

RAZPRAVE – ČLANKI

Barbara Simoniti
Ljubljana

OD NESMISLA DO NONSENSA

V literarnem svetu je bilo leto 2015 posvečeno 150-letnici izida *Alice v Čudežni deželi*, ki je eno najbolj priljubljenih in najpogostejše citiranih angleških besedil. Poleg tega velja ta knjiga Lewisa Carrolla v literarni teoriji za arhetip nonsensa, posebnega literarnega žanra, ki je najpogostejše namenjen otroškim bralcem. V slovenski literarni teoriji in zgodovini je predolgo veljalo, da je t.i. »literatura nesmisla« značilno angleški pojav. V knjigi *Nonsens* sem (Simoniti 1997) s svojo teorijo utemeljila, da obstaja tudi slovenski nonsens, le neraziskan je, in kot njegov vzorčni primer vzpostavila *Butalce* Frana Milčinskega. Prva butalska zgodba je izšla leta 1917, šele novembra 2015 pa prva kritična in integralna izdaja *Butalcev*, ki sem jo pripravila za zbirko Kondor pri Založbi MK. Ob visoki obletnici *Alice v Čudežni deželi* se mi zato zdi primerno, da za simpozij o slovenskem nonsensu na kratko predstavim svojo teorijo o ubesedovanju nonsensa, ki je nastala na podlagi raziskave izvirnika *Alice v Čudežni deželi* in obstoječih štirih slovenskih prevodov, in predstavlja prispevek v mednarodni teoriji nonsensa. V nadaljevanju članka bom bistvene ugotovitve prenesla na *Butalce* Frana Milčinskega in možne povezave med njimi in tematsko sorodnimi nonsens besedili drugih evropskih narodov, saj se je tako v prevodih *Alice* kakor tudi v uredniških posegih v besedilo *Butalcev* izkazalo, da lahko literarna umetnina, ki pripada nonsensu kot žanru, obstaja in živi v neki literarni tradiciji samo, če obstaja tudi zavest o obstoju nonsensa oziroma njegovo poznavanje. V nasprotnem primeru prevajalci in uredniki iz tovrstnih besedil odstranjujejo nonsens značilnosti kot čudaške in neprimerne.

The year 2015 in literary world was dedicated to the 150th anniversary of the publication of *Alice in Wonderland*, one of the most popular and most frequently cited English texts. In literary theory this book of Lewis Carroll's is considered an archetype of nonsense, a special literary genre usually addressing children. In the Slovene literary theory and history the so called "literature of nonsense" has all too long been regarded as a typically English phenomenon. That is why in my book *Nonsens* (Simoniti 1997) I substantiated the theory of the Slovene nonsense – so far unexplored – and exposed *Boneheads* by Fran Milčinski as its sample example. The first bonehead story was published in 1917, while the first reviewed, integral version, prepared for the book series Kondor (published by the Mladinska knjiga) only came out in November 2015. At the high anniversary of *Alice in Wonderland* I find it appropriate to submit a short presentation of my own theory of nonsense, developed on the basis of the original *Alice in Wonderland* and the existing four Slovene translations, as a contribution to the international theory of nonsense. In the continuation I will apply the essential findings to the *Boneheads* of Fran Milčinski, along with possible links between this work and topically related nonsense texts of other European nations; it has turned out, namely, so in translations of *Alice* as in editorial revisions of *Boneheads*, that a literary work belonging to nonsense as genre, can only thrive in a literary tradition

recognizing and appreciating nonsense. If the case be the opposite, translators and editors are all too often tempted to remove the nonsense features from these texts as weird and inappropriate. That is why in my opinion discussions on this interesting genre and texts classified as nonsense are a special value of the present symposium.

Pod naslovom *Alica v Čudežni deželi* navadno poznamo dve besedili: prvo je *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), drugo pa njegovo nadaljevanje *Through the Looking-Glass* (1972). Njun avtor Charles Lutwidge Dodgson (1832–1898) je bil matematik in profesor v Oxfordu, zaslovel pa je s psevdonimom Lewis Carroll («Ludvik Karel»), ki ga je igrivo naredil iz svojih prvih dveh imen. *Alica v Čudežni deželi* je klasično delo, trdno zasidrano v angleški kulturni in jezikovni tradiciji. Prevod takega besedila je zahtevno dejanje komunikacije med izhodiščno in ciljno kulturo, saj je besedilo vedno sestavni del kulture, v kateri nastopa. Za prevod je zato posebno pomembna funkcija, ki jo besedilo dobi v ciljnem jeziku in kulturi, ta pa je odvisna od tega, ali se besedilo lahko naveže na neko obstoječo tradicijo ali ostane tujek in nerazumljena novotarija.

V slovenščino je prvi del *Alice* prvič prevedel Bogo Pregelj leta 1951 pod naslovom *Alica v deveti deželi*. Celotno besedilo je kasneje prevedla Gitica Jakopin: leta 1969 je izšla njena *Alica v čudežni deželi*, leta 1978 pa še drugi del *V ogledalu*. Za novo izdajo leta 1990 je prevajalka pripravila nov prevod obeh delov v enem zvezku pod naslovom: *Aličine dogodivščine v Čudežni deželi in V ogledalu*. V letu 1994 smo dobili še novo izdajo v dveh zvezkih, delo prevajalke Helene Biffio: *Aličine prigode v Čudežni deželi in Skozi zrcalo*. Tudi v drugih jezikih doživlja *Alica* vedno nove prevode, štirje različni pa so za Slovenijo vendar izredna posebnost. Naj za primerjavo povem, da smo leta 2015 dobili šele drugi slovenski prevod nadvse priljubljene *Pike Nogavičke* Astrid Lindgren; novi prevod Nade Grošelj bo nadomestil desetletja priljubljeno uspešnico Kristine Brenkove, ki je že jezikovno zastarela. Upam si reči, da gre pri *Alici v Čudežni deželi* za drugačen primer: predvsem za nezadovoljstvo z vsakim dosedanjim prevodom, saj se besedilo v slovenščini kar »ne prime« tako, kakor je priljubljeno in slavno v izvirniku. Ljudje *Alico* poznajo, brali so jo, a če jih natančneje vprašaj, večina prizna, da jim knjiga ni bila všeč in mnogi je sploh niso prebrali do konca. Zato moramo najprej ugotoviti, zakaj je *Alica v Čudežni deželi* brezčasna uspešnica in eden gradnikov angleške literarne tradicije in zakaj jo pri nas dojemamo kot nekaj čudnega.

Alica v Čudežni deželi velja za najznačilnejši, že arhetipski primer posebnega literarnega žanra, imenovanega nonsens. Za njegovega začetnika velja pesnik Edward Lear, ki je leta 1846 izdal knjigo šaljivih ilustriranih pesmi, t. i. limerikov, in ji dal naslov *A Book of Nonsense (Knjiga nonsensa)*. Od tod se je poimenovanje uveljavilo in postalo strokovni termin. Prav tako razširjeno je prepričanje, da je nonsens nekaj značilno angleškega, zato moramo za začetek povedati, kaj nonsens sploh je. Vendar definicija nonsensa nikakor ni preprosta – kar nakazujeta že oba njegova arhetipa: *Alica v Čudežni deželi* je prozno besedilo, zbirka Learovih limerikov pa poezija. Če vzamemo v roke literarne leksikone (Cuddon 1982), najdemo večinoma opise, ki so neprepričljivi zaradi nedoslednosti. V zagati je večina razlagalcev vztrajala, da je nonsens »nesmisel« (Dolinar 1987), in ga skušala razložiti s primerjavami po podobnosti s simbolizmom, dadaizmom, nadrealizmom (surrealizmom), absurdizmom in metafikcijo, poleg tega pa še s fantastično zgodbo,

grotesko ter humorjem otroške poezije. Večinoma namreč velja, da je nonsens značilen za besedila, namenjena otroškim in mladim bralcem. Tovrstni pristopi niso prinesli prepričljive definicije nonsensa, saj so v iskanju sorodnosti z drugimi literarnimi pojavi premalo raziskali tiste značilnosti, ki so za nonsens določujoče značilne in idiosinkratične. Pri tem je treba povedati, da je nonsens ravno zaradi svoje domnevne sorodnosti s celo vrsto drugih literarnih pojavov v obdobju postmodernizma postal zelo zanimiv. Nastalo je več obsežnih raziskav, ki so se ga lotevale z različnih izhodišč. Winfried Nöth je raziskal *Alico v Čudežni deželi* z literarnosemiotičnega stališča (Nöth 1980), Jean-Jacques Lecercle se je ukvarjal s filozofijo nonsensa (Lecercle 1994), Marnie Parsons pa z bralnimi strategijami nonsensa (Parsons 1994), da naštejemo le najpomembnejše. Vendar ni nobena študija prinesla dosledne in za ves nonsens veljavne obravnave, kaj šele definicije.

