

koš telesa se skloni naprej in je podprt z lehtni v predpasnik in naročje, ves obraz, ki se niti malo ne smehlja, pa je kot kakšna dekleška poteza, ki gre navzdol in ne počez

Sledi še nov, odločilni anketni smernik, ki kaže k nadaljnjemu nadpomenu: ČESA TE JE NAJBOLJ STRAH, ČESA SE NAJBOLJ BOJIŠ?

Eksaktnost in neeksaktnost Šeligovega sloga lahko preverjamo tudi ob njegovih barvah. Njegovo barvno označevanje predmetov, stvari in delov telesa je v splošnem natančno, veristično in zato pisano. Vendar nam pazljivejše opazovanje pove, da ni vedno nevtralnno. V opisovanju dekleta se nenavadno pogosto srečujeta *bela* in *črna* barva. Res sta to njeni vsakdanji poklicni barvi (obleka iz črnega tafta, črni čevlji iz nougat boksa, bel predpasnik, bel ovratnik, bela pentlja, bela kronica v glavi, bela krpa v rokah), vendar njuno pogostno ponavljanje na izpostavljenih mestih in celo v istem stavku (*osa črna in bela in črno bela*) pomeni nenaključno stilizacijo, ki prestopa opis stvari in sporoča nadpomen, obdajajoč nosilko teh barv. Uvodnemu anketnemu vprašanju KOLIKO SI STARA sledi tale oznaka:

spodaj od preščinjenega pasu, kot da je kakšna žuželka, naprej pa je tako veliko belega, da kar preplavlja črni taft obleke, in to belo je razločen bel predpasnik, ki je dopoldanski in je od poklica, da potem širi poleg barve, ki je je sam blesk beline, tudi to svežo perilno aromo in aromo poklica

Če ob ta, že kar abstraktni *blesk beline* — ki se od časa do časa razpne še na druge in nove prostore označevanja (izpod črne obleke *se zalesketajo pod pazduhe bele*; na obrazu *se zalesketajo kapljice živcev*) — postavimo nekatere določnejše oznake dekleta, na primer tisto, da ima *neizbrazdano in nepopisano čelo*, postane simbolna vsebina *belo-črnega* označevanja in stiliziranja dokaj jasna. Prevesti bi jo bilo mogoče v črno usodo nekega belega, svetlega in čistega bitja. Avtorjevo barvno označevanje mestoma celo prebija zadnje veristične zveze s predmetnostjo in se osamosvoji v nevezano barvno ekspresijo. Na primer:

zlate prsi pa polzijo v svoji svili sem in tja pod črnim taftom

Dokaz ekspresivne stopnjevanosti in močnega odstopa od brezosebne opisnosti je poleg barvne stilizacije tokrat tudi zvočno stiliziranje, saj stavek prehaja že v verzni ritem: —○—○—○—○ / —○—○ / —○—○—○—○. Subjektivizacijo označevanja, obrnjeno v podobno smer, lahko razberemo tudi iz pogostnega uporabljanja deminutivov, ki velikokrat stoje prav v bližini barvne stilizacije. Tako ima Milena na sebi: *črno oblekco; belo bel ovratniček; belo princeskino kronico na gla-*

vi; rumen obroček v zapestju; teman napet pašček; beločnice kot belo modri ponjavici, itd.

Zagoni z ravnine nevtralnega označevanja k osebnim poudarkom so opazni tudi v pogostnem uporabljanju intenzivnih prislovov in prislovnih zvez, kot so: *celó, zelo, sploh ne, sploh nič, samo malo, znenada, naglo, nanagloma, sunkovito, dioje, blazno* itd. Tu in tam zasledimo ob njih celó drznejšo metaforo ali primero: *ko se včasih tudi malo skloni, prisne lok njenega telesa ob blazno aluminijastem robu mizice; dokler se znenada vsa črna in bela in črno bela ne pokaže pokonci kot kakšno naglo steblo*. Stopnjevani prislovni, barvni in metaforični izraznosti se tudi tu nenadoma pridruži ritmična zaznamovanost besedila.

Morfologija označevanja je torej tisto območje Šeligove proze, v katero so, kot vse kaže, postopki vertikalnega oziroma hierarhičnega strukturiranja prodrli najbolj izrazito. Drugod so znatno manj opazni, a vendar prisotni.

Pripoved o dekletovih opraviilih in položajih res ni epsko razčlenjena in teče v enem samem, nepretrganem, vodoravno razprostrtem stavku. Toda hkrati je res, da stroga kompozicija anketnih vprašanj, ki so kot trak nalepljena čez vso to gmoto sporočanja, zareže vanjo tloris členov oziroma pripovednih enot. Anketna mreža, vržena od zunaj navznoter, zariše na ozadje brezoblične pripovedi geografijo pomenov in njihovih stopenj. Podobno se dogaja z razgledno točko pisateljeve vednosti, ki se je v fabulativnem delu, kot smo videli, spustila strmo navzdol na ravnino reči in dogajanja samega. V anketni coni je razgledišče spet privzdignjeno in vsevidno, čeprav vsevidno ne več v trdilni, temveč v bolj relativni, vprašalni obliki. Od tod pošilja avtor svojo humanistično misel, ki ima drastične predznake polemike ali izziva, v vse predele dogajanja. Iz »zgodbe« same, ki naj bi bila nevtrarno stvarna, pa ji od časa do časa prihaja naproti avtorjevo pritaženo čustvo do dekletove usode. Čas in prostor »zgodbe« sta res skoraj naključn izrez iz dekletovega dopoldanskega urnika, izrez brez perspektivne razdalje. Vendar je hkrati res, da te stroge empirične meje od časa do časa razbija pisateljeva stilizacija in simbolizacija pri označevanju stvari, dogodkov in glavne osebe. Dekletove lastnosti in položaji, kot so označeni, presegajo konkretnost in rastejo v usodo. Torej prestopajo ozek časovni okvir nekega dopoldanskega urnika in segajo daleč čez skromen prostorski okvir nekega gostinskega prostora. Zajemajo ali zaznamujejo celo vrsto bistvenih postaj človekovega življenja, vse od mladostnega pričakovanja do prve življenjske tesnobe, nemočne slutnje zla in daljne napovedi konca. Šeligov prostor in čas kljub vsej empirični teži nista

vedno zamejena v enorazsežno vizualno semantiko, temveč sta — kot njegove besede nadpomenu — odprta še nekemu širšemu času in globljemu prostoru. S tem pa postajata dostopna pisateljevemu osebnemu komponiranju, njegovi notranji perspektivi gledanja in mišljenja.

In naposled tudi »zgodba« sama kljub vsej svoji vodoravnosti in nezaznamovanosti položajev ni brez avtorjevih posegov z nasprotno, drugače oblikujoče smeri. Tak poseg je gotovo treba iskati ob najbolj izpostavljenem mestu »zgodbe«, se pravi v njenem koncu, in če ga ni tu, ga ne bo nikjer. Na koncu najdemo zelo podroben in pazljiv popis, kako dekletove roke spno senčnik. Besedilo se glasi:

roke pa so samo naprej in celo rameni se pomakneta za njima in potem mogoče še bolj napeto in zbrano, ko sta se obe odsekani konici čevljev iz naugat boksa in z zlato zaponko ob strani narta skoraj zaleteli v okrogli cementni podstavek v dveh plasteh, iz katerega gre okrogla kovinska cev, v katero je zasajen lesen držaj, in visoke pete niso dovolj, ker mora vsa teža na uklenjene prste, da se telo lahko povzpne navzgor, ker grejo iztegnjene roke in prsti na koncu kot tetiva navzgor in se trgajo iz konice stopal in čevljev navzgor in so prsti na koncu zgoraj mehki in loveči, kot da so iz sestre reanimatorke, spodaj pa se črna blesteča masa trdno razpotegne in skoraj zamaje malo sem in tja ob držaju, da bela pentlja v križu trepeta in se zadaj na stegnih nad polnimi strašnimi jamicami v zakolenju mora odkrivati že ojačeni konec ovalnega odreza neuničljivih nogavic z lastovko, ko morajo roke še bolj visoko tja gor po držaju vse do visokega jeklenega peresa in malo zarjavelega zatiča v držaju, da potem napetost platna z rdečimi in zelenimi progami popusti, ko zatič počí, in se spusti dol ob držaju, ker veter šumi

Na prvi pogled bi bil to lahko popis čisto vsakdanjega, naključnega in docela nepomembnega početja. Seveda, če ne bi bilo naše branje že od poprejšnjega besedila notranje vznemirjeno in pripravljeno poganjati domišljijo k pomenom, ki utegnejo biti zadaj. Vendar bi vse to ostalo le pri njegovih slutnjah, če ne bi bilo čisto na kraju navednega popisa, ki se konča in odtrga kar sredi pripovednega toka brez pike, še poslednjega anketnega posega s 15. vprašanjem: ZA KATERO OD STVARI, KI JIH BOM NAVEDEL, BI BILA NAJPREJ PRIPRAVLJENA UMRETI? Vprašanje je na zadnji in skrajni meji preverjanja dekletovega življenjskega smisla, namreč preverjanja s smrtjo. Od tod ni več mogoče naprej, tu se vse ankete končajo. Beseda UMRETI je zadnja beseda pričujoče proze in bolj popolnega zaključka ne bi mogla napraviti nobena druga beseda človeškega slovarja. Ostrina te »anketne« zamejitve pa se v resnici prenese in zareže tudi v nedokončani tok »zgodbe« in zapre njeno sintaktično neskončnost. In še nekaj več:

naključnemu poku drobnega mehanizma pod dekletovimi rokami in spuščanju *platna z rdečimi in zelenimi progami* pomaga podeliti dodatni, globlji, simbolni pomen. Pomen konca nečesa *rdečega in zelenega*, barv, ki ju bralec lahko izpolni s koncem česarkoli človeško mladega, upajočega in dragocenega. S tem dobi doslej nevtrarno početje Mileninih rok na senčniku močnejše izpostavljeno fabulativno lego, dobi funkcijo konca. In če se od tega opazovanja povrnemo še enkrat k začetku besedila, k prvemu stavku (*Naprej in daleč naprej ima dve roki, ki ji rasteta navzven, v zunanost, a sta povešeni*), lahko ugotovimo, da je fabulativna lega tudi tu zaznamovana s prvimi gibi in smerjo rok, torej zaznamovana s funkcijo začetka. Vmes je zgodba nemira, pričakovanja, tesnobe in strahu teh rok in prstov, postavljena v fabulativno sredino in z vrhom v grozečem ropotu. Skratka, če pripoved opazujemo na ravni simbolnih pomenov, se nam odkrijejo tudi obrisi njene stopnjevanje, do neke mere celo klasično zgrajene zgodbe.

Uzid pričujoče raziskave bi bila torej ugotovitev, da je Šeligova nova proza primer nenavadno izrazitega sovpadanja dveh v osnovi različnih, celo nasprotnih načinov strukturiranja: horizontalnega in vertikalnega, nehierarhičnega in hierarhičnega. Ta dvojnost zajema vse plasti dela, od slovarja do ustroja zgodbe, vendar tako, da je v zelo vidnem ospredju delovanje prvega zakona. Zato sta predmetni verizem in razpadanje nekdanjega humanističnega reda stvari najbolj vidni lastnosti, ki tej prozi dajeta na Slovenskem znamenje novosti. Izza vsega tega pa so prisotni, čeprav navzven manj vidno, postopki strogega hierarhiziranja pojavov v človeško osredinjenost, in to prav tako v vseh plasteh dela. Med obema strukturirajočima vzvodomoma je izredno napeta interakcija, ki ni ubrana v skladno dopolnjevanje, temveč v tvorno izničevanje skrajnih leg na obeh straneh. Tako razmerje se nam razkrije že v samem naslovu proze, ki je poudarjeno antipozicijski: *Odgovori in baterije*.

