripovedovalca nekje na meji med vsevednim in personalnim. Vsevednost jo je distancirala od tega, da bi napisala zgolj prvoosebno duševno izpoved ali dnevnik duševnega bolnika.

Večperspektivna optika v romanu Maruše Krese *Da me je strah?* vzpostavlja dialoški, konverzacijski roman. Dialoškost se kaže med tremi pripovedovalci, kot polifoničnost pa se kaže tudi v deležu govora stranskih oseb. V tem romanu je monolog dialoško strukturiran. Značilno je subtilno prehajanje med slišnim in neslišnim govorom, med dialogi in monologi ter notranjim monologom in doživljenim govorom. Roman bralcu ne nudi veliko opornih orientacijskih točk – govorci niso identificirani, tako da včasih ne vemo natančno, komu pripisati govorno izjavo. *Da me je strah?* govor prekinja na treh nivojih: na ravni intime prvoosebnega pripovedovalca, ki doživlja notranjo eksistencialno stisko (groza, strah, boj za svoje življenje in življenje tovarišev), na ravni družbenega delovanja prvoosebnega pripovedovalca in javnega diskurza (etične dileme v času vojne in še bolj po osvoboditvi; kaj je prav in kaj narobe; o čem lahko govorimo in o čem moramo molčati) in na ravni deavtomatizacije pripovedi. Prav slednje je odlika romana Maruše Krese, saj je pripoved hkrati avtomatizirana (v smislu kronološko koherentna) in deavtomatizirana (glas in izkušnja treh pripovedovalcev). Prelivanje govornih položajev pa vzpostavi prepričljivo avtorsko pisavo Maruše Krese, odličen konverzacijski in dialoški roman, ki ga odlikuje tudi poetičnost jezika.

POVZETEK

V diplomski nalogi sem raziskoval vlogo in pomen govora kot retorične strategije v teoriji pripovedi in razmerje med pripovedjo in govorom. Pri tem sem se osredotočil na specifično situacijo govora v romanu, in sicer na trenutek, ko se govorni položaj prekine, blokira ali izniči. V takšno raziskovalno naravnost me je spodbudilo več stvari: 1) vstop v pripoved preko govora sem izbral kot lastno bralno strategijo; 2) v sodobnem slovenskem romanu se je povečal delež govornih segmentov; 3) raziskava govora pa se z vidika konverzacije lahko razširi tudi na prisotnost "poetike tišine", ko je govor blokiran, govorne izjave pa zamolčane ali (samo)cenzurirane. Pri tem se nisem ukvarjal s podrobno jezikoslovno analizo govorne izjave, ampak sem ukinitev govornega položaja in blokado govorne izjave raziskoval z vsebinskega vidika, glede na razvoj zgodbe, glede na nosilca govorne blokade, glede na karakterizacijo literarne osebe in glede na širši, družbeni, ideološki kontekst govora kot enega od retoričnih strategij. Nisem torej raziskoval karakterjevega verbalnega stila (kaj dela njegov govor prepoznaven in edinstven), ampak karakterjev konverzacijski stil (kaj njegove besede dosežejo znotraj komunikacijskega konteksta).

Pisna predstavitev govora je vedno preoblikovanje in prilagajanje živega govora. V dramatikah se živi govor ohranja v največji možni meri kot monolog, dialog ali polilog, saj je primarni čas drame sedanjik. Govor je v drami sredstvo za zaostrovanje in razrešitev dramskega konflikta. Hkrati pa tudi dramatika že predpostavlja možnost, da se govor v dramskem besedilu prekinja in zastira, kar je najbolj razvidno v simbolistični drami. Dramski govor s svojo poetično silo prerašča pripovedljivo (zunanje) dejanje, saj vedno nekaj prikriva, vedno v govoru nekaj ostaja zgolj nakazano in neizrekljivo. V pripovedi pa je posredovanje govora (poleg opisovanja in pripovedovanja) tretji ubeseditveni način, ki je prilagojen pripovedni strukturi; gre torej za literarizirano posredovanje pravega, resničnega oziroma "predliterarnega" govora. Način posredovanosti "predliterarnega" govora je osnova za oblike govora: dialog, monolog, notranji monolog in doživljeni govor. Na ravni jezikovne situacije pa se lahko govor deli na premi govor (besede, ki jih literarna oseba dejansko izgovori; označene so z ločili in narativnim komentarjem ter govornimi oznakami) in poročani govor (odvisni govor in doživljeni govor/prosti odvisni govor/polpremi govor, ko narativnih komentarjev ni, ponavadi umanjajo tudi ločila). Z vidika razvoja pripovedi pa sodobni roman posredovanje govora uporablja kot akcijsko

gibalo, ki poleg drugih pripovednih prvin, kot so pripovedovalec, fokalizacija in literarna oseba, lahko sproži razvoj dogodkov in definira tako fabulo kot zgodbo.

