



UDK 821.163.6.09-32

Alojzija Zupan Sosič

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

GOVOR V SODOBNEM SLOVENSKEM ROMANU

Raziskava sodobnega slovenskega romana zadnjih let (1990–2015) je pokazala, da se je delež govora v njem povečal zaradi več razlogov; najpogostejši je težnja po mimetičnosti in razlikovalnosti govora kot sredstva karakterizacije, prisotna pa je tudi težnja po posodobitvi in deavtomatizaciji pripovedi. Prvo težnjo sem analizirala v romanu *Čefurji raus* Gorana Vojnoviča, drugo pa v romanu *Da me je strah?* Maruše Krese. Prvi roman je primer tradicionalnega vnosa monologa in dialoga, dialogi pa so v smislu scenarizacije napisani kot prizori, drugi pa je v prepletu monologa, dialoga, notranjega monologa in doživljenega govora znatno bolj sodoben in zapleten – prav sinkretičnost njegovih govornih tehnik se z večperspektivnostjo odpira inovativni družbeni kritiki.

Ključne besede: posredovanje govora, tok zavesti, (notranji) monolog, dialog, doživljeni govor, prosti odvisni govor

Research in the contemporary Slovene novel (1990–2015) has shown an increase in the share of speech. The main reason for this is a tendency for mimesis in speech as a means of characterization. This tendency was analyzed in the novel *Čefurji raus!* by Goran Vojnovič. There is also a tendency for deautomatization and renovation of narration, which was analyzed in the novel *Da me je strah?* by Maruša Krese. The former is an example of a traditional presentation of monologue and dialogue, i.e., with speech tags and dialogue as a part of a screenplay, whereas the latter is a combination of monologue, dialogue, interior monologue, and free indirect speech, all of which make Krese's novel much more contemporary/innovative and complex. It is this multi-perspective syncretism of various speech techniques that invites innovative social criticism.

Keywords: mediation (representation) of speech, stream of consciousness, (interior) monologue, dialogue, free indirect speech

0 Ob branju sodobnega slovenskega romana večkrat težko razlikujemo delež govora od pripovedi, še težje pa različne govorne vrste med seboj, tesno prepletene v procesu pripovedovanja. Čeprav je govor postal zaželena sestavina romanov že v 19. stoletju, njegov delež pa je močno narasel v modernizmu, je danes še vedno pomembno področje pripovednega besedila in predmet številnih naratoloških raziskav. Ker se je v slovenskem romanu že konec prejšnjega stoletja začel občutno povečevati delež govornih odlomkov in njegovih zlitin, ne pa tudi raziskav na to temo, sem v svojem prispevku poskušala vsaj delno nadomestiti ta primanjkljaj z očitrom položaja govora in njegovo umestitvijo v sodobno teorijo pripovedi. Zaradi prepletenosti tez in teorij teh ne bom naštevala v obliki historiata, npr. prepletenost Bahtinovega dialogizma in postklasične relativizacije te teze, kognitivne naratologije in jeziko-

slovne teorije. Interpretativni obrat v postklasični teoriji pripovedi¹ nagovarja bralce in preučevalce bolj k interpretaciji govornih položajev in njihove sinkretičnosti, ne zgolj k drobnjakarskemu naštevanju številnih govornih različic, zato sem sinkretičnost govornih tehnik upoštevala tako, da sem se posvetila njihovim povezavam in sorodnostim. Vrste govora sem določila glede na način njegove posredovanosti: dialog, monolog, notranji monolog, tok zavesti in doživljeni govor oziroma prosti odvisni govor. Izhajala sem iz ustaljenega stanja v slovenski literarni vedi, ki sem ga posodobila z uvidi drugih raziskovalcev, največkrat s tezami naratologinje Monike Fludernik. Prispevek sem razdelila na tri dele; v prvem delu z naslovom Splošno o govoru razložim razvoj refleksije govora, njegovo mimetično koncepcijo in tesno povezanost z mišljenjem. V drugem delu z naslovom Dialog, monolog, notranji monolog in doživljeni govor razlikujem med širšim in ožjim razumevanjem dialoga in monologa ter vzporedjam naslovne pojme med seboj, medtem ko za doživljeni govor predlagam vzporedni termin prosti odvisni govor (t. i. polpremi govor). V tretjem delu s prejšnjimi teoretičnimi premisami se posvetim romanoma *Čefurji raus* in *Da me je strah*.

Ne samo povečan delež govornih odlomkov, tudi sam način pripovedovanja, ki je v zadnjih desetletjih močno zaznamovan z govorno (in v tem smislu »neknjižno«) strukturo, me je napeljal k razmišljanju o krovnem terminu za različne načine posredovanja govora in s tem k »izvirni« rešitvi: opredelitvi posredovanja govora kot ubeseditvenega načina. Odločitev za »nov« termin – posredovanje govora – je smiselna tudi zato, ker je govor tesno povezan še z drugimi pripovednimi prvimi, kot so pripovedovalec, fokalizacija² in literarna oseba, v katerih je osrednja prav težnja posredništva (posredovanja, mediacije) govora, mišljenja, sanj, vizij in halucinacij oziroma zavestnih in nezavednih stanj človeka ali antropomorfnega središča. Posredovanje govora razumem kot tretji ubeseditveni način, ob pripovedovanju in opisovanju. Pri delitvi na tri ubeseditvene načine se navezujem na besediloslovno izhodišče Beaugranda in Dresslerja (1992: 129), ki sta besedila delila glede na vlogo in učinek ter jih tako razvrstila v tri vrste: opisna, pripovedna in argumentativna besedila. Sama upoštevam pri delitvi treh ubeseditvenih načinov – pripovedovanje, opisovanje in posredovanje govora – tudi strukturo in namen besedila, zato namesto argumentiranja³ kot tretjega ubeseditvenega načina predlagam posredovanje govo-

¹ Postklasična teorija pripovedi je poimenovanje za naratologijo v zadnjih treh desetletjih – to poimenovanje pa si zasluži samo tista naratologija, ki je odstopila svoje tradicionalno poslanstvo polivalentni teoriji pripovedovanja in tako premestila svoj raziskovalni poudarek s proze na pripoved: sem spadajo npr. kulturna, kognitivna, retorična in feministična naratologija ter naratologija družbenih spolov.