Prelomno definicijo nonsensa je leta 1988 vzpostavil nizozemski profesor Wim Tigges in z njo zaslovel, saj definicija pomeni bistveno novost v teoriji nonsensa. Predvsem prerašča poprejšnje razprave, ki so zaradi pojmovanja nonsensa kot nesmisla običajno drsele v filozofska razglabljanja o (ne)smiselnosti tovrstnih besedil, in prehaja na področje literarno-jezikovnih raziskav nonsensa kot (predvsem) literarnega pojava. Bistvo nonsensa namreč ni v smislu ali nesmislu, temveč v pomenu in njegovi posebni rabi. Izhodišče za Tiggesovo definicijo je bila veliko zgodnejša ekspresivna formulacija »pomoljenega in nato odtegnjenega pomena« (Eastman 1937: 27). Nihče drug ni tako dobro zadel bistva nonsensa.

Jedro Tiggesove definicije je, da nonsensa kot žanra ne vzpostavljajo oblikovne lastnosti, kakor je to značilno za druge žanre (npr. sonet, roman ipd.), ampak njegov osnovni tip komunikacije. Nato je literarni nonsens jasno definiral s štirimi bistvenimi prvinami. To so: nerazrešena napetost med prisotnostjo in odsotnostjo pomena, pomanjkanje čustvene vpletenosti, igriva prezentacija ter poudarek, izrazitejši kakor v katerem koli drugem tipu književnosti, na njegovi besedni naravi (Tigges 1988: 55).

Tiggesova globinska definicija pa ne prinaša le jasnosti v razpravljanje o nonsensu, temveč – kakor vsaka dobra teorija – sproža še nova vprašanja. Če je za nonsens značilna posebna vrsta komunikacije, to pomeni, da nonsens obstaja kot diskurz, kot družbeno dejanje komunikacije, in da nastaja tudi kot posebni učinek v odzivu bralca. In če nonsens kot žanr določa posebna vrsta komunikacije, mora to omogočati njegova jezikovna podoba – ubeseditiv, ki sproža ta posebni bralski odziv na nonsens kot literarni učinek. Iz povedanega lahko sklenemo, da je nonsens kot žanr na poseben način strukturiran iz nižjih enot. Raziskati moramo torej hierarhičnost nonsensa kot literarnega pojava.

Wim Tigges se je v svoji raziskavi osredotočil na nonsens kot žanr in poleg tega vzpostavil tudi nonsens kot slog. Po naštetih kriterijih iz definicije je nonsens mogoče pregledno razločevati od drugih nemimetičnih slogovnih smeri, ki so značilne za dvajseto stoletje: simbolizma, dadaizma, surrealizma, absurdizma, metafikcije ter fantastične zgodbe, groteske, humorja in otroške poezije kot navidezno sorodnih žanrov (Tigges 1987: 33–45; 1988: 93–103, 133). Ob nonsensu kot literarnem postopku – načinu oblikovanja ubeseditve – pa ostaja Tiggesova obravnava nedorečena. Literarne postopke je zgolj določil kot »semiotična in stilistična sredstva, ki jih nonsens uporablja, da ustvarja svoje učinke in označi svojo navzočnost« (Tigges 1988: 55) in se skliceval na dve obstoječi raziskavi te teme. Prva je delo Susan Stewart, ki izhaja iz jezika kot diskurza in kot nasprotje

nonsensa vzpostavi »common sense« (Stewart 1978). – Slovenski približek tej zvezi je zdrava pamet; morda tudi vsakdanje razmišljanje ali splošno prepričanje, nikakor pa ne nesmisel. – Avtorica druge študije je Elisabeth Sewell, ki se je osredotočila na nonsens poezijo (Sewell 1987). Obe raziskavi veljata za temeljni, vendar so njuna dognanja tako omejene vrednosti, da sta mi mogli biti zgolj za izhodišče. Raziskovanje sem zato v svoji disertaciji nadaljevala z obsežno analizo celotnega besedila *Alice*; skupaj z vsemi predhodnimi dognanji drugih avtorjev sem jo podrobneje predstavila v knjigi *Nonsens* (Simoniti 1997), zato tu navajam le povzetek glavnih izsledkov.

Nonsens kot diskurz vzpostavljajo značilni ubesedovalni postopki, ki ga slogovno zaznamujejo, tudi v žanrskem pomenu – predstavljajo torej stileme. Ob upoštevanju kriterijev iz Tiggeseve definicije so že stilemi sami tudi nonsens stilemi z nonsens učinkom. Ubeseovalni postopki so pogosto (pesniške) figure, lahko pa so samo opazne (in ponavljajoče se) slogovne poteze. Ubeseovalni postopki sami po sebi še ne ustvarjajo nonsens učinkov: nonsens stilemi postanejo v sobesedilni navezavi, ko ubesedijo stilem z nonsens učinkom. Zato tudi posebej »primerne« figure, kakor so silepsa, metanoja, paradoks in druge, niso že same po sebi značilne za nonsens, ker še niso nonsens stilemi. Posamezni nonsens stilem lahko nastane z več ubeseovalnimi postopki, ne le z enim. Nekatere stalne slogovne poteze pa že samo s sobesedilno umestitvijo ustvarjajo nonsens učinke, zato predstavljajo (nefigurativne) nonsens stileme.

V tokratni obravnavi bom analitični model svoje teorije ponazorilno prikazala na primeru dveh kratkih odlomkov iz izvirnega besedila *Alice* in ta dva odlomka primerjala s štirimi slovenskimi prevodi. V disertaciji sem s takim pristopom podrobno analizirala 97 odlomkov iz prvega dela besedila *Alice's Adventures in Wonderland* in 33 iz drugega *Through the Looking-Glass* ter jih primerjala s slovenskimi prevodi in tako prišla do utemeljene potrditve sklepov svoje raziskave.

Poglejmo si zdaj ponazoritev analitičnega modela na primeru odlomka z začetka Carrollovega besedila. Deklica Alica sedi skupaj s svojo starejšo sestro, ki bere knjigo, na bregu in se dolgočasi. Ko zagleda Belega Zajca s telovnikom in uro v žepu, brez pomisleka plane za njim v zajčjo luknjo in začne počasi padati v Čudežno deželo. Prelomnica je pomembna, saj zaznamuje prehod iz mimetične pripovedi v nemimetično. Kako je Carroll to dosegel? Oglejmo si odlomek:

[B]ut, when the Rabbit actually took a watch out of its waistcoat-pocket, and looked at it, and then hurried on, Alice started to her feet, for it flashed across her mind that she had never before seen a rabbit with either a waistcoat-pocket, or a watch to take out of it, and, burning with curiosity, she ran across the field after it, and was just in time to see it pop down a large rabbit-hole under the hedge.

In another moment down went Alice after it, never once considering how in the world she was to get out again.

The rabbit-hole went straight on like a tunnel for some way, and then dipped suddenly down, so suddenly that Alice had not a moment to think about stopping herself before she found herself falling down what seemed to be a very deep well.

Either the well was very deep, or she fell very slowly, for she had plenty of time as she went down to look about her, and to wonder what was going to happen next.

Down, down, down. Would the fall *never* come to an end? (Carroll 1982: 10)

Počasno padanje je vsebinski nonsens – naša vednost o prostem padu mu odvzema pomen. Padec kot nonsens tema se v besedilu pojavlja v obliki tematskega stilema. Takšno nemimetično dogajanje mora posredovati ustrezni ubesedovalni način; če ne bi bilo tako, bi besedilo lahko brali mimetično. Osrednjo vlogo ima pri tem beseda »down« (ne vedno pridevnik), ki je nastopila že v naslovu poglavja, »down the rabbit-hole« (str. 9). Carroll jo v opisu Aličinega padca velikokrat ponovi, od tega kar dvakrat v tričlenskem stopnjevanju: »down, down, down«. Celotno figuro ponovitve torej sestavlja osemnajstkratni »down« na treh straneh knjige (str. 9–11), ki besedilo zaznamuje s posebnim, počasnim ritmom.