Sovpadanje struktur pa pri Šeligu ni novo. Na njem je zgrajena že proza *Triptih Agate Schwarzkobler* (1968). Ta zgodba o enodnevnem življenju sodobne mlade uradnice prav tako združuje neprizadeto zunanjo opisnost, ki gre do skrajno podrobnega evidentiranja, s tenkim notranjim čutom za nečloveško trpljenje Agate ob njenem srečanju s surovo ljubeznijo. Do zadnje mere stopnjevani verizem se tudi tu povezuje s simbolizmom, ki izpodnaša eksaktnost besed in predmetom, barvam, položajem in dogodkom odpira nova ter globlja pomenska polja. Medsebojno delovanje obeh generativnih gibal je celo mnogo bolj zlito, notranje usklajeno in mogočno. V novi prozi je namreč prišlo do nekkih opaznih premikov v razmerju med obema gibalnima silama. Hierarhi-

zirajoči tok si je zdaj poiskal prostor očitnega osamosvajanja, neke vrste tezni prostor, ki ga predstavlja trak anketnih vprašanj nad zgodbo Milene, ki je samo nova Agata z agatastim telesom in njeno dušo vred. Čeprav je tu treba dodati, da nekaj takega traku z neposredno mislijo obstaja tudi pri prejšnji zgodbi: to je naslovno ime dela in glavne osebe — Agata Schwarzkobler. To ime je že ideja. Ime junakinje iz natanko pol stoletja starejše *Tapčarjeve Visoške kronike*, njen značaj in usoda, v kateri je najbolj znan poskus surove inkvizicijske sodbe nad nežnim dekletcem, že ob naslovu Šeligove proze sproži bralčevo misel v smer, v katero nas nato res popelje Šeligova mračna zgodba moderne Agate in njenega martirija. Oddaljevanje in osamosvajanje obeh vzvodov oblikovanja pa je v novi prozi mnogo bolj daljnosežno, saj si tezna vprašanja poiščejo že kar samostojno plast in obliko. Ali to pomeni premik od veristične v novo idejno prozo ali napoveduje kakšne druge spremembe v razmerju globinskih sil, lahko danes seveda samo ugibamo. Zato se kaže za zdaj ustaviti pri tistem, kar je razvidno že danes: da v njegovi prozi obstajata in zelo izrazito delujeta obe opisani globinski gibalni. To pa pomeni, da se je Šeligo vključil v novodobni tok evropske proze — in sicer v tisti tok, ki se je od antropocentrizma najbolj odločno obrnil v svet popredmetenja in vizualnega verizma — na svoj način. Vanj se je vključil tako, da je novost sprejel v reducirani obliki, bolj točno, sprejel jo je tako, da jo je notranje dopolnil z antipozicijo. Tako sta v njegovi prozi v resnici prisotna avantgardizem in tradicija hkrati. Njuno razmerje je živa in napeta interakcija, odprta v obe strani. Prav zato obstajajo v besedilu mnoga »multivalentna« (Wellek) mesta, ki jih bralec lahko pomensko aktivira v eno ali drugo smer, v smer vizualnega verizma ali duhovnega simbolizma. Ta notranja odprtost k pomenski raznovrstnosti in hkrati globlji vsebinski količini, ki je zadaj, zagotavlja pričujoči prozi literarno vrednost.

Naslednje pripovedno delo Kataloga 2 je Ruplova *Past za združene narode*.¹⁰ Tudi v tej prozi, čeprav obravnava čisto drugo tematiko, drugo miselno področje in drugače kot Šeligo, je razbrati neko značilno in že na daleč opazno lastnost: hotenje po ukinitvi vrednostne vertikale v prikazovanju življenja. V zvezi s tem je cela vrsta postopkov, ki odpravljajo hierarhično strukturiranje. Najbrž ni naključje, da se Ruplovo besedilo konča s posebno omembo početja, ki ga nekoliko manj opazno že skozi vso zgodbo opravlja pisatelj Marko, namreč, da o vsem, kar se

¹⁰ Dimitrij Rupel, *Past za združene narode*, Katalog 2, str. 14–30.

pred njegovimi očmi dogaja, piše *dnevnik*, ki je brez čustev... Ta sklepni komentar je tak, da meče nazaj čez celotno prozo, ki smo jo prebrali, misel o notranji neprizadetosti zapisovalca, pisatelja, ki je bil, je in hoče ostati samo evidentist, katalogizator stvari, kakršne so, pa nič več.

V pričujoči prozi lahko odkrijemo vrsto pojavov, ki kažejo, kako avtor iz svoje optike odstranjuje perspektivo vrednostnega razporejanja stvari. Uvodni prizor, v katerem prikazuje zbiranje družbe k poslovilni večerji pred odhodom strokovnjaka za izume, docenta Vasja Božiča in njegove delegacije pred Združene narode, je naravnost nabit z drobnjarijami, ki jih Rupel beleži brez izbire in središča. To, da se mladi slovenski znanstvenik odpravlja v svet in pred človeštvo z nekimi domnevno velikimi idejami, sporoča v isti sapi, na enak način in na isti pripovedni ravni kot to, da si neka Manja iz te pisane družbe slači nerc pred zrcalom, da sta se neka Darja in Boris vrnila iz Kranjske gore, da si neka Pika dve minuti odvijja predolgi črni šal, da neko Patricijo rahlo zbadajo, ker je v službi pri železnici, da neki Ivan išče stranišče in tako naprej. Čez več strani teče spet en sam stavek, členjen v docela enake sintaktične enote, v katerih se grmadijo sporočila, ki postavljajo odločilno in neznatno, pomembno in ničevno na čisto isto ravnino, pod luč enake pazljivosti in v tok enake gostobesednosti. Postopki zavestne vrednostne nevtralizacije so še bolj izzivalni, ko prikazuje družbo pri večerji. Tik ob visokoleteče misli in znanstvene formule, ki jih o bodočem svetu in človeštvu predava družbi zagnani docent Vasja, postavlja matematične formule spolnih iger, ki jih pod naleti svoje pornografske domišljije riše na ovojnico SZDL lahkoživec Bobo. Kasneje, ko se delegatska družčina prestavi na ameriško celino, je njena podoba sestavljena iz še bolj razdrobljenih, razsutih, docela neosredinjenih, ploskovito navzkrižnih drobcev tamkajšnjega življenja in sveta:

Glasba, ki odmeva kot v tunelu. Tanka, resasta glasba, žlitje jazza in simfonije, oddaljeno usodno zavijanje, razsežen prostor, razsvetljen od stoječe luči, pogled na trikotne nebotičnike, prazna nedeljska cesta, iskanje naslova v blodnjaku, voznja s taksijem, slovo od bolničarke, ki izgine v sobi, ki je ni mogoče zakleniti, bolničarka, ki je pobruhala taksi, robec, ki je ostal pod sedežem, naoljen z njenimi izmečki, velike prsi, ki so mu slonele v dlaneh med vožnjo, teža, ki jo še čuti, party, ki jo je prezgodaj zapustil, veleposlanik, ki je rekel, da ga pozna, tajnika, ki sta beležila vtise, dnevnik, ki se je znašel med darili, pogovor, ki nanese na Odiseja, na njegovo nenehno vrženost v položaje, vonj dišečih rož, izginitev skoz zadnji vhod, obljuba o razgaljenju velikih prsi, pijani sprehod skoz vrtove, bleščeči parkirani avtomobili kot science-fiction, spomenik neznani revoluciji, jahač z

okamenelo pestjo, široka cesta h kolodvoru, vonj po predmestnem kinematografu, park, grad, straža, ki je kikiriki lešnike, vse nastlano z olupki, glasba, docentovo govorjenje o napredku, jaguar E pripelje kot ogromna šunka z jajci, nato vožnja z vlakom, prazne ploščadi, ki švigajo mimo kot vesoljske postaje, vstop na področje univerze, Rockefeller, ki pride nasmejan in samostojen, zapuščanje taksijev, težki kovčki, ki vsebujejo knjige o možnih poteh za človeštvo... itd.

Tudi tu se kot v neskončno ravnino kotale podobno narejeni, celo simetrično enaki stavki, ki so brez močnejših zagonov navzgor ali navzdol. Vendar to ni več naturalistični verizem, zbran in ujet v en sam strogo omejen izsek prostora in časa kot pri Šeligu, temveč nadrealistični verizem, ki se ravna po sunkih svobodnega asociiranja ali po avtomatizmu spominjanja, pri čemer s prostorom in časom ravna docela svobodno. Oba verizma pa imata vendarle neko bistveno skupno lastnost: da sta sploščena ob danost, da ostajata brez perspektivne razdalje do gmote stvari zunanjega ali duševnega sveta, da sta brez odmaknjenega urejevalnega razgledišča.

Toda Ruplova proza se ne ukvarja samo s prikazovanjem ljudi in prostora, stvari in predmetov. Ukvarja se tudi s svetom človeških idej, in sicer takih, ki žele svet spreminjati. Docent Vasja Božič, glavna oseba njegove proze, posveča svoje znanstveno delo, s katerim želi nastopiti pred Združenimi narodi, viziji neke popolne družbe, družbe blaginje, ki obeta človeka osvoboditi vseh naporov in muk. Na poti k tej funkcionalno do kraja dognani družbi, k svetovni civilizaciji, ki naj bi bila elektronsko brezhibna, pa mu je na poti nekaj ovir. Glavni sta dve: iluzija o narodu, ki jo je po njegovem treba odstraniti in podrediti napredku človeštva sploh, in pa humanizem, ki je nekaj termitškega na organizmu nove, znanstveno urejene družbe sveta. S to miselnostjo se mladi in uspešni slovenski znanstvenik odpravlja v hišo Združenih narodov, kjer so postavili na dnevni red *problem svobode posameznega naroda*, bolj točno, vprašanje, kako odstraniti ta problem v korist občega napredka. Drugi glavni junak zgodbe, ki potuje z docentovo delegacijo na novo celino, je Nande, utrujeni revolucionar, zgodovinar, umetnik in človek, ki počasi blazni zaradi neuspehov v življenju. Nande je neuspešen preostanek revolucije, ki je opuščena v neki sobi v gradu Podvin... ki je opuščena nekje na Pokljuki... ki se je končala na University of Essex. Njegov delež na ameriških tleh je ta, da sedi v avli hotela NATIONS, bere zgodovino neke dežele in se do onemoglosti napije. Kasneje ga najdemo med novolevičarskimi humanisti, na poti v novo gverilo, na cesti večne revolucije.

Rupel torej izpostavi dve dovolj znani ideologiji našega današnjega sveta: na eni strani miselnost znanstvenega funkcionalizma, na drugi strani miselnost permanentne revolucije. Zastopnikoma obeh dodaja ustrezno spremljavo: na eno stran potrošniško uspešnost in uživaštvo, na drugo neuspehe, zaplete in muke, ki jih terja življenje, naravnano po normah humanizma.

Nastane vprašanje, ali je ob tako določenem prikazu današnjih ideologij (s protinarodno vred) avtor sam lahko ostal v položaju nevtralnega katalogiziranja, pri pisanju, ki bi bilo docela *brez čustev*.