² Uroš Mozetič je v knjigi *Problem pripovednega gledišča in žariščenja pri prevajanju proznih besedil* (2000) uvedel poslovenjen izraz žariščenje za fokalizacijo: sama ta termin uporabljam sinonimno, a postavljam na prvo mesto že uveljavljeni mednarodni termin fokalizacija.

³ Beaugrande in Dressler (1992: 129) sta pri delitvi na tri tipe besedil upoštevala dominanco vseh lastnosti in sta torej razumela, da so posamezna besedila rezultat mešanja različnih postopkov. Za opisna besedila sta štela tista, v katerih prevladujejo pojmovne relacije za attribute, stanja, predstavnike in specifikacije, pripovedna tista, v katerih je osrednje nizanje dejanj in dogodkov v določenem zaporedju, medtem ko sta argumentativna označila kot besedila sprejemanja in vrednotenja določenih prepričan ali idej. Sama zadnjega prilagam specifikam literarnega (pripovednega) besedila in ga »preimenujem« v posredovanje govora, čeprav s tem ne menim, da pripovedna besedila ne morejo vsebovati prvin argumentativnosti: ravno obratno, saj celo argumentativna besedila temeljijo na pripovedni ali opisni strukturi dokazov in tudi

ra. Tretji ubeseditveni način bi lahko, podobno kot v angloameriški literarni vedi, imenovali tudi predstavitev govora (*speech representation*), saj se skozi pripoved predstavlja govor na različne načine, vendar se zdi posredovanje natančnejši izraz za literarno posredništvo med govorjenim in pripovedovanim, pri katerem se v pripovedni okvir ne posreduje samo govor, ampak tudi notranji (psihični) pojavi preko pripovednih posrednikov, kot so pripovedovalec, fokalizator (ožariščevalec) ali/in literarna oseba.

1 Splošno o govoru

V literarni vedi se pojavlja govor v dokaj različnih in včasih celo medsebojno nepovezanih pomenih. Če se je v tradicionalni teoriji proze ali lirike največkrat povezoval s pripovedovalcem, karakterizacijo in vdomom nestandardnega jezika, je na njegovo razširjeno pojmovanje v 20. stoletju odločilno vplivalo pripisovanje družbenega, kulturnega in ideološkega obeležja (Biti 1997: 120). Tradicionalna mimetična koncepcija govora je bila v 20. stoletju predmet debat okrog vprašanja, ali je oziroma ali naj bo govor mimetičen, teoretiki govora pa so glede realističnosti enotni (Page 1988 v Thomas 2012: 18): »Celoten koncept realizma, prenesen na govor fikcije, običajno temelji na nezadostni ali površni ideji o tem, kaj spontani govor sploh je.« To osnovno tezo o konstrukciji realnega govora potrjujejo Sternberg (Thomas 2008: 84), Banfield (1982) in Fludernik (1993: 281) z izrazom zmeta premega govora (*direct speech /discourse fallacy*) ter Tumanov (1997: 129–30) z besedno zvezo paradoks govornega posredovanja, Norrick (2008: 132) pa težnjo po realističnosti imenuje konstrukcija dialoga za posebne (pripovedne) namene. Pomembno se je zavedati, da je pisna predstavitev govora vedno preoblikovanje in prilagajanje literarni pripovedni strukturi. Tudi Wales (1989: 120–22) in Thomas (2012) menita, da je dialog v romanu stiliziran ter »umeten«, četudi si prizadeva biti realističen in natančen v smislu posnemanja »naravnega dialoga«.

Pridružujem se izhodišču Monike Fludernik o pisnem jeziku, ki ne bo nikoli zmogel celostno reproducirati ustnega jezika. Utemeljila ga je z razlago razmerja govor-pripoved: jezik (in s tem tudi govor) je medij pripovednega besedila in istočasno del fikcijskega sveta, ki ga ustvarja pripoved, saj je jezik sredstvo, s pomočjo katerega osebe v pripovedi komunicirajo med seboj. Jezik in govor sta po njenem mnenju tako pomembna, da se prav zaradi njiju lahko bralci zavedamo prisotnosti likov in pripovedovalcev. Brez jezika ni literarnih oseb: celo živalski protagonisti v pripovedi uporabljajo govor, saj bi v nasprotnem primeru umanjala bistvena kvaliteta, ki jo protagonisti v pripovedi morajo imeti – antropomorfnost (Fludernik 2009: 64–65). Govor junakov je tako umeščen na raven, ki je podrejena pripovedi, kar potrjuje trditev, da je pripovedni diskurz primarna raven pripovedi, zato Wolfson (1982 v Herman, Jahn, Ryan 2008: 559) neposredni govor v pripovednem besedilu označi za pripovedno (retorično) strategijo v okviru pripovedovalca. Skozi to izhodišče bomo

govorno posredovanje je lahko argumentativno. V slovenski literarni vedi delitev na tri ubeseditvene načine še ni ustaljena; Kmecl je sicer obravnaval tri načine v okviru usmerjanja stavčnega pomena pod rubriko Razširjene figure (opis ali deskripcija, izpoved in dialog), medtem ko je Kos obravnavo dialoga vključil v dramatiko, doživljeni govor in notranji samogovor pa povezal le s pripovedovalcem.

ugledali vse poskuse po avtentičnosti govora (izjema so t. i. dialoški ali konverzacijski romani, v katerih je govor prevladujoči ubeseditveni način, npr. *Prevara* Philipa Rotha) kot del procesa, v katerem pripoved nadzira to, kar je predstavljeno, in odreja njeno obliko (premi govor, odvisni govor, prosti odvisni govor), ko jo »posreduje« pripovednemu procesu; prav zato se zdi odločitev za termin posredovanje govora smiselna. Seveda je trditev o podrejenosti govora in superiornosti pripovedi potrebno osvetliti skozi spekter eklektičnosti pripovedi in v duhu postmoderne sinkretičnosti razmišljati o tesni povezanosti in prepletenosti ubeseditvenih načinov (v našem primeru pripovedovanja in posredovanja govora), še posebej pa povezanosti govora in mišljenja. To povezanost poudarja npr. monografija Uroša Mozetiča *Problem pripovednega gledišča in žariščenja pri prevajanju proznih besedil* (2000), v kateri se je avtor naslonil na Shortov koncept predstavitve govora in misli v pripovedi in ga prenovil s predlogom »ukinitve« ločevanja na govor in mišljenje. Povezovanje govora in mišljenja se zdi povsem logična, uveljavljena že v študijah Piageta in Vigotskega, čeprav je v nasprotju z uveljavljeno prakso postklasične naratologije angloameriškega področja.