Pred seboj imamo figuro ponavljanja, mnogočlenski niz ponovitev, ki postane ubesedovalna figura medodstavčnega nonsens stilema. Stilem je besedni »ustreznik« tematskega nonsensa, torej oblikuje povezavo med vsebinsko in ubesedovalno ravnino, med »pomenom« in »obliko«. Na tak način nastopajo v besedilu povezave med nonsensom kot žanrom (tema je del žanrske določitve) in nonsensom kot ubesedovalnim postopkom. Oblikovanje medodstavčnih stilemov, kakršen je tokratni, je Carrollova značilnost. Pomembna je zato, ker imajo tovrstni stilemi strukturno vlogo – predstavljajo povezovalni princip besedila. V nonsensu kot žanru prozna pripoved ni oblikovana po običajnih narativnih postopkih – kakor so enovitost zgodbe, logična vzročno-posledična zgradba, psihologizacija oseb in iz nje rastoča zgodba – ki zagotavljajo koherentnost besedila kot celote, ampak je izrazito epizodno zaznamovana. Nad vsemi povezavami namreč prevlada osnovna žanrska določitev: končni učinek je vedno odvzem prej nakazanega pomena. Odvzeti pomen pa ne more ustvariti nadaljevanja pomena, kakor ga lahko oblikuje vzročno-posledična zgradba v nenonsens besedilih. Nonsens besedilo, ki je zastavljeno kot daljša prozna ubeseditev, pa se zato še ne sme spremeniti v naključni konglomerat nezdružljivih sestavin. Povezovalne prvine so potrebne, vendar drugačne kakor v običajnih pripovednih besedilih. Medodstavčni stilemi so značilni primer takih prvin. Pogosto so umeščeni celo v več poglavij. Take stileme imenujem besedilni stilemi, ker se pojavljajo na besedilni ravni. Ponovitve pa so navadno najprimernejše ubesedovalne figure za oblikovanje tako razmeščenih stilemov. Sklep, ki izhaja iz opisanega strukturiranja nonsens besedil, je, da je pripovednost besedila podrejena ustvarjanju nonsens učinkov – fabuliranje je drugotnega pomena. Zato pri nonsensu govorim o ubesedovalnem in ne o pripovednem načinu besedila.

Večina Carrollovih stilemov je medpovednih; ker najpogosteje nastopajo v dvogovoru, so tudi že medodstavčni. Znotrajpovednih stilemov skoraj ni. V tem je bistvena razlika med poezijo in Carrollovim nonsens besedilom. Tradicionalna poezija uporablja večino figur znotraj povedi, saj je kitično razdeljena. Bližnja razporeditev sestavnih delov figure zagotavlja njeno učinkovanje. V nonsensu pa je figura le ubesedovalni postopek stilema; njeno izhodiščno učinkovanje je povsem podrejeno stilemskemu ustvarjanju nonsens učinka – odvzemanju pomena. Zaradi takega učinkovanja, ki ga figura sobesedilno pridobi, je dovolj opazna, da lahko oblikuje še medodstavčne stileme. Če bi bila pesniška figura v daljši pesmi razporejena medodstavčno (medkitično), bi izgubila svoj učinek oz. sploh ne bi nastala, kakšnega opaznega drugotnega učinka prav tako ne bi ustvarjala. Zato ubesedovalnih figur v nonsens besedilu ne moremo več imenovati pesniške figure.

Raba figur je skupna poeziji in Carrollovemu nonsensu. Prva razmejevalna značilnost je njihova različna umeščenost v sobesedilo, kontekstualizacija. Ker je ta v nonsensu taka, da figure razmesti, ne da bi jih s tem razstavila ali razdelila,

je bolj kakor v pesniških figurah pomembno, iz česa so sestavljene. Njihove dele imenujem člene, glede na njihovo število pa so figure dvočlenske, tričlenske in tako naprej. V opisanem primeru nastopa osemnajstčlenski niz ponovitev.

Takšno strukturiranje ubesedovalnih postopkov še nadalje razreši nekaj problemov: kako so ubesedovalni postopki umeščeni v sobesedilo, kakšno vlogo ima sobesedilo pri nastajanju nonsens učinkov in kolikšen odlomek besedila že lahko predstavlja nonsens kot žanr. Carroll sopostavlja stileme tako, da z njimi stopnjuje nonsens učinke, in sicer na različne načine. Temeljni oblikovni princip ustvarjanja nonsensa pa pomeni sopostavljanje, umeščanje ene prvine ob drugo. Poimenovala sem ga nonsens sopostavitve. Nastopa na vseh ravneh besedila in omogoča odvzemanje pomena med dvema sopostavljenima prvinama.

V navedenem odlomku se pojavlja še neka značilna slogovna poteza. Carroll v celotnem besedilu *Alice* zelo dosledno uporablja samo nekaj ekspresivnih besed, s katerimi usmerja bralski odziv na besedilo in nonsens temo, prikaz Aličinega bivanja v Čudežni deželi, »Wonderland«. Tovrstne prvine oblikujejo poseben stilem, ki ga imenujem recepcijski. Prvi primer je glagol »wonder«. Za nonsens kot žanr je značilno, da predstavlja čustva na poseben način: navadno so pretirana, predvsem pa popolnoma neutemeljena, brez vsakega motiva, ki bi ga bralec lahko navezal na resničnost, ali pa čustev, kjer bi jih resnično pričakoval, sploh ni. Prikaz čustev tako sooblikuje nemimetično besedilo. Nonsens stilemi z odvzemanjem pomena in ubesedovalni postopki, ki to dosegajo, običajno temeljijo na zelo racionalni logiki, ki jo mora bralec spremljati in sprejemati. Samo čustveno branje nonsens besedila navadno vodi v nerazumevanje in frustrirajočo bralno izkušnjo, saj resničnostni čustveni odziv doživlja in vrednoti nemimetični nonsens kot neustrezen, ker ne odlikava resničnosti, in zato nesprejemljiv. V tem lahko prepoznamo zagate slovenskih bralcev ob branju slovenskih prevodov *Alice*. Bralski odziv na nonsens mora biti torej tak, da tudi v recepciji ohranja besedilo kot nonsens. Zato Carroll posega v bralčevo oblikovanje besedilnega sveta z recepcijskimi stilemi in ga usmerja. Načrtno vplivanje na oblikovanje bralskega razmerja predstavlja meta-fikcijski postopek, ki ga avtor dodaja procesu fikcionalizacije. Z njim vzpostavlja zavedanje o pripovedi kot fikciji in ustvarja še nove značilnosti, zaradi katerih je nonsens nemimetični žanr.

Poglejmo zdaj, kaj se dogaja z našim začetnim odlomkom iz izbranega dela besedila v prevodih. Slovenščina ponovitve s prvine »dol« v izvirni obliki ne omogoča. Prevajalci so uporabili kombinacijo glagolov, pridevnikov in predlogov iz istega pomenskega polja. V Pregljevem prevodu (Carroll/Pregelj 1951: 10–11) obsega niz ponovitev dvanajst členov; trikrat prvine »globok«, sedemkrat »padati«, enkrat »pod« in enkrat »dno«; torej štiri različne možnosti. Tričlenski stopnjevanji sta ohranjeni v obliki »pada, pada, pada«. V prvem prevodu Gitice Jakopin (Carroll/Jakopin 1969: 7–9) obsega ubesedovalna figura enajst členov; štiri s prvine »globoko«, enkrat »padati«, trikrat »dol«, enkrat »navzdol« in enkrat »spodaj«; v dveh členih je le ekspresivna možnost s »še«; torej pet različic. Tričlensko stopnjevanje je ohranjeno le enkrat kot »dol, dol, dol«. V novi izdaji (Carroll/Jakopin 1990: 12–15) sta stopnjevanji enaki, niz pa obsega petnajst členov; sedemkrat »dol«, enkrat »navzdol«, trikrat »padati«, dvakrat »globoko« in dvakrat »spodaj«; vsega skupaj pet različnih možnosti. Novi prevod Helene Biffio (Carroll/Biffio 1994: 9–11) upošteva stopnjevanji z dodanimi vezniki »dol in dol in dol«, niz obsega dvanajst členov; dvakrat »navzdol«, enkrat »padati«, šestkrat »dol«, dvakrat

»globoko« in enkrat »pristala«; torej pet možnosti. V nobeni izdaji ne ustreza niti število členov; opazno manj jih je kakor izvirnih. Oblika »dol«, ki je natančni prevod izvirnega »down«, je celo najmanj pogosta različica. Prevodne možnosti pa so še bolj oslabiljene v primerjavi z izvirnikom, saj tam dopolnjujejo pomensko polje niza ponovitev še prvine »fall«, »deep«, »underneath« in »downwards«, ki v prevodu sovpadajo s prevodi členov »down«. V vseh prevodih izbranega odlomka je torej odpadla ubesedovalna figura (niz ponovitev), s tem pa tudi osrednji nonsens stilem. S takimi postopki izgublja sekundarno besedilo v prevodu svoje žanrsko konstitutivne prvine.