To si je brez dvoma prizadeval. Znamenje tega prizadevanja je, da do obeh miselnih strani poskuša zavzeti podobno stališče, in sicer zanikujoče. Veličastno poslanstvo *pozabitelja lastnega naroda* Vasje Božiča naravna tako, da se tam na novi Celine izpolni v nekakšnem zelo neveličastnem jecljanju pred tujimi denarnimi mogotci, končuje pa v zelo zasebni bližini neke gvinejske delegatke. V podobne dogodivščine tone tudi njegovo spremstvo. Nandeta pa življenjski zapleti naposled tudi pripeljejo do tega, da se *skaže kot slepec in reva, bedak in obupno tele*. In vendar Ruplov odnos do obeh strani ni in ne zmore biti čisto enak. Morfologija snovi in označevanja kaže mnogo močnejše zanikanje in razvrednotenje po slovensko amerikaniziranega Vasjevega sveta z vso njegovo ničevo okolico vred. Pri opisovanju slovenskega misijonarja kibernetike, ki se odpravlja *v Ameriko reševat blaginjo sveta*, in navašanju njegovih idej je označevanje daleč od nevtralnih leg, vedno znova se stopnjuje v smer karikaturne, satirične ali groteskne stilizacije. Tako ima mladi učenjak v načrtu celó osvobajanje človeka od vseh njegovih osnovnih naravnih funkcij, od prehranjevanja do spolnosti. On sam in njegova družba pa se hkrati izdatno predajata prav užitkom te vrste. Mestoma se stilizacija preveša celo v grozljive oznake. Že navedeni kačasti popis koščkov in drobcev iz vele mestnega življenja se konča takole:

Rockefeller, ki nastopa kot na modni reviji, dviga roke kot igralec, ki izpoveduje glavno misel. Angela zavija oči, pohiti s prsti proti očesu, kot bi si ga hotela iztakniti, nato ji padejo v dlani kontaktne leče kot dva sramotna izrastka, ki sta zrasla ponoči in ju je treba neusmiljeno odstraniti z zdravega tkiva, oči se pocedijo, nenadoma dobijo drugačno obliko, kot dve kačji glavi, ki oveneta v ubijalčevi roki.

Ta sklep vrže tudi nazaj, na ves dolgi stavek, sestavljen sicer iz množice nevtralnih pripovednih leg, strm pogled in strmo sodbo, ki se povzpne v metaforično ekspresijo. Njegovo označevanje negativitet novo-levičarskega humanizma nikjer ne doseže tako močno stiliziranih leg.

Od nevtralnih ali celo rahlo pritrdilnih položajev seže kvečjemu do ironije ali pa do čisto razumarskega zanikanja stvari, češ revolucija je v resnici samo *pripravna beseda za izražanje preostajajoče energije* ... Toda naj bo mera opredeljevanja do ene ali druge strani taka ali nekoliko drugačna, dejstvo je, da gre za pripovedne položaje, ki so daleč zunaj nevtralnosti in zunaj brezvrednostnega evidentiranja sveta. Naposled nam to potrjuje tudi njegova obravnava osebe, ki s svojim skrajno natančnim in brezčustvenim zapisovanjem spremlja celotno dogajanje. Kot bi bil pisatelj Marko po eni strani lahko avtorjev drugi jaz, tako po drugi strani pada pod zorni kot avtorjeve satire. Proti koncu zgodbe piše Marko že 506. poglavje svojega dnevnika, postaja smešen in se pomika v območje karikaturne stilizacije. S tem pa je Rupel zavzel negativno stališče tudi do tretje vidnejše ideologije našega sveta, do trpnega pristajanja na danost. Vendar je značilno, da je ta miselnost od vseh treh najmanj zaznamovana.

In tu se odpre še zadnje vprašanje: če Rupel vse tri ideologije — aktivni funkcionalizem, permanentno revolucijo in trpno sprejemanje danosti — osmeši in razvrednoti, hkrati pa jih postavlja v ostro interakcijo, lahko iz tega nastane samo nekaj, čemur pravimo igra. Toda, ali je to v resnici igra, čista igra? Mislim, da avtor kljub nekaterim postopkom dehierarhizirajoče in nevtralne igre tega položaja ni dosegel. To kaže že zelo različen obseg prostora in pozornosti, ki ga daje vsaki izmed naštetih treh miselnosti. Še bolj pa je to razvidno iz stopnje satirične temperature in v zvezi z njo stilizacije, ki je vsakokrat drugačna.

To pa pripelje do ugotovitve, da tudi v tej prozi obstaja dvojnost horizontalnega in vertikalnega strukturiranja. V tok sodobne proze, tiste, ki se najodločneje odvrta od ideološkega ali metafizičnega prikazovanja sveta in se odloča za čisto nasprotno stališče, za optiko igre, se Rupel vključuje na svoj način. Njegova igra je le napol igra, v njej obstaja tudi idejni, polemični ali celo ideološki generator. Zato to ni svobodna igra, temveč vezana igra, satirično polemična igra, igra namena. Vendar je razmerje globinskih gibal manj dosledno, manj prosojno in bolj motno kot pri Šeligu. Zato so v besedilu tudi tako imenovana »slepa« mesta, ki jih ni mogoče funkcionalizirati v nobeno smer in ki bi utegnili biti osamljena, nezadostna znamenja nikamor vezane literarne igre.

Sledi krajša proza *Marka Švabića*, ki ni naslovljena, a nam navedbe natančnih datumov, ki se kot napisi pojavljajo na robu besedila, povedo,

da gre za dnevniške zapise.¹¹ Ti datumi so tudi edini podatki, ki so v besedilu zanesljivi in pomensko nedvoumni. Drugo je po večini splet napol artikuliranih stavkov ali neartikuliranih sporočil, ki mestoma celo zapuščajo besedne oblike in se preselijo v glasovne, številčne ali likovne šifre. Pred nami je proza, ki s tehniko dadaističnega infantilizma in nadrealističnega asociiranja omogoča vsakršno razumevanje in neskončno razlag, hkrati pa jih vse po vrsti razveljavlja. Avtor sam že na začetku zavzame položaj popolne zlitosti s stvarino svojih notranjih asociacij in stališče popolne nevednosti ter nereflektiranosti. Njegova prva ugotovitev se glasi:

Zelo smotno in umno, ko pišem na časovno oznamovan papir. Kajti danes, prav zdajle ne bi vedel, kje sploh da sem. (In nekoliko naprej:) Ne morem presojati: sem odgovoren, za kar naredim, ali nisem.

Sledi množica pripovednih kretenj, ki jim ne kaže iskati razvidnega pomena in smisla, ker prav to nočejo biti.

In vendar je ob teh kretnjah še nekaj, kar avtorjevo početje meče iz pričujoče igre. So namreč mesta, ki dovolj opazno odpirajo globljo, lahko bi rekli celo družbeno podlago dogajanja, in sicer vrsto mračno zaznamovanih političnih okvar, poljasnih grozot časa in bolečnih prividov nove krvave subverzije. Čeprav te sestavine niso dorečene ali pomensko zaokrožene in so v besedilo položene kot eksplozivni vložki, ki jih lahko bralec aktivira po svoje, predstavljajo neutajljiv del vsebine. Vsebine, ki je naravnana aktualistično, polemično in napadalno. Skratka, če to prozo postavimo ob prejšnji dve, vidimo naslednje: znaki igre, ki ni odgovorna niti zgodbi niti ideji in tokrat celo pomenu in besedi več ne, so se močno pomnožili; toda zanimivo je, da so se hkrati s tem okrepili tudi nasprotni znaki polemične popadljivosti in napadalne revolte. Ne glede na problem, koliko uspešna ali neuspešna oziroma funkcionalno čista ali motna je zveza med obema poloma v Švabičevi prozi, ostaja dejstvo, da tudi v njej deluje dvojno strukturiranje. Zato je ta proza z ene strani eksperimentalna igra, z druge pa protest.

Pesniški del Kataloga 2 uvajajo besedila *Tomaža Šalamuna*. Na čelu stoji pesem, ki mora slovenskega bralca šokirati že s svojim naslovom *Zakaj sem fašist*.¹² Sledi vrsta jasnih in glasnih izjav, ki so v skladu s tem naslovom in ki pomenijo, če jih jemljemo dobesedno, doslej najbolj izzivalno ideološko in politično provokacijo v povojni slovenski knji-

¹¹ Marko Svabič, Katalog 2, str. 31—36.

¹² Tomaž Šalamun, *Zakaj sem fašist*, Katalog 2, str. 37—38.

ževnosti, pomenijo očitno miselno diverzijo ne le zoper obstoječi samoupravni družbeni red, temveč tudi zoper temeljne norme humanizma in demokracije sploh. Tak je vtis ob prvem stiku s pesmijo in njeno najbolj zunanjo, deklarativno plastjo. In vendar je v besedilu še nekaj drugega, kar navaja k previdnejšemu branju in sklepanju. Sem spada najprej avtorjevo nenavadno glasno soglašanje s fašizmom, še več, nenavadno poudarjeno soglašanje in notranje poenačevanje z najbolj krutimi in ubijalskimi nagoni fašizma. Gre za razkazovanje, ki mu, kakršno je, preprosto ni verjeti. Pa ne samo zato, ker že nekoliko poznamo dosedANJI miselni svet pesnika zbirk *Poker* (1966) in *Namen pelerine* (1968), temveč predvsem zato, ker je njegovo soglašanje z ubijalstvom preveč očitno, da bi ga lahko jemali kot samo, premočrtno in čisto misel. Kot v sistemu ironičnega označevanja skrajna trditev nosi s seboj svoje notranje pomensko nasprotje, tako smo tudi v tem primeru pred toliko skrajno in toliko napeto trditvijo, v našem okolju celo absurdno trditvijo, da je v njej treba iskati dodatne pomene oziroma funkcije, če nečemo biti žrtev naivnega branja. Branja, ki bi tako pesem po vsej logiki in pravici moralo predati policijski in ne literarni preiskavi.

Do prve razlage, ki se nam ponuja pri iskanju prikritega pomena in namena pesnikovih skrajnih izjav, nam kažejo pot nekatere okoliščine našega prostora in časa. Ne da bi se tu spuščali v podrobno raziskavo in natančnejše označevanje stvari, lahko rečemo, da gre za obdobje, ki Šalamuna in del njegove generacije določa z dvema bistvenima lastnostima. To je obdobje, ki se je po eni strani že močno odmaknilo od nekdanjega ideološkega skrbništva nad literaturo in od administrativnih poseganj vanjo, ki so trajala tja do srede šestdesetih let. Po drugi strani pa je Šalamunov rod tisti, ki je še doživljal te posege in kljub daljnosežni samoupravni liberalizaciji kulture še ni osvobojen travmatične teže svoje mladostne polpreteklosti. Iz takega položaja se Šalamunova pesem dá brati kot eksperimentalni izziv, kot poskus preverjanja politične oblasti oziroma mere njene strpnosti. Strpnosti, ki je še razmeroma mlada, a kot se je tokrat izkazalo, že precej utrjenih živcev. Če so razmerja v resnici taka, potem fašizem Šalamunove pesmi ni zaresen fašizem, temveč fašizem kot izzivalna igra in nič več. Zdi se, da je marsikdo zadevo tako tudi razumel, saj pesem ni sprožila pričakovane afere, bila je v resnici sprejeta kot igra. Nihče več ni hotel biti žrtev naivnega branja, tudi tisti ne, ki jo je bral docela naivno.

In vendar v tej igri ni izčrpana vsa vsebina pesmi. Vsebuje tudi določeno opredelitev do življenjskih vrednot, celo misel o vrednem in

nevrednem človekovem obnašanju sredi življenja. Na eno stran postavlja človeka, ki se zadovoljuje s povprečno *socialno mimikrijo*, otopeva v družbeni prilagojenosti in se debeli pod varno streho dogovorne demokratičnosti. Na drugo stran pa postavlja človeka prvinske volje, prvinske moči in prvinske svobode, človeka, ki prebija mero konfekcijske usode. Če bi Šalamun to isto misel povedal v normalnem jeziku svojega okolja, se pravi v prilagojenem jeziku razumne in popravljalne kritike nekaterih izpraznjenih navad samoupravljanja, bi bila zadeva normalna, na vse strani sprejemljiva, skoraj neopazna. Toda izbral si je drugačen način. Ni se ustavil na točki, ki bi pomenila razumno izmerjeno kritično razdaljo do neke problematične pozicije človeka v samoupravni demokraciji, temveč si je izbral popolno antipozicijo. S prestopom v skrajno protipozicijo je svojo kritiko radikaliziral do zadnje možne meje, prignal jo je v katastrofalno razsežnost. Pri tem početju med drugim deluje gotovo tudi postopek računa, reklame in igre, ki ve, da so šokantne pozicije bolj vidne in bolj slišne od normalnih ali klasično sredinskih leg, ne glede na namen, ki je zadaj.