V sodobnem slovenskem romanu se je v zadnjem času znatno povečal delež govornih odlomkov, kar me je spodbudilo, da sem izbrane romane "prebiral" skozi optiko govora in njegove vloge v pripovedi. Pri tem sem si polje analize dodatno zožil, saj sem se usmeril v trenutke, ko se govor blokira oziroma prekine. Analiziral sem šest sodobnih slovenskih romanov, izdanih od leta 1990 do leta 2012, s prevladujočo romaneskno žanrsko osnovo (antiutopični roman, roman upora, ljubezenski roman) ali pa z izpostavljeno vlogo romanesknih likov (tematika obrobnežev, posebnežev in slehernikov): Berta Bojetu, *Filio ni doma* (1990), Marko Sosič, *Balerina, Balcerina* (1997), Brina Svit, *Con Brio* (1998), Goran Vojnovič, *Čefurji raus!* (2008), Stanka Hrstelj, *Igranje* (2012) in Maruša Krese, *Da me je strah?* (2012). Izbor je nastal tudi na podlagi nominacij in nagrad za kresnika.

Prekinjeni govorni položaji v antiutopičnem romanu *Filio ni doma* Berte Bojetu niso toliko znak karakterizacije literarnih oseb, niti niso v vlogi (de)avtomatizacije pripovedi. Govor kot retorična strategija je v izbranem antiutopičnem romanu podrejen ideologiji, govorna blokada pa je v funkciji te podrejenosti, saj najbolj nazorno kaže, kako se vzpostavljajo razmerja moči. Prekinjeni govorni položaji v romanu *Balerina, Balcerina* Marka Sosiča vzpostavljajo prostor intime, estetiziranega spomina in odnosa do "drugačne duševnosti". Roman je prestopil polje izrekanja v polje videnja, zaznavanja, opisovanja in predstavljanja. Podobno kot v romanu *Balerina, Balcerina* govorne položaje v romanu *Igranje* Stanke Hrstelj definira prvoosebna pripovedovalka, le da v primerjavi z *Balerino* ne morem govoriti o eksplicitnem notranjem fokalizatorju, ampak prej o mešanici prvoosebne pripovedovalke, ki zavzema tudi vlogo vsevednega, avktorialnega zunanjega pripovedovalca. V romanu *Čefurji raus!* Gorana Vojnoviča pa se vzpostavi razlika med pripovedjo in govorom kot ubeseditvenim postopkom najbolj na ravni jezika (pripoved je napisana v knjižnem jeziku, dialogi pa posnemajo govor prve in druge generacije priseljencev iz nekdanjih jugoslovanskih republik). Če se ozrem na prekinitve govornih položajev, so v funkciji karakterizacije literarnih oseb in v funkciji oznake družinske atmosfere. Roman *Con Brio* Brine Svit na ravni govora vzpostavlja "intelektualizirano" razmerje tako do teme in žanra (ljubezenski roman) kot do razvoja zgodbe. Brina Svit pripoved intelektualizira s številnimi premori v govoru, pa tudi s razmislekom, ki ga na usta in pod pero pisatelja Tiborja polaga v obliki eksplicitnih narativnih izhodišč.

Večperspektivna optika v romanu Maruše Krese *Da me je strah?* vzpostavlja dialoški, konverzacijski roman. Dialoškost se kaže med tremi pripovedovalci, kot polifoničnost pa se kaže tudi v deležu govora stranskih oseb. Roman bralcu ne nudi veliko opornih orientacijskih točk, ker govorci niso identificirani. *Da me je strah?* govor prekinja na treh nivojih: na ravni intime prvoosebnega pripovedovalca, ki doživlja notranjo eksistencialno stisko, na ravni družbenega delovanja prvoosebnega pripovedovalca in javnega diskurza ter posledično na ravni deavtomatizacije pripovedi.

Zaključim lahko, da so prekinitve govornih položajev pomemben prispevek k razumevanju retoričnih strategij pripovedovalca, k razvoju in (de)avtomatizaciji pripovedi in h karakterizaciji literarnih oseb; so pa tudi pomemben prispevek k vključevanju ideoloških razmerij med fikcijo (literaturo) in realnostjo. Usmerjanje pozornosti v govorni položaj pa je lahko tudi vir posebnega bralskega užitka in potopitve v literarno delo, ki kaže na moč govorjene besede in hkrati že na njeno ukinitvev, negacijo.