2 Dialog, monolog, notranji monolog in doživljeni govor

Ker je govor v literarni pripovedi le simulacija v smislu literarizacije (idealizacije ali stilizacije) pravega oziroma resničnega »predliterarnega« govora, si sodobna pripovedna teorija ne prizadeva samo analizirati njegove referenčnosti oziroma vsebine (kaj), pač pa predvsem tehnike, načine in oblike (kako) posredovanosti tega govora, ki so tudi osnova za ločevanje vrst govora. Ne bom navajala njihovih zgodovinskih razsežnosti, ampak bom rajši vzporejala naslovne pojme in opozorila na podobnosti in razlike med njimi. Začela bom z dialogom in monologom, ki vsebujeta (od vseh štirih) največ pomenskih odtenkov. V ožjem smislu se pojem dialog uporablja za govorne izmenjave med liki v drami, pripovedi ali pesmi, v širšem smislu pa se termin uporablja za tip literarnega, znanstvenega ali političnega diskurza, v katerem se pomensko jedro odpira množici osmišljevanj in vlogi drugega/drugosti. Izhodišče – dialog kot izmenjava izjav med govorce v ožjem smislu ter vključevanje medbesedilnih in ideoloških razmerij v širšem smislu – velja tudi za monolog. Tako je monolog v ožjem smislu diskurz enega govorca, naslovljen nanj in brez pričakovanja naslovnikovega odgovora (Wales 1989: 305) ali izjava z enim aktivnim udeležencem ne glede na prisotnost ali odsotnost pasivnih udeležencev (Danow 1997: 156). K širšemu razumevanju monološkosti in dialoškosti je največ prispeval Mihail Bahtin s teorijo dialoškosti (dialogizma) ali polifoničnosti. V njej je dialoškost vključevanje intertekstualnih (dialog literature z literaturo) in ideoloških (posebni jezik romana odraža poseben pogled na svet) razmerij, monološkost pa odsotnost pripravljenosti za komunikacijo med liki, idejami, perspektivami in družbenimi raznolikostmi; dialoškost je torej odprtost za druge in naravnost na drugost, a monološkost zaprtost vase, samozadostnost in dogmatičnost. Bolj od te uveljavljene teze o monološkosti kot nasprotju dialoškosti se zdi za interpretacijo pripovednih besedil tvorna Bahtinova določitev obeh, v kateri razlaga dialog kot eno izmed kompozicijskih oblik dialoškega ali monološkega govora. Po njegovo je vsaka replika sama po sebi monološka,



medtem ko je monolog vedno del daljšega dialoga oziroma izhaja iz njega (Danow 1997: 157). Monolog je torej posebna oblika dialoga, katere struktura je dialoška in obratno: dialog je sestavljen iz več monologov.

Romaneski prizori, v katerih se pojavlja veliko dialogov, ponujajo bralno izkušnjo zamegljevanja meje med romanom in dramo oziroma scenarijem. Na začetku 20. stoletja so romanopisci uvajali nove govorne možnosti, z dialogom pa so eksperimentirali skozi tok zavesti, ki je omogočal neizgovorjenemu možnost ubeseditve, podobno psihoanalizi in »zdravljenju z besedami«. Vendar na tehniko dialoga ni vplivala samo psihoanaliza, ampak tudi film (Thomas 2008: 82–83): eksperimentiranje z dialogom v modernizmu je izkoriščalo govorne posebnosti likov za popestritev bralne motivacije ali bralčevo zabavo. Doslednejše uvajanje dialoga v roman je primoralo bralce, da so izpopolnili svojo bralno dedukcijo, saj so morali brez uokvirjanja dogodkov in z minimalno kontekstualizacijo sami izluščiti bistveno. Očitna prevlada dialoga je pripoved naredila bolj ugankarsko (podobno velja tudi za prevlado opisa), saj si nizanje dialogov ne prizadeva ustvariti trdne zgodbe in zato njeno konstrukcijo prepušča samim bralcem, kar istočasno poveča užitek raziskovanja besedila. Enigmatičnost pripovedi pa je odvisna tudi od odsotnosti t. i. napovednih stavkov ali govornih oznak. Govorne oznake (*speech tags*) se imenujejo včasih kar didaskalije (*stage directions* – Thomas 2008: 86–88), s katerimi pisatelji preprosto nakažejo bralcem, kako naj se kaj izgovori, npr. *ona se je zasmejala, njegov obraz se je skremžil*. Te igrajo vitalno vlogo ne samo v prepoznavanju tega, kdo govori, ampak tudi pri umeščanju bralca v kronotop in o/vrednotenju govora. Brez govornih oznak težko prepoznamo govorce in prav zaradi tega smo pri branju sodobnih pripovedi, ki govorne oznake izpuščajo, rahlo izgubljeni, lahko tudi tesnobni, kar je npr. značilno za sodobni dialoški ali konverzacijski roman *Prevara* (1990) Philipa Rotha, pri nas pa npr. *Da me je strah?* Maruše Krese. V obeh romanih so še posebej zanimive vrzeli, ki obstajajo med izrečenim in pomenom izrečenega ter posledice laži, pomot, prevar ali verbalnih krutosti v komunikaciji. Eno izmed vprašanj, ki ga takšni dialoški ali konverzacijski romani sprožajo, je razmejitev med pripovedjo, dramo in scenarijem, in nadaljnje vplivanje novih medijev na pripovedni dialog, npr. preko interneta, pametnih telefonov ali elektronskih sporočil.

Tako kot je govor krovni termin različnim pojavom, se tudi dialog uporablja zelo ohlapno, predvsem pojem dialoškost lahko zaobseže celo notranji monolog, tok zavesti ali doživljeni govor. V nadaljevanju bom na kratko predstavila še povezave med notranjim monologom, tokom zavesti in doživljenim govorom. Ker notranjega monologa ne moremo avtomatično istovetiti z romanom toka zavesti, saj se kot pripovedna tehnika pojavlja tudi v romanih, ki ne spadajo v to skupino, ju je najlažje ločevati tako, da tok zavesti razumemo kot širši (in starejši) pojem, v katerega je vključen tudi notranji monolog kot oblikovno-stilno sredstvo posredovanja notranjega življenja izbrane literarne osebe, kot sorodno sredstvo pa tudi doživljeni govor. V notranjem monologu se brez pripovedovalčevih vpletanj (Abrams 1999: 299) ali le z minimalnimi intervencijami zlijejo ozaveščene in polozaveščene oz. neozaveščene misli, spomini, pričakovanja, čustva in asociacije.