Toda Šalamunova izjemna protipozicija, ki je izbrana tudi zato, da močneje razvrednoti naše povprečne pozicije, ima v sebi nekaj, kar ni samo račun, metoda in igra. Tudi volja do izvirne moči in izvirne lepote svobodnega subjekta, kar sodi v sestav ene izmed rastočih ideologij današnjega slovenskega sveta, se v Šalamunovi radikalizaciji položajev razkrije zgolj kot nasilje in ubijanje. Ravno popolna, na prvi pogled čisto brezrazdaljna identifikacija z zločinstvom človekove brezmejne volje do moči, omogoča notranji pomenski obrat od formalne trditve k vsebinskemu zanikanju. Vzpostavi torej možnost notranje razstrelitve, razdejanja in razvrednotenja tudi protipozicije same.

Vse to pa pokaže, da znotraj Šalamunovega sistema računa in igre, ki je igra z družbo, z bralcem in literarnimi sredstvi, vendar obstaja razmeroma preverljivo vrednotenje oziroma razvrednotenje dveh aktualnih ideologij: konformnega demokratizma (socialne mimikrije) in nihilizma, odprtega brezmejni osebni volji do moči.

Naslednja kratka pesem *Vse, kar delam* prikazuje človeka, ki je v vseh položajih postavljen pred zrcalno podobo samega sebe, tako da so vsa njegova početja vedno samo svoj lastni odsev in odmev.¹³ Vse te položaje človekove egocentrične blokiranosti avtor spet pripoveduje v prvi osebi in se z njimi poenači brez sleherne notranje razdalje. Prav s tem postopkom pa jih napravi do kraja razvidne in problematične.

¹³ Tomaž Šalamun, *Vse kar delam*, Katalog 2, str. 40.

Postopek formalne identifikacije in nasprotnih pomenskih učinkov je do skrajnosti razvit v pesmi *Draga Mile*.¹⁴ Tu Šalamun veristično posnema pismo dalmatinskega zdomca ženi v domovino. V pismu ji sporoča svoj položaj v nemškem industrijskem in civilizacijskem okolju, svojo grožnjo nad njeno morebitno nezvestobo in nazadnje skrb za otroka, kožo in domači red. Pismo je pisano v dialektu in žargonu, ki je še docela neurbaniziran in nebontoniziran, poln pristnih kletvic in prvinske izrazne skatologije. Skratka, Šalamun s svojo besedo in peresom izstopi iz sveta literarne kulture, ji pokaže hrbet in se preseli pod kožo južnjaškega sezonskega zdomca in v svet njegove neotesane, surove, čisto protipoetične besede. Če pojav gledamo z ravni gojene pesniške kulture, njenih utrjenih navad in predpisov o dostojnem in lepem, doživimo to pesem kot norčevanje, izziv in igro na račun literarnega bontona. Igra je tokrat zaznamovana tudi s formalne strani. Na koncu se namreč kot pisec pisma in pošiljatelj pozdravov predstavi s svojim polnim imenom Tomaž Šalamun sam, kar pomeni razkritje igre in konec potegavščine.

Vendar so v besedilu pisma tudi mesta, ki jih ni mogoče docela pokriti z opisanim sistemom igre. To so mesta, kjer je zapisana zdomčeva muka sredi stehmiziranega sveta, zatem muka njegove nenehne skrbi in strahu, naposled pa pristne, surove ljubezni do vsega, kar je ostalo doma. Avtorjevo igrivo pocnačevanje s primitivizmom začenja na teh mestih dobivati pomenska dopolnila in se obračati v zavest socialnega neugodja, če že ne protesta. Tako se naposled izkaže, da pesem ni samo lahkotna igra s tradicionalno spodobnostjo in posvečenostjo slovenske poezije, temveč tudi izstop iz te igre v območje polemičnega opozorila. Opozorila o problematičnem neskladju med lepo književnostjo in nelepo socialno resničnostjo. Ta misel pa spet ni in noče biti izrečena iz normalne, splošno sprejemljive in neopazne lege, ki jo je izčrpala že tradicionalna socialna poezija, temveč iz radikalne protipozicije: izpod primitivne, jezne, surove in marsikomu smešno kvantaške besede zdomskega južnjaka. Ko bere pesem, je bralec izpostavljen dvojnemu sunkom: zabavni literarni igri in socialni polemiki. Vendar pred nami ni klasično dorečeno in zaključeno besedilo, temveč odprto besedilo, ki ga mora dopolnjevati bralec sam. Zato je od njega odvisno, kateri od obeh motivacijskih gibal daje v svojem doživetju več prostora.¹⁵

¹⁴ Tomaž Šalamun, *Draga Mile*, Katalog 2, str. 42.

¹⁵ Poskus v literarnozgodovinskem seminarju dne 6. 3. 1971 je opozoril na odmeve v obe smeri.

Sledi še cikel štirih Šalamunovih pesmi pod naslovom *Glave*.¹⁶ Tu je sistem igre znatno bolj osamosvojen kot v prejšnjih pesmih in zato tudi občutno bolj odprt v svobodo nevezanih in pogostoma celo nedoločljivih pomenov. Vendar se med semantično svobodnimi enotami od časa do časa pojavljajo satirični naboji, ki merijo v najrazličnejše smeri, najbolj določno pa v možgane bralca samega. Sem je naravnana že prva pesem, ki nam predstavi svojevrstno vajo ali igro človeških glav v zeljnatinami glavami, pri čemer pride do kar precejšnje enakovrednosti:

Treba je iti na njivo, kjer raste zelje,
ki je enakomerno zasajeno. Ljudje naj
se razdelijo na dve skupini. Prva sku-
pina naj se vleže na trebuh ob vsako
drugo zeljnato glavo in naj jo poje,
ne da bi si pri tem pomagala z rokami
ali da bi vstala. Ko to opravi naj
gre domov. Druga skupina naj se zako-
plje do vratu točno na mestih, kjer
se vidijo korenine, tako da se vidi
zelje, glava, zelje, glava, če se
pa pogleda v diagonali pa samo zelje.

In Šalamun bi ne bil Šalamun, če ne bi pomeril tudi v glavo razla-
galca njegove poezije:

Kdor bo bral naslednje sporočilo
kot politični traktat, bo ustreljen.

In vendar je res, da Šalamunova poezija — ki si je ob prvem odločil-
nejšem koraku v javnost nadela igralsko ime *Poker* in se tudi po drugem
knjižnem nastopu odela v embalažo igre »človek ne jezi se« ter se po-
krila z naslovom *Namen pelerine* — ni igra, ki bi bila zelo pogostoma
zunaj namena. V Katalogu 2 dobiva celo poudarjene idejne, politične
in socialne pomene, dobiva neutajljive polemične vertikale.

Pesniški prispevki, ki sledijo Šalamunovim, kažejo že znatno bolj
očitne premike v območje nehierarhičnega strukturiranja in s tem v ob-
močje bolj ali manj popolne izločenosti iz naše privajene predstave
o pesništvu in pesniški besedi.

Na prvem mestu je obsežno besedilo *Ranunculus L., Zlatica*, ki ga je
napisal I. G. Plamen.¹⁷ Gre za opis enainštiridesetih različnih vrst zlatie

¹⁶ Tomaž Šalamun, *Glave*, Katalog 2, str. 44—50.

¹⁷ I. G. Plamen, *Ranunculus L., Zlatica*, Katalog 2, str. 51—65.

in ta opis je sestavljen podrobno in natančno kot po botaničnem ključu za določanje cvetnic in praprotnic. V sredini tega botaničnega traku, ki teče pred našimi očmi kot grafično natančen prepis iz leksikona, pa je vstavljen še drug trak, ki pri vsaki zlatici posebej prikaže njeno srečanje s čisto naključnimi in nepredvidljivimi predmeti ali bitji sveta. Taka nadrealna in nadleksikonska srečanja se glase na primer takole:

enkrat se ji približa
ploščati kačji pastir
drugič
stisnjena tuba od Kalodonta

enkrat se ji približa
čopasta čaplja
drugič
nalivno pero

enkrat se ji približa
alpski močerad
drugič
kvadratasta vaza

enkrat se ji približa
kraška kuščarica
drugič
pikov fant

Pred nami je pripovedna montaža dveh ravnin dogajanja, ki sta na prvi pogled popolnoma različni. Na eni ravnini poteka znanstveno eksakten ali vsaj docela tako prirejen popis 41 različnih zlatic, označenih ne le s slovenskimi, temveč tudi z latinskimi imeni, tako da je identiteta sleherne med njimi do kraja jasno ločena od vseh drugih. In vendar, ko beremo podrobne oznake cvetov, čaš, listov, pecljev, plodov, prašnikov, pestičev, stebel, vencev, zemljepisnih nahajališč in še vsega drugega pri vsaki zlatici posebej, se njihovi razložki začno spajati v nepregledno gmoto oznak, ki si postajajo vse bolj in bolj podobne, neločljive, potekajoče v eno samo neskončno vodoravno enakost, ki bi se lahko širila tudi še naprej čez 41 postaj. Tako se nam verističen in eksakten svet stvni naposled razkrije kot docela nevtralna, seštevalno zravnan nepovedna in prazna danost. Ob njo je nato prislonjen tok dogajanja, ki naj bi bil vsemu temu znanstvenemu verizmu pravo nasprotje. To je svet samih nepredvidljivih naključij, pravzaprav svet čiste fantastike, ki ni urejen po ničemer niti omejen z nobeno realno danostjo. Srečavanje realitet je neskončno daleč od leksikonske določe-

nosti. Pero piše po nareku predlogičnih avtomatizmov, za katerimi deluje nadrealistična poetika. Poetika, ki je iz metafore odstranila sistem analogije, s tem pa tudi tertium comparationis, in učinkovitost izražanja začela meriti po antianalogiji, se pravi po notranji oddaljenosti in oddutjenosti dveh besed ali realitet, ki se nenadoma srečata. Bretonovo načelo, da je podoba toliko močnejša, »kolikor bolj oddaljeni sta približani realiteti«, je v pričujočem besedilu uresničeno ne glede na to, ali ima Iztok Geister Plamen kakršnokoli zgledovalno zvezo z evropskim nadrealizmom ali ne. Toda tudi na traku avtorjeve subjektivne svobode, ki je prilepljen čez trak njegove vezanosti v danost, se svet neskončnih možnosti vrti v gmoto vse bolj enoosne in enoobrazne igre, ki v resnici postaja enako nevtralna, vodoravna in prazna kot njeno nasprotje. Skratka, skrajni verizem in skrajna fantazijska igra sta montirana v dvojno evidenco nič. Razvidne vrednostne navpičnice ni več. Tudi kompozicija kljub vsej simetrični mehaniki členov izgine. Tu nima začetek nobenega samostojnega kompozicijskega znaka več in isto velja za sredino in konec. Vseh 41 pripovednih členov te najbolj radikalne slovenske antipoeme bi lahko brez kakršnihkoli vsebinskih posledic poljubno zamenjavali ali premontirali. Ukinjanje hierarhičnega strukturiranja je celo daljnosežnejše, kot je bilo v avtorjevi zbirki *Zalostna Majna* (1969).