Poglejmo si še en odlomek iz nadaljevanja besedila, še vedno iz ubeseditve Aličinega padca v Čudežno deželo.

Down, down, down. Would the fall *never* come to an end? 'I wonder how many miles I've fallen by this time?' she said aloud. 'I must be getting somewhere near the centre of the earth. Let me see: that would be four thousand miles down, I think –' (for, you see, Alice had learnt several things of this sort in her lessons in the school-room, and though this was not a very good opportunity for showing off her knowledge, as there was no one to listen to her, still it was good practice to say it over) – yes, that's about the right distance – but then I wonder what Latitude or Longitude I've got to?' (Alice had not the slightest idea what Latitude was, or Longitude either, but she thought they were nice grand words to say.) (Carroll 1982: 10–11)

Pada, pada, pada. Ali ne bo konca? »Prav radovedna sem, koliko kilometrov sem že padla?« spregovori naglas. »Gotovo sem že nekje blizu srede zemlje. Hm! Menda bo to kakih šest tisoč kilometrov globoko.«

Kakor vidite, se je Alice v šoli marsikaj naučila. Čeprav pa ni bila sedaj kar najboljša priložnost, da bi pokazala, kaj ve, ker je pač nihče ni poslušal, je bilo vendarle dobro, da je vsaj nekaj čebljala. »Da, da, menda sem prišla že tako globoko. Radovedna sem le, na kateri zemljepisni širini in dolžini sem.« (Alici se še sanjalo ni, kaj pomenijo besede »zemljepisna širina« in »dolžina«, mislila pa je, da so to velike in lepe besede, ki jih je vredno izgovarjati.) (Carroll/Pregelj 1951: 10–11)

Dol, dol, dol. Se to padanje sploh ne bo nehalo? »Koliko milj globoko sem pa že padla?« si je glasno rekla. »Saj moram biti že kje blizu središča zemlje! No, premislimo malo – po mojem bi morala biti že kakšnih štiri tisoč milj globoko ...« (Nekaj o teh rečeh se je bila Alice že naučila v šoli, in čeprav to ni bila ravno ugodna priložnost, da se pobaha s svojim znanjem, saj je nihče ni poslušal, je vseeno menila, da je koristna vaja, če takole ponavlja.) »Da, razdaljo sem najbrž kar uganila; zanima me le še, do katere zemljepisne širine ali dolžine sem že prišla!«

Alici se sicer niti sanjalo ni, kaj to pomeni, *zemljepisna širina* ali *zemljepisna dolžina*, toda besedi sta se ji zdeli čedni in sta se tudi imenitno dali izgovoriti. (Carroll/Jakopin 1969: 7–8)

Dol, dol, dol. Se to padanje nikoli ne bo nehalo? »Prav zanima me, koliko milj globoko sem že padla,« je rekla naglas. »Saj moram biti že kje blizu središča zemlje! Poglejmo: po mojem je kakšnih štiri tisoč milj globoko –« (Alica se je, veste, nekaj takih reči že naučila v šoli, in čeprav to ni bila *ravno* ugodna priložnost, da se pobaha s svojim znanjem, ker je ni nihče poslušal, si je rekla, da ni nikoli odveč, če malo ponavlja.) »No, razdalja bo kar pravšnja, je pa še vprašanje, do katere zemljepisne širine in dolžine sem že prišla!« (Alici se ni niti sanjalo, kaj je zemljepisna širina ali dolžina, vendar je rada izgovarjala takšne važne in imenitne besede.) (Carroll/Jakopin 1990: 13–14)

Dol in dol in dol. Mar ne bo padanja *nikoli* konec? »Prav zanima me, kako globoko sem že padla?« je glasno rekla Alice. »Verjetno sem že prav blizu središča Zemlje. Poglejmo: to bi bilo štiri tisoč kilometrov globoko, se mi zdi.« (kajti Alice se je pri pouku v šoli naučila veliko reči, in čeprav to ni bila ravno najboljša priložnost za razkazovanje znanja, saj ni bilo nikogar, ki bi jo poslušal, se ji je ponavljanje vseeno zdelo koristno) »da, to bi morala biti približno prava razdalja, vendar pa – kakšna je potem zemljepisna širina in dolžina?« (Alice ni imela pojma, kaj je to zemljepisna širina, in še manj, kaj zemljepisna dolžina, vendar pa sta se ji obe besedi zdeli na moč imenitni.) (Carroll/Biffio 1994: 10)

Odlomek se začneja z že opisanim tričlenskimi stopnjevanjem (prvim v medodstavčnem stilemu z nizom ponovitev). Sledi mu retorično vprašanje, v katerem je poudarjen prislov »never«. V naslednji povedi je reklo: »let me see«, za njim pa pripovedovalčev komentar v oklepaju in v njem zveza: »for, you see«, ki z reklom oblikuje ponovitev s spremembo. V oklepaju ni velike začetnice in končnega ločila, le vejica. Tako slogovno potezo uporablja Carroll pogosto: v komentarju doda novo informacijo v obliki vrinjenega stavka, oklepaji pa nakazujejo delitev pripovedi v dve ravnini. Zelo opazna slogovna poteza oblikuje v besedilu samostojni stilem komentarja. Tokratnega imenujem notranji komentar, ker se pojavlja znotraj druge povedi, ki jo imenujem osnovna, in ne kot samostojna poved. V sebi združuje dve težnji: po eni strani gre za prekinitev z vrinjenim dodatkom, po drugi pa skuša ubesedovalni način prekinitev minimalizirati, zato je komentar umeščen v osnovno poved kot njen del na drugačni ravnini, pripoved pa poteka na obeh hkrati. Drugi komentar v odlomku pa je zunanji: ima obliko cele, zaključene povedi in je (običajno) prav tako v oklepajih. Komentarji so zelo svojvrsten stilem, ker imajo referenčno vrednost.

V odlomku je začrtana tudi socialna karakterizacija glavne osebe: »in her lessons in the school-room«. Alice je imela domače učitelje in ni hodila v šolo. S tiskom je poudarjena zveza: »not a very good opportunity«, ki pa ni primer ironije, temveč je bliže aluziji, kakor tudi naslednji stavek: »it was good practice to say it over«. Ponavljanje je bilo takrat ena temeljnih učnih metod in komentar se tukaj naravnost navezuje na Aličino učenje. Pri tem se tako »vsebinsko« ponavljanje pokriva z rabo ponavljalnih figur, torej z »obliko«. Pred seboj imamo primer medsebojnega učinkovanja med prvim pripovedi in ubesedovalnim postopkom – zato to ni več aluzija, temveč referenčna navezava. V odlomku se dvakrat pojavi tudi že znani stilem recepcijskega glagola »wonder«.