Lažje kot med tokom zavesti in notranjim monologom potegnemo mejo med monologom in notranjim monologom. Oba sta si podobna po ključnem vzgibu – izražata

dramo človekove zavesti, zavednega in nezavednega, vendar notranji monolog to počne neslišno, »klasični« monolog pa slišno. Notranji monolog je namreč neizgovorjen in ostalim likom neslišen, umeščen v junakovo zavest, zato se tudi razlikuje od monologa, ki je organiziran v jasnih, razločnih in racionalnih strukturah. Slovenski leksikon *Literatura* (Kos idr. 2009: 268) notranji monolog opiše kot literarno oblikovno sredstvo, ki poskuša zbuditi iluzijo neposrednega predstavljanja psihičnih vsebin in procesov na različnih stopnjah zavesti. Pripoved želi z notranjim monologom doseči vtis neposrednega prenosa miselnih in čustvenih procesov, ki se skladenjsko (Benulič 1994: 33) odlikavajo z naslednjimi lastnostmi: prevlada vzkličnih, vprašalnih in eliptičnih stavkov ter nedokončanih povedi, prevlada prve osebe, opuščanje osebnih zaimkov, pojav osrednjih besed na začetku stavka in njihova večkratna ponovitev, opuščanje napovednih stavkov in grafičnih zapisov citatov (narekovavej), notranja oziroma subjektivna perspektiva ali fokalizacija, neologizmi, besedne igre, slengizmi, vulgarizmi in pomensko neustrezne besede.

Čeprav se delitev na notranji monolog in doživljeni govor v slovenski literarni znanosti naslanja predvsem na slovnično kategorijo prve in tretje osebe, po kateri je notranji monolog pisan v prvi, doživljeni govor pa v tretji osebi, ta vseskozi poudarja dvojnost doživljenega govora, v katerem zaznava tesno povezanost dveh pristojnosti in s tem dva različno oblikovana vrednostna svetova, ki nasprotujeta eden drugemu. Bistvo doživljenega govora je namreč dvojno videnje ter povezava notranjega monologa in pripovedovanja (Biti 1997: 120; Wilpert 1989: 260), medtem ko je posledica dvojne perspektive posebna oblika pripovednega posredovanja kot prehoda od avktorialne k personalni pripovedni situaciji. Dvojnost je Abbott (2002: 70–71) navezal na fokalizacijo oziroma izmenjavo pripovedovalca in literarne osebe, in to s pomočjo citiranja misli ali glasno izgovorjenih besed, ter to prilagoditev razložil kot neke vrste ventrilokvizem različnih glasov brez kažipotov, kot sta npr. interpunkcija in atribucija. Če se notranji monolog in doživljeni govor pri nas ločujeta glede na vezanost na prvoosebno ali tretjeosebno pripoved ter glede na dvojnost (ta je pripisana doživljenemu govoru), se mi zdi smiselno v pripovedih, kjer se prvoosebna in tretjeosebna pripoved prepletata, dodati še razlikovalni kriterij obsega ali zaokroženosti, o katerem piše Abbott (2002: 71–72). Ta raziskovalec določi notranji monolog kot obsežnejši sestav, v celoti podrejen zavesti posamezne literarne osebe, vključujoč nepretrgane odlomke prvoosebne pripovedi ali dele besedila, ki vsebujejo neprekinjene in neusmerjene neposredne misli, najbolj znan primer je zadnje poglavje *Uliksa* oziroma Mollyjin monolog; v nasprotnem primeru je bolje uporabljati termin doživljeni govor oziroma prosti odvisni govor.

Dvojnost tega govornega pojava odraža tudi terminologija; francoski termin *style indirect libre*, angleški *free indirect speech/discourse*, hrvaški *slobodan neupravni govor* in srbski *slobodan indirektan stil* označujejo pomensko nasprotnost že s kombinacijo nasprotujočih se izrazov. Pri nas se poleg literarnovednega termina doživljeni govor, prevedenega iz nemškega izraza *erlebte Rede*, uporablja tudi (jezikoslovni) temin polpremi govor,⁴ ki pa ne zajema celotne problematike dvojnosti tega pojava.

⁴ Izraz polpremi govor je uvedel Toporišič (1992: 190–91), ki ga je prištel k oblikam poročanega ali prenesenega govora, kamor je uvrstil tudi premi in odvisni govor. Polpremi govor je določil kot obliko poročanja o prvotnem govornem dogodku (lahko samo notranjem), pri katerem se po/govor podaja le v

Na pomanjkljivost izraza polpremi govor je opozoril Uroš Mozetič (2000a: 89–97) in predlagal ustrežnejši termin prosti odvisni diskurz ali prosti odvisni govor,⁵ po analogiji z izrazom prosti premi govor. Sama z namenom poenotenja terminologije prevzemam njegovo drugo možnost. Strinjam se z Mozetičem, da je prosti odvisni govor v sodobnih romanih pogostejši kot prosti premi govor (ki ga tudi uvaja Mozetič) in je že zaradi tega ustrežnejše nadomestilo starejšega slovenskega izraza polpremi govor, dodajam pa še, da je prav ta izraz hkrati bližji izvorniku (*style indirect libre*).

3 Govor v sodobnem slovenskem romanu (1990–2015)

Razvejanost in zapletenost govornih pojavov, predvsem dialoga, notranjega monologa in doživljenega govora, bom na koncu predstavila z vzorčno analizo dveh romanov. Prav v sodobnem slovenskem romanu zadnjih let (1990–2015) se je delež govora povečal,⁶ kar ni tako opazno v povečanem številu različnih vrst ali tehnik govora kot v povečani prepletenosti oziroma sinkretičnosti govornih deležev s pripovednimi in opisnimi prvini.