In vendar pri tej botanični lepljenki še ni mogoče govoriti o literarni praznini. Besedilo se še vedno dá z razmeroma trdnimi oporišči aktivirati v neko napol igrivo filozofsko razmerje do sveta. To pa kaže, da smo še vedno pred besedilom z večvalentno vsebino.

Korak naprej v smer vsebinskega izpraznjevanja besedila je napravil *Matjaž Hanžek* s svojimi nenaslovljenimi besedili.¹⁸ Njegovo pisanje temelji na igri s posameznimi členi stavka. Bistveno pri tem je, da je igra mehanično enostavna, docela enoumna in zato brez dodatnega pomenskega prostora, kjer bi se njegova sporočila dala aktivirati iz pragmatičnega v literarni jezik. Kolikor pa tega nadpomenskega prostora je, ga besedilom lahko daje samo obstoj tradicionalne literature, ki omogoča, da ta besedila beremo kot parodijo. Na primer parodijo zoper romantični kult pesniškega ustvarjanja:

pesem lepo pesnik piše
lepo pesnik piše pesem
pesnik piše pesem lepo
piše pesem lepo pesnik

¹⁸ *Matjaž Hanžek*, Katalog 2, str. 66—75.

Prispevki naslednjih dveh avtorjev *Marka Pogačnika* in *Francija Zagoričnika* so uvrščeni v *Razdelek II*, kar že na zunaj kaže neko nadaljnjo stopnjo v deliterarizaciji literature.¹⁹

Pogačnikova *Breskev*, najdaljše besedilo zbornika, je zbirka abstraktnih aforizmov, ki tečejo čez 26 strani in se začenjajo takole:

Čudo zbira odnos. Prostor množi odnos. Čudo nosi osnovo. Osnova liči vsebino. Enota zbira del. Zor vidi vsebino. Odnos širi interes. Podoba zre zor. Vsebina druží svet. Vizija ve podobo. Vizija loči zor. Osnova liči smisel. Interes druží smisel. Del ljubi svet. Čudo nosi del. Vsebina ve svet. Osnova zre svet. Odnos druží vsebino. Del zre odnos.

Vsi ti izreki, biti jih mora okoli 3000, so vsebinsko različni, notranje nejasno povezani ali nepovezani, brez razvidnih miselnih središč in obodov, množica členov brez zgradbe. Hkrati pa so v formalnem, se pravi gramatičnem pogledu vsi docela enaki, sestavljeni skrajno enostavno iz treh temeljnih stavčnih členov, osebka, povedka in predmeta. Zavestna oblikovna enoličnost in vsebinska brezsmernost povzročata, da besedila pravzaprav sploh ni (fizično) mogoče brati do konca. Torej je bralec postavljen pred njuno odločitev, da iz vrtoglavo nepregledne izložbe tričlenskih stavkov nekaj izloči in izbere; izbere, kar hoče in kar potrebuje, to použije ali pa tudi odvrže. Pogačnikovo besedilo ni zapustilo samo kompozicije, temveč tudi že vsebinsko zavezanost. Ostaja le še zveza besed, ki pa uporablja že eno samo in najenostavnejšo stavčno zgradbo.

Zadošča korak in za stavkom je na vrsti ukinitve besede. To se tudi zgodi. Namesto besed so pred nami likovni znaki. Toda tokrat ne več črke kot pred leti v tipografskem pesništvu, temveč strojni vzorci, ki nimajo nobene zveze več z gutenbergovsko kulturo. Take so *Zagoričnikove Tapete* in tak je Pogačnikov *Programiran tekst*.²⁰ To seveda ni več tekst, ker v njem ni besed, in kjer ni besede, ni literature. Literatura so ta znamenja lahko samo tedaj, če obnje stopi tradicionalna literatura in jih pusti zaživeti kot njen opozicijski odmev. Sicer se pa tu književnost konča. Naslednja dva razdelka (III. in IV.) Kataloga 2 res pripadata že likovnim prispevkom. Ti v mnogočem pojasnjujejo in dopolnjujejo literarni del, vendar ju enačiti ne moremo. Posebno še na tistem problemskem območju, ki nas je tu predvsem zanimalo.

¹⁹ Marko Pogačnik, *Breskev*, Katalog 2, str. 77–102; Franci Zagoričnik, *Tapete*, Katalog 2, str. 103–106.

²⁰ Marko Pogačnik, *Programiran tekst*, Katalog 2, str. 107–109.

Naš pregled sodobne slovenske avantgardne književnosti, kakršna se je predstavila ob svojem doslej najbolj samostojnem in najbolj vidnem skupinskem nastopu s *Katalogom* 2 leta 1970, nas torej privede do naslednjih ugotovitev.

V večjem delu te književnosti delujeta hkrati in drug ob drugem dva v bistvu nasprotna oblikovalna postopka. Z ene strani se uveljavlja tako imenovano horizontalno strukturiranje, ki v vseh plasteh knjižnega dela, od zgodbe do stavčne skladnje in slovarja, postopoma ukinja hierarhično urejene sisteme. Ukinja jih zato, ker svet človeka in stvari ni več opazovan skozi antropocentrično — idejno optiko, temveč skozi novo optiko verizma ali igre, ki vsak po svoje želita zavzeti stališče bolj ali manj nevtralnega opazovanja in evidentiranja sveta. Toda v tako stanje stvari in v ta proces z druge strani nenehoma posegajo postopki tako imenovanega vertikalnega strukturiranja, ki v vseh plasteh in na vseh ravneh leposlovnega dela ustvarjajo hierarhično urejene protistrukture, nastale iz avtorjevega miselnega preverjanja in vrednotenja obstoječega sveta. Tako prihaja do odprte, gibljive in napete interakcije dvojnih sil, ki oblikujejo najnovejši val slovenske književnosti in ji dajejo značilno obeležje. Rečemo lahko, da sodobna slovenska avantgardna literatura ni literatura čistega verizma (reizma) niti literatura čiste igre, temveč izrazito namenskega verizma in namenske igre. V njej celo naraščajo sestavine filozofske, moralne, socialne in politične polemike s svetom danosti. To pa pomeni, da avantgardna skupina *Kataloga* 2 v resnici močno prestopa program, kakršnega je pred javnostjo izpovedala leta 1967. Takrat je za svoj program postavila izrazito neprogramsko literaturo, ki hoče izstopiti iz vseh ideoloških hotenj in družbenih projektov, izstopiti iz polemičnega razmerja do obstoječega sveta. Napovedala je katalogno literaturo, ki bo samo »evidentirala svet, kakršen je, zaradi evidence same«, torej literaturo, ki ne želi biti več vrednotenje in ne preverjanje resničnega sveta po kakršnemkoli vnaprejšnjem, hierarhično ustrojenem modelu sveta. Napoved se ni uresničila. Praksa je pokazala, da je ta literatura — z redkimi izjemami, ki smo jih opisali — postala v resnici dvojna, hibridna struktura.²¹ Gre za avantgardizem, ki je močno odprt tudi tokovom tradicije, predvsem njeni humanistični polemiki s svetom, njenemu aktivizmu, ki se samo prenaša na čisto novo raven, v novo življenjsko gradivo in v novi slog.

²¹ Na hibridnost njenega zunanega, socialnega položaja v slovenski kulturi in družbi, ki naj bi bil po eni strani položaj izločenosti in zato provokacije, po drugi pa je uradno subvencionirana, je opozoril *Matjaž Kmecl* v sestavku *Katalog in slovenska literatura* (v *Sodobnosti* 1971, št. 4., str. 347—353).

Torej smo v resnici pred reducirano obliko avantgardizma. Seveda ta redukcija nima nikakršne zveze z umetniško vrednostjo del, zanimala nas je predvsem kot tipološki pojav.

Ostane še vprašanje, kje so razlogi za tako redukcijo. Nanj bi mogla odgovoriti raziskava, ki bi temeljito posegla vsaj v dve smeri: v položaj današnjega slovenskega sveta z njegovo ideološko določenostjo vred in pa v zgodovinsko tipologijo slovenske književnosti ter njenega reduciranega sprejemanja tokov razvitih evropskih literatur.

РЕЗЮМЕ

В статье исследуется современная словенская авангардистская литература, представленная в 1970 г. в до сих пор самом видном групповом выступлении в сборнике «Каталог 2». Выходит, что в большей части этой литературы действуют параллельно два по существу противоречивых творческих принципа. С одной стороны, мы видим т. наз. горизонтальное структурирование, которое во всех слоях литературного произведения — от сюжета и конструкции до синтаксиса предложения и словарного запаса — отменяет иерархически организованные системы. Оно отменяет их потому, что мир человека и вещей уже не наблюдается сквозь антропоцентричную призму, а сквозь новую оптику веризма (реизма) или игры, а каждый из них в свою очередь хочет занять точку более или менее нейтрального наблюдения и эвидентирования мира. Эту точку зрения занимают также и программные заявления группы. Однако, в такое положение вещей и в этот процесс непрерывно вмешиваются поступки т. наз. вертикального структурирования, которые во всех пластах литературного произведения создают иерархические антиструктуры, возникшие в умственной проверке и оценке автором существующего мира. Таким образом возникает откровенное, подвижное и напряженное взаимодействие двояких сил, формирующих новейшее течение словенской литературы. Современная словенская авангардистская литература, таким образом, является не литературой чистого веризма (реизма) или чистой игры, а особенно умышленного веризма и умышленной игры. В ней даже возрастают элементы философской, социальной и политической полемики с миром данного. Таким образом, словенский авангардизм — с редкими исключениями — представляет собой двоякую, гибридную структуру. Он открыт в сторону разных течений традиции, прежде всего ее гуманистической полемики и идейному активизму, который переносится на совсем новый уровень, в новый жизненный материал и в новый стиль. Причины этой редукции следовало бы искать в двух направлениях: в общественно-идеологической определенности современной словенской действительности и в исторической типологии словенской литературы.

OBLIKE Z DELEŽNIKOM NA N/T IN S SE V TEKSTIH 18. (IN 19.) STOLETJA

V slovenski pisani besedi 18. (in deloma 19.) stoletja se rabita, kot v drugih slovanskih jezikih, dve obliki za izražanje pasiva: ena z deležnikom na *n/t* in pomožnikom, druga s partikulo *se*. V distribuciji teh oblik (ki pa so večpomenske, saj izražajo npr. tudi stanje) je opaziti delno razliko med slovenskim severovzhodnim in osrednjim knjižnim izročilom.

In the Slovene written word of the 18th (and partly also of the 19th) century there exist — just as in other Slavonic languages — two forms for the expression of the passive voice: one by means of the participle in *n/t* and the auxilliary verb, and the other by means of the particle *se*. In the distribution of these forms (which have a multiple meaning, expressing e.g. also a state) there are partial differences between the Slovene north-eastern and the central tradition.

Glagolski način je v slovenskih slovnicaх od začetka do naše sodobnosti prikazovan zelo različno. V bistvu gre za dve pojmovanji: vsi starejši slovenski slovničarji od Bohoriča do Metelka in Dajnka so poznali samo tvornik in trpnik; znano je bilo, da slovenski jezik nima oblike za srednjik ali »medij« (M. Pohlen). Sredi 19. stol. pa so slovničarji pod vplivom zgodovinskih raziskav v glagolski način vključili še srednjik.