Opazna slogovna poteza v komentarju kot spremljevalnem stilemu je nedoločni opis, »several things of this sort«, s pomensko zelo splošnim samostalnikom, »things«, in prav takim določilom. Gre za posebno ponovljivo slogovno potezo besedila, ki oblikuje značilni nonsens stilem. Pomenska odprtost samostalnika je namerna, zato imenujem tak stilem odprta odnosnica. Pogosto nastopa skupaj z odprtim določilom, kakršno je tukaj: »of this sort«. Nonsens nastane, ker tak ubesedovalni postopek nadomesti znani, pomensko določeni samostalnik (ali zvezo ali kar stavek), s pomensko nedoločeno, odprto odnosnico. Bistveno za stilem je njegovo referenčno učinkovanje ali razmerje. Določilo je le del stilema (ki odnosnico poudarja), saj brez odnosnice ne nastane referenčna navezava, ampak le nedoločen opis. Kriterij določitve stilema je torej referenčnost. Izhodišče stilema je tokrat izrazito natančno: »four thousand miles down« – »things of this sort«. V bistvu gre za postopek, podoben pozaimenjanju, le da tam zaimek zamenja znani samostalnik, da ne pride do redundantne ponovitve, v našem primeru pa v osnovi

samostalnik zamenja samostalnik. Bistvena razlika med postopkoma je v tem, da nadomestni zaimek zagotavlja enako vrednost pomena, torej privzame vse pomenske sestavine nadomeščenega samostalnika, odprta odnosnica pa s svojo pomensko nedoločenostjo in referenčnostjo odvzame pomen izhodišču ter ustvari napetost med izhodiščem in nastalo pomensko praznino. Pri tem je seveda pomembno, da gre za sobesedilno nakazani pomen. Najznačilnejši primer stilema odprte odnosnice je samostalnik 'thing'.

Stilem uporablja postopek, ki je pogost v govornem ubesedovanju, ko se govorci ne domisli ustreznega označevalca (v tujejezičnem ubesedovanju ga ne pozna) in zanj uporabi samostalnik skromne poimenovalne ali ekspresivne vrednosti. Med najpogostejšimi tovrstno univerzalnimi mašili oziroma nadomestili je v slovenščini »stvar/reč«. V angleščini je to »thing«, v nemščini pa »das Ding«. Bistvena je referenčna navezava – nadomestilo učinkuje le, če naslovnik prepozna označenca, na katerega se označevalec nanaša. Razdaljo med njima je mogoče izkoristiti za komične, satirične, parodične učinke – in tudi za nonsens. V referenčni pomenski navezavi stilema je tudi bistvena razlika med nonsensom in trivialno književnostjo, ki se z odprtimi praznimi opisi zadovolji. V Carrollovem besedilu je referenčna navezava še posebno domišljena, da ustvarja nonsens. Lahko pa sklenemo, da ubesedovalni postopek, ki ustvarja stilem odprte odnosnice, izhaja iz tradicionalne in konvencionalne oblike (po)govornega ubesedovanja.

Osrednji nonsens stilem v odlomku ubesedi posebna figura, ki jo oblikujeta tuji besedi »Latitude or Longitude« v obliki ločne zveze. Začeta se z istim soglasnikom, torej oblikujeta aliteracijo, in imata isto pripono, kar ustvarja učinek rime, v prvi pa se še oba neprva zloga začeta s »t-«, kar je nekakšna konzonanca znotraj besede. Vse skupaj oblikuje zvočno zelo opazno zvezo. Figura je nadzirano razpomenjena, ker je osredinjena v zvočni razsežnosti, in s tem postaja nonsens stilem: primarnost zvočnosti ustvari značilni odvzem pomena. Komentar, v katerem nastopi drugi člen stilema, zaključí razlaga, da sta to: »nice grand words to say«. Komentar torej razlaga (vzrok za) nastanek stilema in rabo, ki besedam odvzema pomen – komentira stilemsko in nonsens učinkovanje stilema. Je torej stilem, ki je hkrati metastilemske in metanonsens narave, pojavlja pa se v vlogi spremljevalnega stilema. Spet nastane metafikcijski postopek, ki vzpostavlja razdaljo do pripovedi in njenega nastanka ter ubeseduje avtorjevo samorefleksijo. Metastilemov v besedilu je več vrst, vendar njihova prisotnost še ne pomeni, da se besedilo bliža metafikciji. Trdni žanrski kriterij je še vedno Tiggessova definicija uravnotežene napetosti med nakazanim in odvzetim pomenom.

In kaj se s tako zapleteno nonsens ubeseditvijo dogaja v prevodih? Podčrtovanje, ki sem ga uporabila, razkriva prevodne možnosti za začetno tričlensko stopnjevanje »down, down, down«, različne možnosti za prislov »never«, ogovorni rekli in »milje«. Recepcijski glagol »wonder« je povsod izgubil svojo stilemsko obliko. Običajna »šola« briše Aličino socialno poreklo, torej spreminja karakterizacijo osebe. Prevodi komentarjev so zelo nenatančni: večinoma ne upoštevajo razlik med vrstama in jih torej ne prepoznavajo za značilne slogovne poteze. Velik prevajalski problem sproži besedna igra z »Latitude or Longitude«. V prevodni rešitvi odpade ves učinek besedne igre: »širina in dolžina« sta izrazito preprosti besedi, prav tako tudi pridevnik »zemljepisni«, ki bi se moral ponoviti štirikrat. Taka ponovitev pa ne bi bila sorodna avtorjevim figuram; zvenela bi zgolj nerodno. Zato nastopi logična elipsa, ki pa spet oslabi izvirno ponovitev.

V prvi izdaji je Pregelj izpustil notranji komentar (spremenil ga je v nov odstavek), referenčna navezava na učne metode je odpadla z ekspresivnim prevodom: »je bilo vendarle dobro, da je nekaj čebljala«. Zunanji komentar pa je postal v razmerju do »zemljepisne širine in dolžine« ironičen: to so »velike in lepe besede, ki jih je vredno izgovarjati«. Ironija kot pomensko dvoplastni način izražanja je po svoji naravi zelo daleč od otroške besedne igre, ki temelji na zvoku, predvsem pa žanrsko ne sodi v nonsens. Komentar je tako izgubil svojo metastilemsko in metanonsens naravo. Stilem odprte odnosnice je poenostavljen v zaimek: »marsikaj«.

Jakopinova je v obeh izdajah (1969 in 1990) uporabila prevodne možnosti, ki se ne razlikujejo bistveno. Stilem odprte odnosnice je približno ohranila: »nekaj o teh rečeh«, »nekaj takih reči«. Notranji komentar je prvič spremenila v zunanjega, drugič pa je postal polovična rešitev med notranjim in zunanjim. Zunanjega je prvič celo osamosvojila v nov odstavek. Osrednji stilem je spet preveden z »zemljepisno širino in dolžino« (drugič z ločnim veznikom »ali«), zato sta komentarja izgubila svoje referenčno vrednost. Prevod prvega je postal: »je koristna vaja, če takole ponavlja« oziroma: »ni nikoli odveč, če malo ponavlja«. V nobenem ni več ustreznega izhodišča, ki bi tak komentar opravičevalo. Prevoda drugih komentarjev – »besedi sta se ji zdeli čedni in sta se tudi imenitno dali izgovoriti«, »je rada izgovarjala takšne važne in imenitne besede« – sta ustrežnejša glede na izbrano prevodno rešitev besedne igre, ker ne opozarjata več na zvočno razsežnost figure, ki je ni več. Ker pa še vedno ni zvočnosti, ki bi razpomenjala stilem, tudi komentar še vedno ni metastilemski. In ob izgubi nonsens učinka tudi metanonsens ni več mogoč.

Helena Biffio je v izdaji iz leta 1994 ohranila odprto odnosnico, vendar brez ustreznega določila: »veliko reči«. Upoštevala je komentarja (odpadli so le pomišljaji), vendar spet nimata več prave referenčne navezave, ker je osrednjo besedno igro prevedla enako kakor prejšnje izdaje. Osrednji nonsens stilem z besedno igro bi v slovenskem prevodu pač moral biti ohranjen z latinskima tujkama: »latituda in longituda« (Verbinc 1994: 405, 420). Ker brez njiju odpade osrednja ubesedovalna figura, je celotni učinek odlomka povsod tako oslavljen, da je izpadla žanrsko določujoča značilnost prevoda – nonsens učinek. Ker pa se na osrednji nonsens stilem navezujejo še drugi, so izpadli tudi ti.