Med govornimi tehnikami v najnovejšem romanu prevladuje dialog in dialoškost v širšem smislu ter struktura sodobne govorne zlitine, npr. romani *Sovrašтво* Franja Frančiča, *Kakorkoli* Polone Glavan, *Porkasvet* Zorana Hočevarja, *Pastorek* Jurija Hudolina, *Namesto koga roža cveti* in *Petelinji zajtrk* Ferija Lainščka, *Telesa v temi* Davorina Lenka, *Kralj ropotajočih duhov* Miha Mazzinija, *Zgubljena zgodba* Braneta Mozetiča, *Predmestje* Vinka Möderndorferja, *Fužinski bluz* Andreja E. Skubica, *Ime mi je Damjan* Suzane Tratnik. Medtem ko je monolog vezan predvsem na prvoosebno pripoved, se notranji monolog in doživljeni govor pojavita v romanih z modernističnimi značilnostmi, npr. *Otroške stvari* Lojzeta Kovačiča, *Boštjanov let* Florjana Lipuša, *Posmehljivo poželenje* Draga Jančarja, *Milovanje* in *Sviloprepjka* Nine Kokelj, *Volčje noči* Vlada Žabota, *Zaznamovana* in *Saga o kovčku* Nedeljke

tretji osebi, v obliki t. i. toka zavesti. Glede na dvojnost posredovanja govora bi poleg izraza polpremi govor moral obstajati tudi polodvisni govor in to še toliko bolj, ker je vendarle pisan v tretji osebi in tako vsaj slovnično bolj podoben odvisnemu govoru. Nedslednosti se je najbrž zavedal že sam Toporišič, ko je za sinonim polpreme govora predlagal posredni prosti stil, a se ta izraz ni uveljavil.

⁵ Termin prosti odvisni govor je predlagala Koronova (1988: 58) in se mi zdi (zaradi številnih konotacij termina diskurz) ustrežnejši od termina prosti odvisni diskurz, ki ga Mozetič (2000: 89–97) postavlja na prvo mesto, sinonimno pa uporablja tudi termin prosti odvisni govor.

⁶ Zavedam se, da je trditev o povečanem deležu govora težje dokazljiva in bi potrebovala večji obseg razprave, zato svojo študijo razumem kot motivacijo za nadaljnje raziskave v tej smeri. Ne samo veliko število romanov, izdanih po letu 2000, ampak večja sinkretičnost vseh treh ubeseditvenih načinov in struktura sodobne govorne zlitine otežuje natančne razmejitve med govorom in ostalimi deleži pripovedi; za primerjavo navajam tri romane od prej: *Potovanje na konec pomladi* (1972) Vitomila Zupana, *Zmote dijaka Tjaža* (1972) Florjana Lipuša in *Prišleki* (1984–1985) Lojzeta Kovačiča. Največ govora ima Kovačičev roman (pribl. 70 %), kar je logično zaradi t. i. realističnega modernizma (ali modernističnega realizma), ki v tem romanu združuje realistično mimetičnost z navedbami klasičnih dialogov in modernistično nagnjenost k izražanju notranjih procesov, tj. z notranjim monologom in doživljenim govorom. Najmanjši delež klasičnega govora je v Lipuševem romanu, ki privilegira notranji monolog, prefiltriran v pripovedovanje in opisovanje, medtem ko so v Zupanovem romanu prisotne različne vrste govora (pribl. 60 %), med katerimi ni klasičnih meja, govorne replike so zapisane netradicionalno, zamejene so samo s pomišljaji, dialogi pa so celo zapisani kot dramski prizori.



Pirjevec, *Pimlico* Milana Dekleve, *Koža iz bombaža* Gabrijele Babnik, *Da me je strah?* Maruše Krese, *Bildungsroman* Aljoša Harlamova, *Problemi* Emila Filipčiča, *Mogoče nikoli* Evalda Flisarja, *Igranje* Stanke Hrastelj, *Snežne krogle* Milana Kleča, *Nebesa v robidah* Nataše Kramberger in *Balerina*, *Balerina* Marka Sosiča.

Pred analizo si lahko zastavimo vprašanje, zakaj je število govornih odlomkov vse večje, govorna struktura pa preoblikuje tudi opisne in pripovedne segmente. Ker do teh pojavov še ne moremo vzpostaviti časovne distance, lahko navedem le nekaj hipotez, povezanih s sedanjo družbeno situacijo. Sodobni človek in bralec sta postavljena v resničnost, v kateri prevladuje medijska konstrukcija realnosti. Zdi se (Matz 2004: 171), da se je človeški značaj zaradi privlačnosti novih vizualnih in računalniških tehnologij spremenil: človek je danes redefiniran kot del kibernetičnega sistema informiranja in upravljanja. Moč virtualnosti po eni strani prebujajo željo po izklopu iz obstoječe resničnosti, po drugi pa goji željo po čim bolj oprijemljivi sedanjosti, ki jo gledalcu ponujajo resničnostni šovi in dokumentarni filmi (mnogi gledalci oboje gledajo, kot da niso le konstrukt), bralcu pa čedalje bolj realistični ali celo dokumentaristični romani. Realističnost sodobnega slovenskega romana je tako najbolj navezana na težnjo po mimetičnosti in izpisovanju pregledne zgodbe ter na razlikovalnost govora kot sredstva karakterizacije, prisotna pa je tudi težnja po posodobitvi in deavtomatizaciji pripovedi s povečanjem govora. Sintetični govorni odlomki, prepleteni z natančnimi, večdimenzionalnimi plastičnimi opisi, se s posebno mimetičnostjo približujejo dramski ali filmski govorici, predvsem njeni literarni predlogi – scenariju. Zaradi govorne zlitine je veliko odlomkov oblikovanih kot prizor, ko se s scenarizacijo⁷ ali vdorom dramskih prvin rahlja (tradicionalna) romaneskna struktura. Ta se razrahlja, če se vanjo vpne sodobna govorna zlitina ali če posredovanje govora preglasi pripovedovanje.