To spremembo v definiciji glagolskega načina je pravzaprav povzročilo »odkritje« povratnih glagolov oziroma glagolov s *se*, ki kažejo določene pomenske zakonitosti: so namreč prehodni in neprehodni, rabijo se osebno ali brezosebno. Prvi slovničar, ki je podrobneje proučil te glagole, je bil Dobrovský.¹ Ugotovil je, da so oblikovno in pomensko neenotni, saj lahko izražajo tvornost in trpnost. Po njihovih značilnostih jih je razdelil v več skupin (reflexiva: *bati se*; glagoli, ki v nemščini niso reflexiva: *smejati se*, *daniti se*; glagoli s predponami *na-*, *do-*, *raz-*, *v-*: *najesti se*, *naspati se*; Dajnko navaja glagole z vsemi naštetimi predponami: *dovem se*, *razpočim se*, *odušim se*; tranzitive v refleksivni podobi: *biti/briti se*, *biti/biti se*; recipročne ali obojestranske refleksive: *biti se/bititi*, *tepsti se/tepsti*, *ljubiti se/ljubiti*;

¹ J. Dobrovský, Lehrgebäude der Böhmischen Sprache, Prag 1819.

tranzitivne s *si* namesto *se*: *oupati si*, *prizadevati si*, *leči si*). Prav taka delitev, prilagojena slovenskemu gradivu, se pojavlja v Dajnkovi in Murkovi slovnici, nato pa je ta, bolj ali manj skržena shema prešla v vse slovenske slovnice 19. in 20. stoletja. Neenotnost prikazovanja teh glagolov, s tem v zvezi tudi neenotno pojmovanje glagolskega načina, dokazuje, da so glede rabe, oblike in pomena teh glagolov obstajale nejasnosti, na katere je v svoji razpravi opozarjal Tomšič.²

To »posebno« obravnavanje glagolov s *se* je privedlo do nove definicije glagolskega načina, ki se oblikuje že v Murkovi slovnici,³ v prvi izdaji Janežičeve Slovenske slovnice (Celovec 1854) pa so pod terminom »doba« že prikazani trije načini glagolskega dejanja: djavna doba — *Brat piše*; trpivna doba — *Sovražnik je premagan*. *Hudobni otroci se kaznujejo*; bivna doba — *Spomladi se vse veseli*. *Drevoje zeleni in cveti* (str. 60). Značilno je, da sta trpnik in srednjik nadalje skoraj v vsaki slovnici prikazana drugače, spreminja pa se tudi terminologija (doba, oblika, način). V predrugačeni obliki je ob koncu stoletja prikazan glagolski način v Šumanovi slovnici,⁴ ki tudi priznava tri možne načine izražanja »glede predmetovega položaja«: tvorni — *bijem*, *živim*, *grmi*; srednji — *bojim se*, *čudim se*, *sedem si*; trpni — *bit sem*, *se čuje*, *omedlim*. Tvornik je očitno »nesporen«, srednjik in trpnik pa tudi nadalje v Breznikovih slovnica h nista enako prikazana. V 1. izdaji (1916) B. posebej obravnava samo *Trpni način*, ki ga izražata trpno pretekli deležnik s pomožnimi glagoli in tvorni glagoli s *se*, kot: *govori se*; *piše se*; *kar se rodi*, *smrti zori*; *s časom se vse pozabi*, itd., seveda z normativnimi omejitvami (str. 151). V četrti izdaji (1934) pa navaja tri načine: tvornik — *hvalim*, trpnik — *pohvaljen sem* in nekatere možnosti tvornika s *se*, srednjik — *hvalim se*, *umivam se* (str. 107). Tak pogled na glagolski način je značilen tudi za povojne izdaje Slovenske slovnice več avtorjev,⁵ vendar sta v njih srednjik, tipičen le za prigradno povratne glagole (*sin se je pohvalil*), trpnik na *n/t* ter tvornik s *se* po novejših dognanjih jasneje razmejena in pomensko nadrobneje opisana (str. 251—257). Ta formalistični vidik obravnavanja glagolskega načina pa je odklonil Toporišič.⁶ Iz obravnave glagolskega

² F. Tomšič, Refleksivni glagoli v slovenščini, SJ II, 1939.

³ A. J. Murko, Theoretisch-practische Grammatik der slowenischen Sprache, Grätz 1852, 2. izd. 1845.

⁴ J. Šuman, Slovenska slovnica po Miklošičevi primerjalni, Lj. 1881.

⁵ Bajec, Rupel, Kolarič, Slovenska slovnica, 1947, 1956, 1964, 1968.

⁶ J. Toporišič, Probleme der slowenischen Schriftsprache, Scandoslavica 6, 1960.

načina je izločil srednjik, t. i. povratne glagole pa z ozirom na njihovo pomensko funkcijo in oblikovne značilnosti razdelil pod naslovom Glagoli *s se* v štiri skupine: smeje se oz. joka se⁷joka (*se* nič ne pomeni), ubije se (*se* = sebe), ubije se (= procesualnost, ne dejanje), govori se (splošni vršilec dejanja), knjiga se tiska (trpnik).⁷

Osnovni »izbor« oblik z del. na *n/t* oz. *s se* je jasno razviden iz primerjave Küzmičevega in Japljevega prevoda Novega testamenta, vse nadaljnje pismenstvo pa se v bistvu ozira na njuno rabo. Razlika v rabi teh oblik pri enem in drugem je utemeljena v vidsko-časovnem sistemu, ki pri Küzmiču kaže arhaičnejše poteze. Vsako tvorbo dovršeno dejanje, tako tudi trpnik prihodnjega časa, izraža Küzmič z dovršnim sedanjikom. V tem pogledu se delno ujema s starejšim tekstom Petretiča, pogosto pa je ta značilnost izpričana tudi pri Dajniku, ki pa se je delno že oziral na osrednji knjižni jezik. Japelj in drugi osrednji zastopniki pa v teh primerih izražajo tako trpnost kot stanje v prihodnosti z obliko bom + *n/t*, seveda pri obeh glagolskih vidih.

Petretics:⁸ ki búde varuval *te[ze] okertzti*, zveličen búde:: a kí pák nebude veruval, hoci[ze] zkvariti (str. 80).

Küzmičs:⁹ Kí bode varvao ino *sze oksszti*, zvelicsa *sze*; kí pa ne bode vervao, *szkvarí sze* (str. 99).

Japelj: Katéri bó verval, inu bó *kârshen*, tá bó *ispelizhan*: Katéri pak ne bó vëroval, tá bó *pogublén* (str. 242).

Küzmičs: Znáte, kâ po dvôma dnévoma vüzem bode, i Szin eslovecsi *sze tá dá* naj *sze raszpé* (str. 53).

Japelj: Vy vejíte, de bó zhęs dva dny Velikanózh, inu Syn tiga *zhlopeká bó isdán*, de bó *krishan* (str. 126).

Dajnko: Znáte, da krez dva dneva pride Vyzem ino *se* človečji Sin *predá*, naj *bode kríxan* (str. 81).

Küzmičs: Ovo gori idemo v Jerusálem, i *szpunio sze* vsza, stera szo pizsana po prorokáj od Sziná eslovecsega: Ár *sze dá* poganom, i *ospota sze*, i *oszmejé sze*, i *oplúne sze*. I geto ga zbicsújo, vmorijo ga; ali na trétji dén gori sztáne (str. 147).

Japelj: Pole, my gori gremo v' Jerusalem, inu *vše bó dopólnjenu*, kar je od Sinú tiga *zhlopeká* pílsanu fkusi Preroke. Sakaj on *bó isdán* nevërníkam, inu *bó saframován*, inu krívu *obdoljhen*, *gajshlan*, inu *saplúván*.

Inu po tem, kadar ga bôdo gajshlali, ga bôdo vmorili, inu on bo na trétji dan supet gori vftal (str. 362).

Iz navedenega primera je lepo razvidno tvorbo in trpno izražanje v prihodnosti, brezosebna in osebna raba trpnika v obeh področjih.

⁷ J. Toporišič, Slovenski knjižni jezik 3, Maribor, 1967.

⁸ P. Petretics, Szveti Evangeliomi, Vu N. Gradeze, 1651.

⁹ S. Küzmičs, Nuovi Zakon, Halle 1771, 3. izd. v Kőszegi 1848.

Petretics: Vzemete Izvétoga Dúha: katerem odpúztíte grêhe, *odpúzšcaju* /ze nyim: i katerem je zader'zíte, zader'iani jeízu (71).

Küz mics: Vzemte Duhá szvétoga. Sterikoli grehe odpúszтите, *odpúsztiyo* sze nyim, sterikoli je za zadr'zíte, *zadr'ziyo sze* (str. 210).

Japelj: Vsámíte Svétiga Duhá. Katerim bóte vy grêhe odpúštili, tèm fo odpúšheni: Inu katerim jih bóte sodèrshali, tèm fo *sadèrshani* (str. 520).

Zanimivo je dejstvo, da pri Küzmiču najdemo v prihodnosti oblike na *n/t* samo pri nedovršnih glagolih; seveda pa izražajo predvsem stanje, saj se v takih zvezah pojavljajo celo še sklonljivi deležniki in glagolniki ter seveda pridevniki trpniskega izvora (v določni obliki).

Küz mics: I pred poglavnike esce i krále *pelani bode*te za mojo volo na szvedósztvo nyim ino poganom (str. 18).

Japelj: Inu vy bóte h' deshèlskim oblaftnikam, inu h'Krajlam *pelani* sa volo mene h' prizhuvanju njim, inu nevernikam (str. 41).

Küz mics: Likí je píszano vu právdí Goszpodnovoj, *ká vszáki szamec* ki odpré utobo, szvéti Goszpodna *bode zváni* (str. 105).

Japelj: De vřakiteri otrok moflíkiga ípola, kateri nar pèrvizh maternu truplu odpré, *ima* Goípódu ívèt *imenuván biti* (str. 257).

Küz mics: Ár z sterov mèrov bodte merili, z tisztoy *bode* vám nazáj *merjeno* (str. 116).

Japelj: Sakaj s'kaj sa eno mero bóte vy merili, s' tako *je vam bó* nasaj *merílu* (str. 285 — bóde merjeno: je bó merílu —).

Küz mics: Ár z rêcsi tvoíi *sze szpravicsas*, i z rêcsi tvoíi *bodes* szodjen (str. 25).

Japelj: Sakaj is tvojih bešedy *bósh* ti *opravizhen*, inu i tvojih bešedy *bósh* ti *obfojen* (str. 54).

V preteklosti je izpričana pri nedovršnih glagolih ista zakonitost. Kadar oblika na *n/t* izraža trpnost, je torej za oba pisca značilna opisna oblika:

Küz mics: I gda *bí to'zen bio* od vládíkov popovszki i sztarisi, nikaj je nej odgóvoro (str. 57).

Japelj: Inu kadar *je bil tóshen* od Vikílih tih farjqv, inu tih Starišfih ny nizh odgóvoril (str. 137).

Küz mics: I pelan je v Dúhi vu púscsávo, gde je stirideszét dni *szkü-savani bio* od vrága (str. 109).

Japelj: Inu *je bil* od Duha v' pušhavo *pelán*. Tam je bil fhtyridešét dny, inu *je bil* *fhkufhan* od Hudizha (str. 266).

Najdejo se tu in tam pri Küzmicsu tudi primeri, kjer je oblika na *n/t* izražena opisno tudi pri dovršnikih (kadar iz konteksta ni razvidno, da gre za dogajanje v preteklosti, ali kadar je trpnost v preteklosti posebej poudarjena).

¹⁰ J. Japelj, B. Kumerdey, Svetu Pismu Noviga Testamenta, Labaci 1784.

Küz mics: Bio pa Ivan *odeti* z szrztmi kumile; z kô'ze pojász je noso okoli ledevjá (str. 62).

Japelj: Je bil pak Joannes *oblezhen* s' kamčlnimi dlakami, inu je imel en nfenat país okuli ívojih ledji (str. 149).

Küz mics: Vidôcsi pa to lüdsztvo, szmilüvao sze je nad nyim; Ár szo *razpüszcseni i razegnani* bili, liki ovcsé, sterc nêmajó pasztéra (str. 17).