Ugotovimo lahko, da so referenčne navezave, ki jih ustvarjajo ubesedovalni postopki, bistvene za nastajanje nonsens učinkov v besedilu, zato ima njihovo izpadanje v prevodih tudi bistvene posledice. Glavni problem vseh prevodov je torej v tem, da prevajalci ne spoštujejo izvirnih slogovnih potez, niti v primerih, ko bi bile prevedljive – v besedilu je namreč še dovolj resničnih prevajalskih problemov. S tem odpravljajo ubesedovalne figure in posledično nonsens stileme. V prevodih pa so še novi problemi. Poglejmo le posamezni primer iz prvega odlomka.

Meje besednih ekspresivnih sredstev so v izvirniku natančno začrtane z recepcijskim stilemom in še nekaterimi drugimi stilemskimi postopki. V prevodih pa se pojavljajo različna ekspresivna širjenja, na primer pretiravanja. Zgovorna je Pregljeva zveza »strašansko globok« (Carroll/Pregelj 1951: 10) za povsem neobarvano izvirno zvezo: »very deep« (Carroll 1982: 10). Pri tem ne gre le za izraz nedoslednosti prevajalca, temveč nastane žanrsko neustrezna slogovna poteza v sekundarnem besedilu. Z njo prevajalec izniči stileme izvirnika, predvsem pa njegove metafikcijske prvine. S poljubno dodano čustvenostjo bistveno spremeni bralsko razmerje do besedila v pretežno čustveno, značilno za mimetična otroška besedila. Dodajanje ekspresivnih prvin ima kar štiri ključne posledice: posega v

nonsens karakterizacijo fikcijskih oseb, spreminja bralski odziv, ruši neekspresivnost kot določujočo žanrsko sestavino, predvsem pa posledično zaznamuje besedilo z mimetičnostjo in s tem odpravi njegovo osnovno žanrsko določitev. Je torej že prirediteljski postopek. Če k temu prištejemo še poenostavljanje povednih in medpovednih struktur, značilno za slovenske prevajalce (s podcenjevalnim razmerjem do bralca), se še očitneje zabrisujejo žanrske značilnosti nonsens besedila – odmikajo ga od izvirnika v smeri proti pravljicam in fantastičnim zgodbam. Pri tem moram poudariti, da tudi ta dva žanra razumem kot mimetična; razmejevalni kriterij namreč ni toliko posnemanje ali odslikavanje resničnosti, kakor bistveno vzpostavljanje razmerja do nje.

Sklep tokratne ponazorilne obravnave je predvsem, da bi moral prevajalec dosledno obravnavati ubeseditev nonsensa. Poznavanje žanra bi mu pri tem olajšalo delo. Le tako bi lahko ohranil žanrsko določitev besedila v ciljnem jeziku. Tak prevod bi predstavljal proces kakovostne komunikacije med dvema kulturama in jezikoma. Na osnovi obstoječih prevodov pa lahko sklepamo, da v slovenski književnosti obravnavamo *Alico* kot klasično besedilo zgolj na podlagi vloge, ki jo ima v angleški tradiciji, ne da bi besedilo samo vzpostavljalo enakovreden položaj tudi v slovenski. Vsi prevodi se navezujejo na slovenski kulturni kontekst in domnevni neobstoj nonsensa v slovenski književnosti. Posledica tega je, da prevajalci prirejajo besedilo v smislu bolj znane pravljice in tako odpravljajo nonsens kot žanr. Vendar je z uporabljenim analitičnim modelom mogoče razčleniti tudi slovenska besedila in na ubesedovalni ravni dokazati, da obstaja tudi slovenski literarni nonsens. Tako odpade glavni razlog za prirejanje Carrollovega besedila v slovenščini. In tu nastopijo *Butalci* Frana Milčinskega. Prvič sem jih z vidika nonsensa obravnavala že v knjigi *Nonsens* (Simoniti 1997), zdaj pa sem imela priložnost kritično predstaviti tudi celoto *Butalcev* v integralni izdaji (Milčinski/Simoniti 2015). Ker je knjiga medtem že izšla, bom tokrat opozorila le na katere bistvene ugotovitve.

Zgodbe o Butalcih je Fran Milčinski napisal v začetku 20. stoletja, vezane so na slovensko podeželje in namenjene najširšemu krogu bralcev. Prve zgodbe je objavil v zbirki *Tolovaj Mataj in druge slovenske pravljice* leta 1917. Kritika je ogorčeno zavrnila kot povsem neprimerne ravno tiste zgodbe, ki so najizrazitejši nonsens, zato jih Milčinski kasneje ni več objavil. Pravzaprav je občudovanja vredno, da se ni odpovedal svoji izvirni obliki humorja, ampak je pri njej vztrajal – obliki, ki jo šele danes znamo ceniti kot vrhunski nonsens. Butalske zgodbe je še naprej objavljali v revijah in jih bral na slovenskem radiu. V knjižni obliki kot zbirka z naslovom *Butalci* so zgodbe izšle šele leta 1949, sedemnajst let po pisateljevi smrti. Knjigo je uredil Vladimir Kralj, ilustriral pa akademski slikar France Podrekar (1887–1964), ilustrator, karikaturist in restavrator; njegove ilustracije so se prijele kot izvirne butalske. Od takrat se je zvrstila še vrsta izdaj *Butalcev*, vsega skupaj sedemnajst (pri tem ne štejem priredb), ki pa so bolj ali manj ponovitve prve knjižne izdaje. Preglednica vseh objav je v integralni izdaji (Milčinski/Simoniti 2015).

Ob tem bi rada opozorila, da zgodbe o Butalcih kot ljudeh »posebne pameti« nikakor niso domislek Frana Milčinskega. Tovrstne zgodbe so del literarne tradicije mnogih narodov v Evropi. Pogosto so ustnega porekla ali pa izhajajo iz zelo starih natisov. Angleške zgodbe izhajajo iz broširanega tiska z naslovom *Vesele zgodbe o modrecih iz Gothama* iz leta 1540, ki so ga krošnjarji prodajali po deželi. Edward Lear in Lewis Carroll sta skoraj gotovo poznala zgodbe o prebivalcih Gothama: najbolj znana je tista, kako so okoli grma, na katerem je pela kukavica, postavili

ograjo, da bi imeli vse leto pomlad. Ko je kukavica odletela, pa so se oštevali, da so ograjo naredili prenizko. Zanimivo je, da imajo zgodbe o posebni »modrosti« iz Gothama zelo zanimivo razlago, kako so nastale. Ko je nameraval kralj Ivan (vladal 1199–1216) potovati skozi vas Gotham, so tja na ogled pripotovali njegovi odposlanci. V tistem času je veljalo, da mora vsaka pot, po kateri kralj potuje, postati »kraljeva magistrala« (Royal Highway). Vaščani pa si nikakor niso želeli take ceste skozi svoj kraj, zato so se odločili, da se bodo vsi dosledno pretvarjali, da so nori. Ker je v tistem času veljalo, da je norost hudo nalezljiva, se je vsa kraljeva odprava v velikem loku izognila vasi Gotham – zaigrana norost pa se je sčasoma »prijela«. (V oklepaju je treba povedati, da tudi Gotham City v *Batmanu* izhaja prav iz tega angleškega Gotham.)



Fran Milčinski bere na radiu – kakor je bral tudi na Butalce ([https://sl.wikipedia.org/wiki/Fran_Mil%C4%8Dinski#/media/File:Fran_Mil%C4%8Dinski_\(2\).jpg](https://sl.wikipedia.org/wiki/Fran_Mil%C4%8Dinski#/media/File:Fran_Mil%C4%8Dinski_(2).jpg)).



Portret ilustratorja Franceta Podrekarja, iz Zbirke upodobitev znanih Slovencev, NUK (https://en.wikipedia.org/wiki/File:Fran_Podrekar_1910s.jpg).