V nadaljevanju bom analizirala romana *Čefurji raus* Gorana Vojnoviča in *Da me je strah?* Maruše Krese; prvi je primer prevlade tretjega ubeseditvenega načina, tj. posredovanja govora, drugi pa strukture sodobne govorne zlitine. Če je prvi roman primer tradicionalnega vnosa monologa in dialoga v pripoved z govornimi oznakami, dialogi pa so napisani kot prizori ter razmejeni s samostojnimi vrsticami in ločili (narekovaji, velika začetnica, končna ločila), je drugi v prepletu monologa, dialoga, notranjega monologa in doživljenega govora znatno bolj sodoben in zapleten. V romanu *Čefurji raus!* (2008) Gorana Vojnoviča (1980), filmskega in televizijskega režiserja ter scenarista in kolumnista, je govor osrednji strukturni, tematski in kompozicijski princip, zato ga nekateri kritiki razlagajo kar kot glavnega junaka romana. Četudi roman ni skrajni primer dialoškega ali konverzijskega romana, v katerem bi bile vse informacije podane v obliki govornih izjav (kot je npr. roman *Prevara*), je govorna struktura odločilna tudi za povezovalne pripovedne odlomke, v katerih sicer prevladuje knjižna slovenščina, kar naj ponazori odlomek (Vojnovič 2008: 47–48):

⁷ Scenarizacija je termin, ki sem ga predlagala (Zupan Sosič 2012: 361) za poimenovanje vnosa dramskih prvin v roman in s tem rahljanja epskega jedra, saj je sodobni slovenski roman v zadnjih desetletjih čedalje bolj podoben scenariju. Glede na Bahtinov izraz romanizacija literarnih zvrsti (ali npr. splošna termina lirizacija in esejizacija romana) se mi zdi scenarizacija ustrežnejši kot dramtizacija ali mogoče celo dramizacija: prvi je že pomensko zaseden, drugi pa bi lahko deloval nejasno.

»Kaj je? A je šla mamica v službo?«

»Končno! Pizda ji ... Tečna je, k je fotr dons spet u Kubani, do jutri! Spet bo ob petih zjutri s Terzičem po Fužinah ...«

Dejanov fotr, Duško Mirtić, zvani agent nula nula tri, je teški intelektualac, ki je celo hodil na faks in dogural do tretjega letnika gradbeništva. A potem je uletela mamica Sonja in mali Dejan. I piši kući propalo. Duško se ga je lepo zaposlil pa rintal po cele dneve pa to, potem pa pride osamosvojev in so mu Slovenci jebali nanine nane nanu. So ga izbrisali.

Ne samo v zgornjem odlomku, tudi v celotnem romanu je izpeljana podobna razlika med govorno izjavo in pripovednim (veznim) delom, saj deluje govor realistično zaradi posnemanja naravnega govora, medtem ko je pripoved bolj podrejena knjižnemu idiomu. Ker je govor v literarni pripovedi vedno le simulacija resničnega »predliterarnega« govora, je logično, da se govorna izjava ne more povsem približati pogovornemu jeziku in da to počne na naslednjih ravneh nedosledno: besedišče (*pizda, tečna, fotr*), 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: *k, fotr, zjutri*). V primerjavi s pripovednim delom, v katerem prevladuje prilagoditev na ravni besedišča (*fotr, zvani, faks, dogural*), je v govorni izjavi več skladenjskih in glasoslovnih prilagoditev, čeprav je pomemben tudi slovski mimetizem. Na splošno pa oba, govorno izjavo in pripovedno vez, označuje poseben jezikovni preplet slovenskega knjižnega in pogovornega (ljubljanškega) jezika ter sestavin južnoslovanskih jezikov, ki je učinkovit predvsem zato, ker se je s svojo verističnostjo zelo približal resnični govorici Fužin oz. prišlekov iz bivše Jugoslavije. Podoben tovrstni jezikovni poskus je izpeljal že Andrej Skubic v romanu *Fužinski bluz* (2001), a je bila »čefurščina« samo ena od govoric in tudi ne tako prepričljiva kot v obravnavanem romanu.

Romaneski govor je sestavljen iz monologov glavnega junaka, najstniškega upornika Marka, ter dialogov ostalih literarnih oseb (in Marka). Literarni učinki tovrstne jezikovne zlitine so izvor simpatičnosti in privlačnosti govora – pisatelj si namreč prizadeva vzdrževati stalno napetost romana in bralno privlačnost, kar je tudi eden od osnovnih vzgibov drame ali scenarija. Scenarizacija romana ni prispevala samo k vizualizaciji bralnih podob, ampak z estetiko istovetnosti, simplifikacijo in humornostjo⁸ tudi k splošni preprostosti romana. Če so bralci opazili rušenje romaneskosti in prehajanje v scenarističnost, četudi niso vedeli, da je roman pravzaprav priredba scenarija (najprej je bil napisan scenarij, nato predelan v roman, kmalu po izidu romana je bila uprizorjena istoimenska monodrama, leta 2013 pa je avtor

⁸ Povezava humorja in tragike v prelomnih trenutkih je kvalitativni presežek pripovedi, predvsem na koncu romana, ko se na grenko-sladek način iztrga iz močne čustvene situacije. Ker je vzdrževati stalno humorno kondicijo skozi celoten roman zahtevno pripovedno načelo, se v *Čefurji raus!* dogajajo ponovitve istih dovtipov, smešnic, humornih zasukov. Prav tako humornost večkrat temelji le na izjavah, ki se ponavljajo v nedogled, npr. *Jebala ga Olimpija in Čučić da ga jebó, jebala ga njegova nervoza, pička ti materina blesava, ma idi budalo, mamicu mu pedersku, bojo moj kurac, ti si prfuknjen ...* Tudi če izhajamo iz stališča, da kletvice prepričljivo gradijo podobo povprečnega pripovedovalca z zožanim horizontom), deluje ponavljanje istih vzorcev pri branju romana znatno bolj monotono kot pri gledanju filma.

režiral še istoimenski film), je na scenarističnost⁹ in s tem umanjkanje literarnosti eksplicitno opozoril Vlado Žabot (Zlobec 2009: 14).