Japelj: Kader je pak on tē mnóshize vidil, ío íe njemu v' ferze vfmilile: ker *fo bilē raskroplene*, inu *sapufhene*, kakôr ovze, katere paftrja nimajo (str. 39).

Sicer pa je med piscema (in tudi preostalimi pisci) pri izražanju preteklosti s trpnikom pri dovršnih glagolih spet izpričana zanimiva razlika. Pri Japlju je običajna oblika *sem bil* + *n/t*, pri Küzmiču se v večini primerov pojavlja sam deležnik na *n/t*, (brez pomožnika). Ker uporablja Küzmič za izražanje preddobnosti in istodobnosti še prave deležnike (tvorni na -č in tvorni na -ši/vši), ohranja pri njem oblika na *n/t* še prvotno časovno in *trpno-rezultatívno* pomensko vrednost in tako ni potreben poseben jezikovni znak za izražanje preteklosti.

Küz mics: I *prineszena* je gláva nyegova vu szkledi, i *dána* je toj devojki, i neszla jo je materi szvojej (str. 27).

Japelj: Inu njegóva glava je *bila pèrnejsena* v' škledi, inu deklizhu dana, inu ona je njó ívoji materi perneila (str. 65).

Küz mics: I *razpéta* íta 'z nyim dvá razbojnika (str. 59).

Japelj: Takrat *íta bilá* s' njim *krishana* dva rásbojnika (str. 141).

Küz mics: I pocsino je vóter i *ocsinyena* je tihota velika (str. 70).

Japelj: Inu vejter je nehal, inu ena velika tihota je *postala* (str. 168).

Küz mics: I jeli szo vszi i *naszicseni szo*; i nábrali szo, ka je gori osztanalo (str. 31).

Küz mics: Gda je záto Goszpôd eta vó povedao, gori je *vzéti* vu Nébo i szeo je na desznico bozo (str. 99).

Petretics: Jeíus pák potle kak je nym govoril, *be vzét* gore na nebo i ízedí na deíznicu Bósju (str. 81).

Japelj: Inu Goípod Jêsus, po tēm, kadar je bil s' njimi isgovóril, je *bil gori vsét v* Nebú, inu íedy na dēínizi Boshji (str. 245).

Daj nko: Ino kda jim je Goípod Jezus to povedal, *se je v nebo vzél*, ino sedi na Božji desnici (str. 115).

Izrazito časovno deležniško funkcijo zasledimo v primerih, ki so pri Japlju že izraženi z drugačnimi sintaktičnimi sredstvi — predvsem s časovnimi odvisniki.

Küz mics: I *okrszczen* Jezus precsi je gori sao iz vodé (str. 5).

Japelj: Inu kadar je Jêsus *kârshen bil*, je on sdajzi íhal is vode (str. 10).

Küz mics: On pa *razdreszéljeni* nad tów recsjov odisao je 'zalosztén (str. 83).

Japelj: On je pak zhes tó beisêdo shaloftên postal, inu je shaloftên prozh fhâl (str. 203).

Te vrste trpni deležnik oziroma pridevnik izraža tudi trpno predobnost v prihodnosti:

Küz mics: I vmorjeni na trétji dén gori sztáne (str. 81).

Japelj: Inu kadar bó vmorjen, bó na trétji dan gori vftal (str. 179).

Küz mics: Terszt nalomleno ne potere, i predívo kadéese ne vgaszí, dokees vó ne zpela szódbó na obládanye (str. 22).

Japelj: En ftèrti tètjt ne bo slomil, inu enu perdivu, kateru tèli, ne bó on vgaíl, dokler on fodbo isvèrshe h' premaganju (str. 51).

Tudi pri Japlju se še najdejo ostanki te pomenske in sintaktične funkcije oblik na *n/t*, seveda pa so običajni pri kajkavskem piscu Petretiću.

Petretics: Bêfse pak dolâa nefšivena, od zgora zetkana povfzud (str. 60).

Küz mics: Bila je pa szüknya nyegova ne'zivana, od vrhka szetkana czelô (str. 208).

Japelj: Suknja pak je bilá bres fhivá, od vèrhá doli s-tkana fkus inu fkus (str. 514).

Küz mics: Bila je pa tam edna poszôda polo'zena puna z jesziom (str. 208).

Petretics: Beise pák pofzuda poloiena ocztom puna (str. 63).

Japelj: Ena polsôda tédaj je ítala pólna jéisiha (str. 515).

Küz mics: Odíszla szta pa, i najsla szta to 'zrbe privézano pri dveraj vinej na dvojnoj pôti, i odvézala szta je (str. 83).

Japelj: Ona pa fta prozh fhla, inu fta nefhla tó shrèbè pèroçsanu k' vratam svunaj, kër fe pôti na dvóje lózhí (str. 208).

Küz mics in Japelj pa se dobro ujemata, kadar s to obliko (tudi s pridevnikom ali glagolnikom) izražata stanje v preteklosti, prihodnosti in sedanjosti. Prav tako je izraženo stanje pri drugih piscih; so primeri, kjer je posebno v prihodnosti težko določiti ali oblika na *n/t* izraža trpnost ali stanje. Pri piscih osrednjega jezika glagolski vid ni odločilen, medtem ko pri Küzmiču v sedanjiku ne moremo pričakovati dovršnikov, kadar gre za izražanje stanja v sedanjosti.

Küz mics: Ovo obed moj szem pripravo, moji günczi i tücsne sztvári szo bujte, i vsza szo gotova (str. 43).

Japelj: Pole, jeft fim moje kofilu pèrpravil, moji junzi, inu pitana shival je saklana, inu vse je pèrpravlenu (str. 103).

Küz mics: Teda je vido Judás, ki ga je ôdo, ka je oszodjen, po'zalo je nazaj je povrno ti trészti szrebrni pènez (str. 57).

Japelj: Tédaj fe je Judas, kateri ga je isdal, kër je vedil, de je obfojen, ikáfal (str. 136).

Küz mics: I tô vám znaměnye: nájdete dēte v plenice povito., polo'zeno vu jaszli (str. 104).

Japelj: Inu letó bo vam k'snaminju: Vy bote nellí enu dēte v' plēnize poytu inu v' jafli poloshenu (str. 255).

Küz mics: I dājo ga poganom na *oszpótánye i bicsübanye i kri'zanye*, i na trétja dén gori sztáne (str. 39).

Japelj: Inu ga bódo isdali Nevėrníkam k' *sashpotuvanju*, inu h' *gajshlanju inu h' krishanju*, inu na trétji dan bó on gori vítal (str. 95).

Küz mics: Teda dājo vász na moko i vmorijo vász; i *bodete odürni* vszēm národom za mojega iména volo (str. 48).

Japelj: Takrat vaís bódo isdali v' britkóft, inu vaís bódo vmorili: inu vy *bote jorasheni* od víih národov sa mojga imęna vólo (str. 114).

Stanje v sodobnosti je izraženo pogosto brezosebno, seveda z nedovršniki; prav tako, a tudi z dovršniki, je izražena brezčasnost:

Küz mics: Líki je *píszano* vu právdi Goszpodnovoj, ... kí odpré utrobo, szveti Goszpodna bode zváni (str. 105).

Japelj: Kakór *ftóji píšanu* v' poítavi tiga Gófpóda: De vřakiteri otrok moihkiga ípola, katęri nar pėrvizh maternu turplu odpré, imá Gófpódu ívęt imenován bití (str. 257).

Tudi drugi pisci obeh jezikovnih območij pogosto izpričujejo pomenski prehod iz trpnosti v stanje, izražen z istimi jezikovnimi sredstvi.

Hasl:¹¹ Kaj se ena velika framota, kir je bil od Herodeshove vojíke, tu je: od ene zelu hudobne mnoshize tih narporednejíhíh ludy *safmehuvan*, *sajramuvan*, s peítmy *byt*, s nogami *juvan*, s gorjazhami *ogulen*, k' enímu ozhitnímu sanizhuvanju po zelímu Jerusalemfkímu mejítu íkus plaze, inu terge, íkus gaíe inu ulze *gnan*, inu *vlezhen* (str. 136/7).

Zhe ozheih, *de bom jeft* od Jogrov *sapufhen*, *predan*, *satajen*, *de bom* od Judov *sapluvan*, *safmehuvan*, is shlafernizami *odarjen?* isjidi fe (str. 29). — On *terpy* na ívojímu poshtenju *opravljanje*, v' prizho krivizhnu *oponashanje*, *lashnive prizhe*; on *bo* med krivizhne *fhitet*, enímu kervavímu puntarju nasaj *poftaplen*, ravnu koker en resbojnik *ob fhiplenje perpravlen* (str. 5). — On je sa vol náihíh kriviz ranjen, on je sa vol náihíh grehov resbyt (str. 6). My smo taiíta prekleta semla katera do sdej nezh drugiga ni rodila, koker terne, inu ofati (str. 43).

Gutsmann:¹² O glei jes vidim *nebu odpertu*, inu Sina tega zhloveka ftojezhaga na defnizi boshjei (str. 17). — O glei inu povanzhai njegove s' nja rumeno krijo *pokropléne* ítopine (str. 9).

Serf:¹³ Pobožen David reče: *Blaženi*, kerim *so odpýšene* krivice, ino *kerih* grehi *so zakriti* (str. 114).

¹¹ J. Hafl, Sveti Poit, Labaci, 1770.

¹² O. Gutsmann, Evangelia inu Brania, V' Zelouzi 1780.

¹³ A. Šerf, Predge na vse Nedele, V' Gradci 1835.

Slomšek:¹⁴ Ojster je vezhi del tukaj na semlji pravizhniga pot; pogolito s' ternjam krivize *naftlan*, s' folsami fromahtva *polit* (str. 12).

Ta trpno-rezultativni način podajanja dogodkov v sedanjosti, preteklosti, celo prihodnosti pa postaja vse bolj pogost pri opisovanju zgodovinskih dogodkov; zaradi svoje ekonomičnosti se uveljavlja pri časopisnem poročanju (že pri Kremplu in v Vodnikovih Novicah), in seveda v uradniškem, sodnijskem slogu, kar lepo dokazuje Navratil v svoji slovnici.

Vodnik: Tudi iz Idrie so denarji, srebro, inu cinober dalej pruti Gradcu *odpelani* (str. 61). — Sloveča soldaška vhajalca Valentin Kimavec ali Capek, inu Juri Rupret obá *rojena Krajnca sta vjeta* v' soldaški Staszaperi terdno *zakovana inu perklenena*, inu pod terdno stražo, dokler bo pravica čez nju stekla (str. 159). — Pred tremi dnevi *je bil theater spet odpert* (str. 64).

Francoske bandera inu znamina *so bile doli djane*, inu z' vso častjo spet *Cesarske nazaj postavlene* (str. 83).

Iz Ternoviga *so bli Francozi noter do Postojne nazaj pobiti*, je bilo *veliko mertvih*, 80 *ujetih*, 1 *officir ranjen* (str. 79).

Te lampe *so po podobi Dunejskeh sturjene*, vse ena drugi *podobne* iz stakla ali glaža. Stare lampe *so v' predmesta prenesene* (str. 106).

Izredno pogost, skoraj da edini gramatični znak za podajanje trpnosti in stanja v preteklosti pa je pri Kremplu oblika na *n/t* dovršnih glagolov, rabljena podobno kot pri Küzmiču, brez pomožnika. Ta način opisovanja dogodkov so posebno pri njem v 19. stol. obsodili kot germanizem. Vendar Krempl izhaja iz jezikovnega področja, kjer se kategorija deležnikov v tem času, vsaj v pisanih tekstih, še pojavlja v prvotnejšem pomenu; izraža še preddobnost in istodobnost, čeprav ne v taki doslednosti kot pri Küzmiču, zato je treba pri Kremplu računati z drugačnimi sintaktičnimi zakonitostmi, kot so značilne za knjižni jezik v tem času.