VIRI IN LITERATURA

BAHTIN, Mihail, 1982: *Teorija romana*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

BAL, Mieke, 2009: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Third edition. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

BEAUGRANDE, Robert Alain de, DRESSLER, Wolfgang Ulrich, 1992: *Uvod v besediloslovje*. Prev. A Derganc, T. Miklič. Ljubljana: Park.

BOJETU, Berta, 2004: *Filo ni doma*. Ljubljana: DZS.

ECO, Umberto, 1999: *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

HRASTELJ, Stanka, 2012: *Igranje*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

- -, 2012. "Partizanski prapori in Antigona". Maruša Krese: *Da me je strah?*. Novo mesto: Založba Goga. 187–201.

KMECL, Matjaž, 1995: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač in Nešović, Založba.

KORON, Alenka, 2014: *Sodobne teorije pripovedi*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU. (Zbirka Studia Litteraria.)

KOS, Janko, 1994: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS.

- -, 1983: *Roman*. Literarni leksikon. Študije, zv. 20. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

KRALJ, Vladimir, 1984: *Dramaturški vademekum*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

KRESE, Maruša, 2012: *Da me je strah?*. Novo mesto: Založba Goga.

KUNDERA, Milan, 1988: *Umetnost romana*. Ljubljana: Slovenska matica, Partizanska knjiga.

LUKÁCS, Georg, 2000: *Teorija romana*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

PERIĆ JEZERNIK, Andreja, 2011: *Minimalizem in sodobna slovenska kratka proza*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU. (Zbirka Studia Litteraria.)

PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2003: "Odnos med materjo in hčerjo v sodobnem slovenskem romanu." *Slovenski roman* (ur. Miran Hladnik in Gregor Kocijan). Zbornik simpozija Obdobja 21. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 139–148.

DE SAUSSURE, Ferdinand, 1997: *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: Studia humanitatis, ISH.

SOSIČ, Marko, 1997: *Balerina, Balerina*. Mladika: Trst.

STRISOGLAVEC, Đurđa, 2010: "Kako se govori v sodobni slovenski prozi." *Sodobna slovenska književnost (1980–2010)* (ur. Alojzija Zupan Sosič). Zbornik simpozija Obdobja 29. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 311–318.

SVIT, Brina, 2007: *Con Brio*. Ljubljana: Cankarjeva založba. (Zbirka Žepnice. Ljubezenski romani.)

SUTHERLAND, John, 2012: *Kako deluje literatura. 50 ključnih pojmov*. Ljubljana: Cankarjeva založba. (Zbirka Bralna znamenja.)

ŠTUHEC, Miran, 2000: *Naratologija. Med teorijo in prakso*. Ljubljana: Študentska založba. (Knjižna zbirka Scripta.)

THOMAS, Bronwen, 2011 (5. izdaja): "Dialogue." *The Cambridge Companion to Narrative*. David Herman (ur.). Cambridge: Cambridge University Press. 80–94.

- -, 2012: *Fictional Dialogue. Speech and Conversation in the Modern and Postmodern Novel*. Lincoln in London: University of Nebraska Press.

TOPORIŠIČ, Jože, 1992: *Enciklopedija slovenskega jezika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

VIRK, Tomo, 1999: "Blišč in beda fikcije." Umberto Eco: *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura. 139–148.

- -, 2000: "Iskanje izgubljene totalitete." Georg Lukács: *Teorija romana*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura. 117–148.

- -, 2000a: *Strah pred naivnostjo. Poetika postmodernistične proze*. Ljubljana: LUD Literatura. (Novi pristopi.)

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

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2003: *Zavetje zgodbe. Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura. (Zbirka Novi pristopi.)

- -, 2006: *Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera.

- -, 2011: *Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu*. Maribor: Litera.

- -, 2012: "Dramske prvine v sodobnem slovenskem romanu." *Slovenska dramatika* (ur. Mateja Pezdirc Bartol). Zbornik simpozija Obdobja 31. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 359–366.

- -, 2013: "Slovenski roman v literarni vedi po letu 2000." *Slavistična revija*, letnik 61/2013, št. 1, januar–marec. 11–23.

- -, 2013: "Zgodba, pripoved in pripovedovanje v dvoravninski in troravninski konceptiji pripovedi." *Primerjalna književnost*, letnik 36/2013, št. 3, december. 61–83.

- -, 2015: "Govor v sodobnem slovenskem romanu." *Slavistična revija*, letnik 63/2015, št. 2, april–junij. 183–195.

IZJAVA O AVTORSTVU

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo in da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Izjavljam, da dovoljujem objavo diplomskega dela na spletu in v podatkovnih bazah Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

Ljubljana, 14. september 2016

Dušan Dovč
(lastnoročni podpis)