Skozi dialoškost v ožjem in širšem smislu razvija Vojnović temo neasimilacije govora in hkrati problematičnost asimilacije nasploh, medtem ko se Maruša Krese (1947–2013) v romanu *Da me je strah?* (2012) skozi dialoškost posveča temi partizanstva, sprevrčanja zgodovinskih resnic in etične odgovornosti do zgodovinskega in družinskega spomina. Njen žanrsko sinkretičen roman vključuje več dialoškosti v širšem smislu, kar omogoča večperspektivna optika, s pomočjo katere je v usta protagonistov vojne in povojne generacije položen niz pričevanj. Čeprav so pripovedovalci trije, ona, on in njuna hči, odmeva iz pripovedi pestra polifonija – poleg glasov pripovedovalcev in njihovih notranjih monologov so prisotna tudi nefiltrirana mnenja stranskih oseb. Večperspektivna optika prepleta namreč moško in žensko perspektivo, starševsko in otroško, vojno in povojno, ideološko (komunistično) in ne-ideološko, slovensko in neslovensko, izkušensko in vizionarsko (Zupan Sosič 2014: 26–27). Da gre za sodoben primer dialoškega romana, nakazuje že sam naslov v pogovorni vprašalni obliki, v kateri je monolog dialoško strukturiran, kar velja tudi za celoten roman. Dialogi in polilogi so zapisani tradicionalno, govorne replike osamosvojene v vrsticah in omejene z ustreznimi ločili – kljub tradicionalnosti zapisa govora so prehodi med slišnim in neslišnim govorom, tj. med dialogi, monologi ter notranjimi monologi, mehki in pretočni, tako da bralci večkrat ne zaznamo, da se je notranji monolog že prevesil v pogovor ali obratno, hkrati pa sta tudi pripovedovanje in opisovanje oblikovana po govorni logiki, kar ponazarja naslednji odlomek (Krese 2012: 140):

Saj sem vedela, da bi morala že zjutraj k frizerju. Tu stojim zdaj pri šivilji, ki mi oža obleko.

»Shujšali ste spet,« pravi.

Le kaj se izgovarja.

»Kako lepo blago,« pravi. »Nazadnje sem takega imela v rokah pred vojno.«

Prinesel mi ga je iz Grčije. Vedno mi prinese kaj lepega. In vsakič se vprašam, kaj vse se skriva v njem. V tem človeku. Vedno znova preseneti. Pravzaprav ga še zdaj zares ne poznam. Šivilji ne povem, od kod mi to blago. Saj to bi bilo tako kot pri frizerju. Takoj so novice raztrobljene po celem mestu. Pa še malo dodajo. Samo malo. Ampak to malo postane v hipu preveč.

Kaj ne more ženska malo pohiteti? Frizer? Bom pravočasna?

Dialoški monolog v odlomku, v katerem se pripovedovalka sprašuje, ali bo utegnila k frizerju, in se pravzaprav kesa, da tega ni storila že zjutraj, se preveša v dialog s šiviljo in notranji monolog (Le kaj se izgovarja. Frizer? Bom pravočasna?). Posebno govorno zlitino ter modifikacijo klasičnega in notranjega monologa dokazujejo naslednje značilnosti: izpust napovednih stavkov ali govornih oznak ter

⁹ Scenarističnost sama na sebi še ne bi smela biti vrednostni kriterij (primer je že omenjeni roman *Prevara*); v romanu *Čefurji raus!* se zdi pomanjkljivost težnja ustvariti like, ki bi delovali čimbolj resnično, pri tem pa zanemarjanje fikcijskih literarnih načel, kot so npr. redukcija, koncentracija in sinteza, kar sproži motečo razlagalnost ali pojasnjevalnost govornih izjav ter s tem tudi predvidljivost celotnega pripovednega besedila.



(nekaterih) grafičnih zapisov citatov oziroma narekovajev, skladijsko prilagajanje pogovorni skladnji (redukcija, ponavljanje ključnih besed, npr. *prinese, malo*), prevlada vprašalnih in eliptičnih stavkov. V odlomku pričara pisateljica z govorno zlitino notranji nemir pripovedovalke, ki ni samo osebne narave, saj se ta zaveda, da so z njeno partijsko funkcijo postale tudi nekatere intimnosti (podarjeno blago) družbene in jih prav zaradi težkega bremena »javnosti« ne bi rada razkrivala več, kot je nujno.

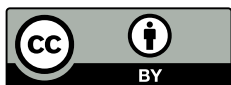
Zamegljevanje meja med monologom, dialogom, notranjim monologom, doživljenim govorom in prvoosebnim pripovedovanjem prizor pri šivilji posedanji in dinamizira ter poveča vtis pristnosti in resničnosti, hkrati pa pričakuje od bralca večjo raziskovalno in deduktivno spretnost zaradi rahljanja linearnosti zgodbe in posledično vrzeli med izrečenim in zamolčanim. Prevlada dialoga in dialoškosti je pripoved obarvala z enigmatičnostjo, saj si nizanje monologov, dialogov in doživljenega govora ne prizadeva ustvariti trdne zgodbe in zato njeno konstrukcijo prepušča samim bralcem, kar istočasno poveča užitek raziskovanja besedila. Sinkretičnost pa ne vnaša samo enigmatičnosti, ampak tudi sugestivnost, ki jo lahko pojasnim z Wittgensteinovo (2005: 35) mislijo: »Neizrekljivo (to, kar se mi zdi skrivnostno in česar nisem zmožen izgovoriti) morda tvori ozadje, na katerem tisto, kar sem mogel izreči, dobiva pomen.«

Prav sinkretičnost govornih tehnik je hkrati tudi najočitnejše razlikovalno merilo obeh romanov: tradicionalnejši roman *Čefurji raus!* največ pozornosti posveti karakterizaciji skozi govor, sodobnejši *Da me je strah?* pa z eklektičnostjo govora razlomljenosti zgodovinske resnice, reflektirani z večperspektivnostjo in inovativno družbeno kritiko. Delež dialogov, ki je v obeh romanih podoben po količini in klasični označenosti, torej z osamosvojenimi vrsticami in narekovaji, prispeva k scenarizaciji in vtisu govornega jezika, ni pa nosilec inovativnosti: v prvem romanu deluje kot tradicionalna pripovedna (retorična) strategija v okviru pripovedovalca, z očitno težnjo po izpisovanju pregledne zgodbe in karakterne komike, v drugem pa kot tehnika večperspektivnosti. V obeh romanih pa bi lahko, podobno kot za roman *Traktat o luščenju fižola* poljskega pisatelja Wiesława Myśliwskega, trdili, da jezik ni samo osnova, ampak tudi metoda pisanja, ki je hkrati odkrivanje sveta. Čeprav so ti trije romani tematsko različni, jih družijo govorna dikcija, ki ustvarja vtis povezanosti govora in mišljenja ter sedanjosti pripovedovanja oziroma učinek t. i. žive proze¹⁰ oziroma žive pripovedi – to oznako bi lahko prenesli tudi na ostale sodobne slovenske romane, v katerih prevladuje posredovanje govora.