V Nemčiji krožijo tovrstne zgodbe o prebivalcih mesta Schilda, imenovanih Schildbürger. Pravzaprav je nemških mest, ki se potegujejo za njihov rojstni kraj, vsaj šest in prekanje še traja. Izvirajo pa Schildberžani iz tiska *Das Lalenbuch* o prebivalcih izmišljenega mesta Lalenburg. Možnih avtorjev te zbirke zgodb je več, znana pa je postala druga izdaja iz leta 1597. Pri tem imajo tudi Schildberžani podobno utemeljeno razlago kakor Gothamci, zakaj so se začeli delati nore. Za nas zanimivo pa je, da je ime »Lalenburg« neologizem iz glagola »lalen«, ki izhaja iz grščine in pomeni pogovarjati se, klepetati, pa tudi oznanjati in učiti. Zelo verjetno se mi zdi, da je Milčinski nemške zgodbe o Schildberžanih poznal, saj je bilo znanje nemščine takrat med izobraženci splošno, in do njegove duhovite tvorbe imena »Butale« iz »butcev« je bil samo še ustvarjalni korak.

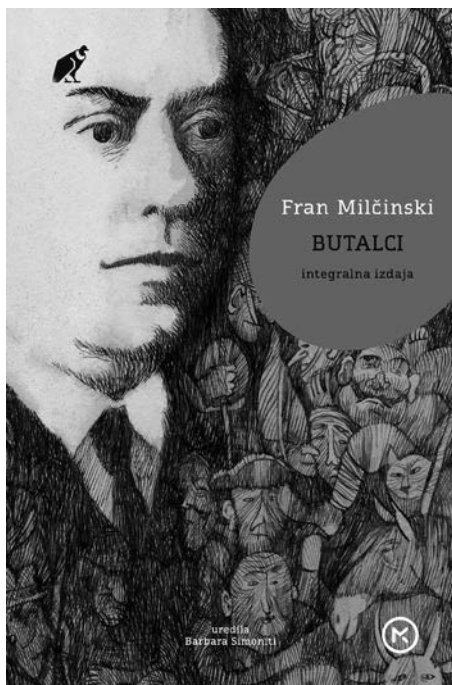
Prav tako je pomembno, da imajo svoje zgodbe o pametnjakovičih tudi Čehi, Moravci in Slovaki. Ker je bil oče pisatelja Frana Milčinskega Čeh Josip Milčinsky, je zelo verjetno, da je zgodbe sin slišal že doma. Na Češkem so priljubljene zgodbe o pametnjakovičih iz mesta Kocurkova že iz tiskanih izdaj iz 17. stoletja. Ime Kocurkovo pomeni Mačkovo, saj je v češčini »kocur« maček. Na Moravskem izhajajo tamkajšnji posebneži iz mesteca Šimperk ali Šilperk, na Slovaškem pa si pripovedujejo anekdote o »Zagorcih«. Poleg tega je mesto Kocurkovo tam kar Čudakovo. Pri tem se mi zdi pomembno opozoriti, da je leta 1947 na Češkem izšla *Kronika mesta Kocurkovo*, ki jo je po pripovedovanju svojega očeta napisal Ondřej Sekory. Leto 1947 je časovno tako blizu izida prve knjižne izdaje *Butalcev* leta 1949, da se mi zdi povezava med njima celo verjetna. Prav možno je, da se je urednik Vladimir Kralj zbirke Frana Milčinskega sploh lotil šele, ko je v njej prepoznal podobnost s slovaško večstoletno knjižno uspešnico v obdelavi Ondřeja Sekoryja.

Fran Milčinski je zgodbe o Butalcih pisal priložnostno, le na enakem fabulativnem ozadju in delno v sklopih, kar se zgodbam pozna. Razvidno je, da jih prvotno ni pisal z namenom, da bi jih sestavil v večjo, enovito celoto. Razvrstil jih je šele za prvo obsežnejšo objavo v *Našem rodu* leta 1930/31. Pri sestavljanju v celoto je seveda opazil motečo epizodičnost zgodb. Medtem vemo, da je to značilna lastnost nonsens besedil, v pripovednih zgodbah pa velja za slabost. Zato je Milčinski nekaterim zgodbam na hitro dodal začetek ali konec ali oboje. Prav tako se je očitno zavedal neljube, če že ne kar sumljive drugačnosti zgodb (nonsensa) v kontekstu slovenske literature, zato jih je z dodatki vedno spet skušal približati drugim literarnim žanrom. Po uničujoči moralistični kritiki začetnih zgodb je to razumljivo.

Ker so *Butalci* zabavno komični, so bili za dodajanje žanrske podobe Milčinske-mu pač najbolj pri roki postopki satire, parodije ali domnevnih spominov. Vzrok za to, da je pri tem žanre tudi mešal, je pač v tem, da v slovenski literaturi ni obstajala nikakršna tradicija, na katero bi se bil mogel opreti ali se po njej zgledovati. Napisano zgodbo, ki ni bila »ničemur podobna«, je pač skušal navleči na kopito nekega obstoječega in znanega literarnega žanra. To je dolg za nepoznavanje nonsensa, ki se mu Milčinski kot začetnik nonsensa v slovenski literaturi ni mogel izogniti. V raziskavi za svojo disertacijo sem vedno spet naletela na primere, kako so slovenski uredniki in/ali prevajalci iz besedila *Alice* odstranjevali ravno tiste slogovne prvine, ki so najizrazitejši nonsens, ker so se jim ravno te zdele najbolj moteče. Če je takega prirejanja deležna večina nonsens stilemov, besedilo ni več nonsens, ampak postane žanrsko nedoločno – navadno zmes raznih nedoslednosti. Tej usodi se niti *Butalci* niso mogli izogniti. Veličina Milčinskega pa je v tem, da celotno besedilo še po stoletju kljub slogovnim nedoslednostim ostaja literarna umetnina.

Ugotovili smo, da je za nonsens kot žanr značilna referenčnost, se pravi vzpostavljanje odnosov z obstoječo literarno, jezikovno in kulturno sredino. *Butalci* se referenčno navezujejo na slovensko zgodovino, predvsem na obdobje reformacije s številnimi verskimi ločinami (protestantizmom) in na turške vpade. Literarno se po tematski plati vežejo na ljudsko slovstvo, razne zgodovinske in pravljичne povesti o ljudskih junakih in razbojnikih ter na Levstikovega *Martina Krpana*, ki je tihotapil sol na kobili in bil oborožen s sekiro. Slogovno se večkrat vežejo na sodobnega Ivana Cankarja z duhovitimi preoblikovanji njegovega prepoznavnega sloga. In ker so vse duhovite navezave *Butalcev* klasične, je tudi komičnost *Butalcev* v slovenski literarni tradiciji trajna.

Stoletje branosti *Butalcev* je vsekakor obdobje, ki potrjuje njihovo trajno kakovost. Pa vendar so bili *Butalci* v slovenski literarni zgodovini do nedavna skoraj povsem spregledano besedilo. Literarna veda jih je odtrgala kot nekaj, kar ni vredno pozornosti. Vprašanje, ki nujno terja odgovor, je seveda, zakaj je (bilo) tako?



Naslovnica novih *Butalcev*, 2015

Že ob odlomku iz *Alice* sem posebej izpostavila, da je za nonsens kot žanr določujoče značilna odsotnost ali nenavadnost čustev, tak pa mora biti tudi bralski odziv nanj, če naj si bralec še oblikuje nonsens besedilni svet. Če bralec pozna nonsens, je pripravljen na igro z jezikom in na zelo ustvarjalno branje. Če pa nonsensa ne pozna, se mu bo besedilo hitro zazdelo čudnaško, neprijetno ali celo neprimerno. Ta problem je igral ključno vlogo tudi pri dojetju in vrednotenju *Butalcev* Frana Milčinskega.

Ko je leta 1865 Carrollova *Alica v Čudežni deželi* v Angliji prvič izšla, je predstavljala izjemno novost tudi s tem, da ni bila v nikakršnem smislu poučno-moralistično besedilo, ampak je bila napisana izključno kot sproščeno, zabavno berilo. Sodobne knjige za otroke so praviloma vsebovale izrazito moralnovzgojno tendenco – in tega se pri nas še v 20. stoletju niso otresle. Zato *Alica* ni samo vrhunec nonsensa, ampak tudi prvi vrhunski primer angleške netendenčne literature za otroke. Osebnost sem prepričana, da je v tem tudi eden bistvenih vzrokov za njeno izjemno in brezčasno priljubljenost v angleško govorečem svetu. V slovenski literaturi takega preloma s poučnostjo (v najslabšem pomenu besede) žal nismo imeli, zato sem ravno na besedilu *Butalcev* v integralni izdaji lahko zelo nazorno pokazala, kako je uveljavljena tradicija avtoritarnega moraliziranja v slovenski literaturi postala plodna podlaga še za cenzuriranje besedil, četudi s povsem

nasprotnih ideoloških stališč. Na tej ravni bi razkol med angleško in slovensko literarno tradicijo za mladino ne mogel biti večji.