Krempl:¹⁵ Kaj je Madjarov *ne spomorjenih*, *so v' Leli reki potopleni*, v' vesnice *razbežani*, zred vesnicami *vužgani*, *plovleni*, v' velko jamo *zmetani* ino živi *zakopani*, drugi zred njih vikšimi *obešeni* (str. 8). — Njegovo mertvo truplo *je v' zlato*, tota v' sreberno, ino obej v' železno trugo *djano*. Konjska oprava, orožje ino drage reči *so k' njemi pokopane*, ino vsi pokopiči per grobi *vmorjeni*, da se ne bi znalo, gde *je hunski junak Atila pokopan* (str. 56). — Pále zdaj *je pri Ptuij, Celji, Lublani, Vogleji ino povsod glodko vse vkončano*, Vogleja pa *porušena, razderta*, druge mésta *vunsporopane* ino od ludih *zapušene* (str. 55).

¹⁴ A. Slomšek, Hrana evangelskih Naukov, V' Zelovzi 1845.

¹⁵ A. Krempl, Dogodivščine Štajerske jemle. V' Grádci 1845.

Da se trpnost v preteklosti in stanje v preteklosti v osrednjem jeziku drugače izražata, dokazujejo Navratilovi primeri iz uradniškega jezika, kjer se ni mogoče vedno izraziti s tvorniki, čeprav je v tem času že aktualen odklonilen, puristični odnos do trpniškega izražanja. V določenih vsebinskih zvrsteh je oblika na *n/t* nezamenljiva s tvornikom in zato edino pravilna; to še v sodobnosti dokazujejo mnoga kratka poročila (npr. Delo: Sestri ranjeni, 7. V, 1971, zaprto) v dnevnem časopisju in v uradnih dopisih (Vljudno vabljeni!).

Navratil: Na splošna vprašanja odgovori obtoženec: »Pišem se J. M-k, sim star 50 let, oženjen, delavec, katoliške vere, rojen v C., stanujem v Z., sim bil že dvakrat zavoljo nezvestobe in štirikrat zavoljo tatvine pokorjen« (str. XXV).

Navratil:¹⁶ Po popolnoma verjetnem spričevanju zaslišanih prič je dokazano, da je zatoženi J. K-n ravno tisti mož, katerega je M. J-n v zaperti hiši pred odprto skrinjo najdel, katera je bila popred zaklenjena, ko je ravno po njej z rokami brodil (str. XXVI). — Obravnava je končana; zdaj se bode razsodba sklepala! Ker je bil obtoženec (!) pri volji, ji odškodnino plačati, in ni od nobene strani nič več omenjenega bilo, je predsednik ob 11ih predpoldne zglasil, da je obravnava sklenjena. Sodnija se je v posvetovalnico podala, in obtoženec je bil odpeljan (str. XXIX).

Omeniti je treba še druge soodnose. Zelo zanimivo je, da se v pogledu rabe oblik *s se* pisci obeh območij v glavnem dobro ujemajo (pri nekaterih pomenskih tipih). To velja, kakor je bilo pokazano, za prehodne dovršne in nedovršne glagole *s se* (tip: *umivam se*), le da so dovršniki v tem pomenu v osrednjem jeziku izraženi opisno (*se ubije : se bo ubil*). V vseh časih in naklonih pa se ujemajo tudi neprehodni glagoli (tip: *smejem se*) s stalnim *se*, ki ne izražajo trpnosti. Tip *tiska se*, ki izraža predvsem trpnost (oziroma stanje) nedovršnih glagolov, se v obeh jezikovnih območjih pojavlja dovolj pogosto v brezosebni rabi ali tudi z izraženim osebkom, celo predmetom (*tiska se; knjiga se tiska; knjigo se tiska*). Prav tako se ujema raba tipa »*vidi se*«.

Prehodni dovršni in nedovršni glagoli *s se*:

Küzmics: I vr'ze szrebrni pêneze vu czérkev, obrné sze, odíde i obészí sze (str. 57).

Japelj: Inu on je tē íreběrnike v' Templi od íebe všrgel, je je prozh podal, je shal kjé inu fe je oběšil (str. 156).

Dajnkó: Ino vergel je on srebernike v' cirkvo ino odišel, ino se je pojdoč za verv obesel (str. 89).

Küzmics: I ovo zakrivalo czérkvi rászprascílo sze je na dvôje od zgora notri do tél; i zemla sze je genola, i pecsine szo sze pokale. I grobovje szo sze odpirali i vnôga téia ti szvétí, ki szo zászpali, szo gori sztanola (str. 59).

¹⁶ I. Navratil, Kurze Sprachlehre... für Gerichtsbeamte, Laibach, 1850.

Japelj: Inu pole to sagrainalu tiga Tempa *fe je räs-tèrgalu* na dvóje od sgoraj, noter do sdolaj. Inu semla *fe je ftrëfła*, inu fľale *fo fe räs-pókale*. Inu pokopalifľa *so se odpërle*, inu veliku telëfs tih fvetnikov, katëri fo ipali, *fe je obudilu* (str. 142).

Kakor je že iz navedenih primerov razvidno, se v enem in istem stavku pojavljajo skoraj vsi tipi glagolov s *se*. Tudi brezosebni tvorni tip (*vidi se*) je med njimi. Posebej naj omenim pri Küzmiču izpričane tvornike na *-vši s se*.

Küz mics: *I prigodilo sze* je, gda biszi *zgucsávála i szpitávála*, i szám Jezus *sze pribli'zavsi* k nyima, na vküp je sao 'z nyima (str. 162).

Japelj: *Inu përgodilu fe je*, kadar fľa *fe ona pogovarjála*, inu *fe isprafhovála*: Je tudi Jesus k' njima *fe përblishal*, inu je s' njima ihal; (str. 359).

Daj nko: *Ino nagodilo se je*, kda sta tak govorila ino *se med sabo spitávála*, da *se je* Jezus k' nima *priblixal*, ino z' nima šel (str. 97). — Ino *odperle so se* nyne oči, ino spoznala sta ga (str. 97).

Küz mics: Zaisztino, zaisztino velim vám; *kâ sze vi bodete jókali i plakali, szvët sze pa bode radiúvao*; *ví sze pa 'zalosztli bodete*, ali 'zaloszt vasa *se obrné* na radoszt (str. 202).

Japelj: Rëfnizhnu, rëfnizhnu vam povem: *da fe boste jokali*, inu *plakali*, ta fľejt pak *fe bó vëfšeli*: Vy pak bóte fľaloitni, ali vafľa shaloft bó v' vešlele prevërnena (str. 500).

Vzhodne in osrednje pisce ločuje še dvojje. Za vzhodne pisce je značilno večje število glagolov s stalnim *se*, v nekaterih primerih pa se namesto *se* pojavlja *si*; primerov s stalnim oziroma predvsem možnim poudarnim *si* je več kot v osrednjem jeziku. Iz tega razloga »refleksivno« izražanje v delih vzhodnih piscev zavzema količinsko še širši obseg. V gradivu se pojavljajo naslednji taki primeri: *skrbeti se, dičiti se, naroditi se, moliti se, zvati se, počivati se, popretiti se, čakati se, ufati se* itd.

Petretics: *Vúfaj fze* kčii vera tvoja je tebe zdravu vesinila; (str. 126). — Ztanovito, ztanovito velim vam: da fzüze tocfili i *plakali fze búdete vi*: Szvetize pák bude vëfzelil (str. 74).

Küz mics: Záto velim vám: *ne szkrbte se* za 'zitek vas, ka bodte jeli i ka bodte pili (str. 10).

Küz mics: Doli szpadnovsi záto te szluga, *molo sze* nyemi je govorécsi: Goszpodne, mej potrplënye z menom, i vsze ti plácsam (str. 36).

Daj nko: Preci po texávi totih dnevov pá *bode se* sunce *otemnilo* (str. 146). — *Sedite si* ty, dokelič tá pojdem ino *se pomólim* (str. 84).

Šerf: Nekaj ga je palo na pečovje, ino *se je posehnilo*, da je vlage ne melo (str. 118).

Krempl: Zdaj Sihar Samoi povele svojega krala naprejpernese, ino da ne dobi pravega odgovora, *se začne pretiti*, ino reče Samoi, da so tote dežele ne njegove, temuč frankoskega krala (str. 60).

Tudi pomenska razporeditev členka *si se* v celoti ne ujema s primeri, znanimi iz osrednjega jezika (prizadevam *si*; mislim *si*, upam *se/si*). Pri vzhodnih piscih se pojavlja pri naslednjih glagolih: *iti si, sestiti si, priti si, rediti si, gledati si, vkončati si*; obema skupni so: *dati si, izbrati si, pretrgati si, misliti si, zaslužiti si, pusiti si, obdelovati si* — to je: sebi.

Küzmics: Vu onom dnévi pa, vöidocsi Jezus s hi'ze, *szeo szí je* pôleg mörja (str. 23, *sest si* : *usesti se*!).

Dajanko: Xeno *sem si vzél* ino zato ne morem priti (str. 125).

Kremp1: Toto plačo *si* vašemi poglavari neste, če pa hoče kaj bolšega meti, *naj si pride* po nje (str. 85). — Poveda se, da je narod Sarmatov iz Azie v' Evropo se preselivši poznej *si ime* Slavjanov dal, od slave /čast/, kero *si je* zaslužiti *htel* (str. 71).

Slovenci so mogli od Avarov se pustiti prestaviti, kam se jim je zdelo, ino per najmenši protivnosti *si pustiti* vesnice požgati, setva ino njiva *si vkončati* (str. 58).

Tudi pri Haslu in Slomšku je ta možnost (tip *kupiti si*) precej pogosta; zdi se vsebinsko bolj utemeljena.

Hasl: Od kod je vender ena toku velika nevejsnoft, ja zelu ílepota, *de fi* ludji rajih teme, koker pak luzh *ispolijo* (str. 128).

Japelj: Tëmuzh *sbirajte fi* ihaze v' Nebeisih: kër jih ne rijá, ne mol ne konzhá (str. 25).

Hasl: Aku lih *fo fi leti* prov poglavitni *neperjatefi* kar njih fhege, vuk inu sadershanje amtizhe (str. 143).

Kot vidimo, členica *si* izraža tudi medsebojno usmerjenost, osebek je izražen pri tipu v množini.

Slomšek: Priitopite donef revni froteji, k jaflicam Jeliulovim, *oterite fi* fvoje íolsne ozhi (str. 35).

Pri piscih osrednjega območja je najpogostejši dativni tip (*kupim* : *kupim si*, to je — sebi).

O brezosebnem tipu (*vidi se, stori se*, itd.), ki ga pozna tudi sodobni knjižni jezik, in izraža tvornost, so naši jezikoslovci precej razpravljali. Pravzaprav je njihov tvorni pomen jasno poudaril šele Škerlj;¹⁷ potrdilo za njegove ugotovitve pa najdemo že pri Küzmiču in Japlju. Pogosto se na mestih, kjer rabi Japelj brezosebno zvezo (v 3. os. sg.), pri Küzmiču pojavlja splošni tvornik; (3. os. sg. ali pl.), seveda pa je tudi pri Küzmiču izpričana brezosebna raba.

Japelj: Ali *je móre grósdje brati* is tērja, ali fige is ojata (str. 27).

Küzmics: *Jeli beréjo sz* trnya grozdje, ali sz csetalja fige (str. 12).

¹⁷ S. Škerlj, Bezlične povratne rečenice sa aktivnom konstrukcijom; Zbornik u čast A. Belića, Beograd 1937.