VIRI IN LITERATURA

H. Porter ABBOTT, 2002: *The Cambridge introduction to narrative*. Cambridge, New York: Cambridge UP.

¹⁰ Pavlovič (2014: 461) v spremni besedi romana *Traktat o luščenju fižola* idejo žive proze razlaga kot pripoved, ki stremi k vsakdanjemu govoru, h govornemu jeziku ter se tem, ko zavrača literarno konvencijo pisanega jezika, vrača k izvorom govora. Prednost živega jezika pred ustaljenim literarnim jezikom je po mnenju Myśliwskega v tem, da prvi lažje zaobjame duha sodobnega sveta.



- Meyer Howard ABRAMS, 1999⁴: *A glossary of literary terms*. Fort Worth idr.: Harcourt Brace College Publishers.
- Ann BANFIELD, 1982: *Unspeakable sentences: Narration and representation in the language of fiction*. Boston: Routledge.
- Robert Alain de BEAUGRANDE, Wolfgang Ulrich DRESSLER, 1992: *Uvod v besedilovje*. Prev. A. Derganc, T. Miklič. Ljubljana: Park.
- Saša BENULIČ, 1994: *Narativni diskurz v romanih toka zavesti: Analiza romanov in vrednotenje Genettove analitične metode: Magistrska naloga*. Ljubljana: FF.
- Vladimir BITI, 1997: *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- David K. DANOW, 1997: *Models of narrative: Theory and practice*. Basingstoke, London: Macmillan.
- Monika FLUDERNIK, 2009: *An introduction to narratology*. London, New York: Routledge.
- , 1993: *The fictions of language and the languages of fiction: The linguistic representation of speech and consciousness*. London, New York: Routledge.
- David HERMAN, Manfred JAHN, Marie-Laure RYAN, 2008²: *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London, New York: Routledge.
- Alenka KORON, 1988: O uvodih v naratologijo. *Primerjalna književnost* 11/1. 51–63.
- Janko KOS idr., 2009⁵: *Leksikon Literatura*. Ljubljana: CZ.
- Maruša KRESE, 2012: *Da me je strah?* Novo mesto: Goga.
- Geoffrey N. LEECH, Michael H. SHORT, 1981: *Style in fiction: A linguistic introduction to English fictional prose*. London: Longman.
- Jesse MATZ, 2004: *The modern novel: A short introduction*. Oxford: Blackwell.
- Uroš MOZETIČ, 2000a: Predstavljanje govora in mišljenja v luči pripovednega glediščenja in žariščenja: Ljudje iz Dublina Jamesa Joycea. *Primerjalna književnost* 23/2. 85–108.
- , 2000b: *Problem pripovednega gledišča in žariščenja pri prevajanju proznih besedil*. Ljubljana: ZIFF.
- Neal R. NORRICK, 2008²: Conversational storytelling. *The Cambridge companion to narrative*. Ur. D. Herman. Cambridge: Cambridge UP. 127–42.
- Staša PAVLOVIČ, 2014: Knjiga naključij in usode (spremna beseda). Wiesław Myśliwski: *Traktat o luščenju fižola*. Prev. S. Pavlovič. Ljubljana: MK (Knjižnica Kondor). 459–73.
- Bronwen THOMAS, 2012: *Fictional dialogue: Speech and conversation in the modern and postmodern novel*. Lincoln, London: University of Nebraska press.
- , 2008²: Dialogue. *The Cambridge companion to narrative*. Ur. D. Herman. Cambridge: Cambridge of university press. 80–94.



- Jože TOPORIŠIČ, 1992: *Enciklopedija slovenskega jezika*. Ljubljana: CZ.
- Vladimir TUMANOV, 1997: *Mind reading: Unframed direct interior monologue in European fiction*. Amsterdam: Atlanta.
- Goran VOJNOVIĆ, 2008: *Čefurji raus!* Ljubljana: Študentska založba (Beletrina).
- Marijan ZLOBEC, 2009: Oče kresnika Vlado Žabot kresniku ob rob. Literatura, ki pušča mnoge praznine. *Delo* 148. 14.
- Alojzija ZUPAN SOSIČ, 2012: Dramske prvine v sodobnem slovenskem romanu. *Slovenska dramatika*. Ur. M. Pezdirc Bartol. Ljubljana: FF (Obdobja, 31). 359–67.
- , 2014: Partizanska zgodba v sodobnem slovenskem romanu. *Jezik in slovstvo* 59/1. 21–43.
- Katie WALES, 1989: *A dictionary of stylistic*. London, New York: Longman.
- Gero von WILPERT, 1989⁷: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: A. Kroner.
- Ludwig WITTGENSTEIN, 2005: *Kultura in vrednota: Mešani zapiski, izbor iz zapuščine*. Prev. A. Učakar. Ljubljana: Študentska založba.

SUMMARY

There has been a substantial increase in the use of rhetorical paragraphs and their combinations in the Slovene novel in recent decades (between 1990 and 2015), yet not much theoretical research has been done on this topic. The author of the article attempts to fill in this gap by exploring the speech within the field of the contemporary narrative theory as well as by defining distinct types of speech. To simplify the terminology, she proposes two (original) solutions. The first one is an understanding of verbal communication as a text type closely connected to narration, in which speech and mind are merged into one category. The second proposed solution is a differentiation between internal monologue and free indirect speech. Since Slovene theory of literature differentiates them on a grammatical basis, she proposes a criterion of extent, double vision, and coherence.

Research in the contemporary Slovene novel has shown an increase in the share of speech because of the mimetic tendency and differentiation of speech as a means of characterization, as well as the tendency for deautomatization and renovation of narration. The author analyzed the novels *Čefurji raus!* by Goran Vojnović and *Da me je strah?* by Maruša Krese. The former is an example of a traditional presentation of monologue and dialogue, i.e., with speech tags and dialogue as a part of a “screenplay,” whereas the latter is a combination of monologue, dialogue, interior monologue, and free indirect speech, all of which make the novel more contemporary and complex. In both novels, the most obvious criterion of distinction is the syncretism of their speech techniques: while the more traditional *Čefurji raus!* focuses mostly on character comedy, the more contemporary *Da me je strah?* is closer to polyphony/heteroglossia and consequently open to innovative social criticism.