Anglosaški svet izobraževanja temelji na klasični tradiciji debate ali pa si za to vsaj prizadeva. Nonsens, ki velja za značilno angleški pojav, izhaja iz te tradicije. V *Alici* se vsa domišljajska bitja do onemoglosti prerekajo in igrajo z jezikom. Če so meje jezika tudi meje zavedanja in s tem meje sveta, potem je potreben zares samozavesten bralec, da mu jih lahko spodmikaš – in to že otroku. Bralcu, ki je vaje ustaljenih zgodb po trdnih vzorcih in danih interpretacijah, utegne nonsens kaj hitro postati neprijeten. Verjetno bo pisatelju verjel na besedo, ker naj bi avtor bil avtoriteta. V *Alici* pa smeš vse, samo tega ne; Carroll ti namreč na sto različnih načinov spodmika tla z vedno novimi presenetljivimi domisleki. Ko so ga nekoč vprašali, kakšen je po njegovem pomen *Alice*, je izjavil, da to povsem prepušča bralcu. Želim si, da bo to odslej veljalo tudi za *Butalce*.

Veliko literarnih raziskovalcev se je ukvarjalo z ugibanji, kako je nonsens sploh nastal. Zame najprepričljivejša razlaga je, da preprosto s ponavljanjem v ustnem izročilu. Otroke so od nekdaj uspavali ženski glasovi s ponavljanjem pesmi; če ni bilo uspavank, pač kakršnih koli umerjenih verzov iz »odraslih« pesmi, ki so se jih pestunje sproti domislile. Z mnogimi ponovitvami in sodelovanjem otrok, ki so razbirali prve besede, so se pesmi obrusile v zvočno zaporedje besedilnih okruškov, ki pomensko niso več »smiselni«, saj je pomen ostal v ozadju. Od tod izhaja značilna lastnost, da lahko v nonsensu rima narekuje pomen, saj je pesem vendar namenjena »nepismenemu« otroškemu naslovniku, ki se jezika uči s poslušanjem. Za taka besedila v angleščini uporabljajo termin »nursery rhymes« – prevajam ga kot otroške rime, s poimenovanjem, ki ga je uveljavil Andrej Rozman-Roza. Čim otroci malo zrastejo, pa si želijo brati zahtevnejša igriva besedila, ki jih je kdo napisal posebej zanje. In če imajo srečo, da so slovenski otroci, že kmalu dobijo v roke *Butalce* Frana Milčinskega.

Za konec velja povedati, da Fran Milčinski z *Butalci* nikakor ni edini predstavnik nonsensa v slovenski literaturi. Enako vrhunski nonsens so besedila v zbirki *Zgodbe in nezgodbe* Lilijane Praprotnik-Zupančič, zadnje čase bolj znane z okrajšanim imenom Lila Prap. V svoji knjigi *Nonsens* sem že omenila Borisa A. Novaka in Marjana Marinca, manj znano pa je, da je odlične narobesvet pesmi pisal tudi Alojz Gradnik in še kdo. Pa Andreja Rozmana-Rozo bi veljalo prelistati in še koga, da bi našli besedila, ki so že polnokrvni nonsens ali pa vsaj vsebujejo nonsens prvine. To bi bila vsekakor ustvarjalna naloga za mlade bralce: da najdejo nonsens še kje v knjigah, ki jih že poznajo, ali pa bi jih ravno zato vzeli v roke.

Viri

Lewis Carroll, 1951: *Alica v Deveti deželi*. Prevedel Bogo Pregelj, ilustriral John Tenniel. Ljubljana: MK.

Lewis Carroll, 1960 [1970]: *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. The Annotated Alice. Uredil in komentiral Martin Gardner, ilustriral John Tenniel. Harmondsworth: Penguin.

Lewis Carroll, 1969 [1983]: *Alica v čudežni deželi*. Prevedla Gitica Jakopin, ilustriral Arthur Rackham. Ljubljana: MK.

Lewis Carroll, 1978: *Alica v ogledalu*. Prevedla Gitica Jakopin, ilustriral Marjan Amalietti. Ljubljana: MK.

Lewis Carroll, 1982 [1990]: *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. Uredil & komentiral Roger Lancelyn Green, ilustriral John Tenniel. Oxford & New York: Oxford University Press.

Lewis Carroll, 1990: *Aličine dogodivščine v Čudežni deželi in V ogledalu*. Druga, pregledana izdaja, prevedla Gitica Jakopin, ilustriral John Tenniel, spremna beseda Majda Stanovnik. Ljubljana: MK.

Lewis Carroll, 1994: *Aličine prigode v Čudežni deželi*. Prevedla Helena Biffio, ilustriral Lyndsay Duff. Trst: Devin.

Lewis Carroll, 1994: *Skozi zrcalo in kaj je Alica našla na drugi strani*. Prevedla Helena Biffio, ilustriral Lyndsay Duff. Trst: Devin.

Edward Lear, 1992: *A Book of Nonsense*. Everyman's Library. London: Random House UK.

Marjan Marinc, 1965: *Krasen cirkus*. Vesela zgodba. Ilustriral Štefan Planinc. Maribor: Založba Obzorja.

Fran Milčinski, 1917: *Tolovaj Mataj*. Ilustr. Ivan Vavpotič. Ljubljana: Tiskovna zadruga.

Fran Milčinski, 1922: *Tolovaj Mataj*. Ilustr. Ivan Vavpotič. Ljubljana: Tiskovna zadruga.

Fran Milčinski, 1949: *Butalci*. Ur. Vladimir Kralj, ilustr. France Podrekar. Ljubljana: MK.

Fran Milčinski, 2015: *Butalci*. Integralna izdaja, zbrala, uredila, izvirno besedilo vzpostavila, spremno besedo in opombe napisala Barbara Simoniti. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Knjižnica Kondor: izbrana dela iz domače in svetovne književnosti, zv. 350, urednik zbirke Andrej Ilc, ilustr. France Podrekar, ilustracija na naslovnici Peter Škerl, oprema Jasna Andrić.)

Lilijana Praprotnik-Zupančič, 1993: *Zgodbe in nezgodbe*. Ljubljana: DZS.

Literatura

J. A. Cuddon, 1982 [1987]: *A Dictionary of Literary Terms*. Harmondsworth: Penguin.

Ksenija Dolinar (ur.), 1987: *Literatura*. Leksikoni Cankarjeve založbe. Ljubljana: CZ.

Meta Grosman, 1997: *Književni prevod*. Razprave Filozofske fakultete. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

Jean-Jacques Lecercle, 1994: *Philosophy of Nonsense*. The intuitions of Victorian nonsense literature. London in New York: Routledge.

Winfried Nöth, 1980: *Literatursemiotische Analysen zu Lewis Carrolls Alice-Büchern*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Marnie Parsons, 1994: *Touch Monkeys*. Nonsense Strategies for Reading Twentieth-Century Poetry. Toronto: University of Toronto Press.

Barbara Simoniti, 1997: *Nonsens*. Urednik Dušan Čater, spremna beseda Meta Grosman, naslovnica Dubravko Gecan, fotografija avtorice Egon Kaše. Ljubljana: Karantanija.

Barbara Simoniti, 1997: *Nonsens kot literarni pojav, njegovo ubesedovanje in problemi prevajanja*. V M. Grosman: Književni prevod. Ljubljana: 1997. 75–88.

Barbara Simoniti, 2015: *How to Make Nonsense, The Verbal Procedures of Nonsense in Lewis Carroll's Alice Books*. V *Bookbird, A Journal of International Children's Literature*, 2015, Vol. 53, No. 3, str. 66–71.

Wim Tigges (ur.), 1987: *Explorations in the Field of Nonsense*. Amsterdam: Rodopi.

Wim Tigges, 1987: *An Anatomy of Nonsense*. V Tigges, 1987: 23–47, Amsterdam: Rodopi.

Wim Tigges, 1988: *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam: Rodopi.