

## AVANTGARDIZEM V NAVZKRIŽJU STRUKTUR

Študija raziskuje sodobno slovensko avantgardno književnost in v njej odkriva hkratno delovanje dveh nasprotnih oblikovalnih načel. Z ene strani se uveljavlja horizontalno strukturiranje, ki v vseh miselnih in izraznih plasteh literarnega dela ukinja hierarhične sisteme. Z druge strani pa v ta proces, ki književnost spreminja v nevtralni verizem ali nevtralno igro, nenohoma posegajo postopki, ki v vseh plasteh ustvarjajo hierarhično urejene protistrukture. Ta interakcija, ki ustvarja svojevrstne hibridne tvorbe avantgardizma, je prikazana ob zborniku *Katalog 2* (1970).

In the contemporary Slovene avantgardist literature there exist two opposed principles of creation. On the one hand we have the horizontal structuring which on all levels of thought and expression of a literary work negates hierarchic systems. On the other side, this process — which is turning literature into a neutral verism or neutral play — is constantly affected by procedures which on all levels create hierarchically built anti-structures. This interaction which creates peculiar hybrid creations of the avantgardism is outlined on the example of the review *Katalog 2* (1970).

Težko bi našli publikacijo, v kateri bi se pojavi sodobnega slovenskega avantgardizma pokazali v tako strnjeni in izraziti podobi, kot se je to zgodilo v zborniku *Katalog 2*, ki je izšel sredi leta 1970.<sup>1</sup> Nekatera znamenja kažejo, da gre za dokončno samopotrditvev smeri, ki se je na Slovenskem opazneje pojavila nekako sredi šestdesetih let in ima za sabo že vrsto osebnih in skupinskih nastopov. Od prvih sta med najpomembnejšimi izid Šalamunove pesniške zbirke *Poker* leta 1966 in izid Šeligove proze *Triptih Agate Schwarzkobler* leta 1968.<sup>2</sup> Med vidnejše skupinske nastope pa sodijo: javni predlog tez in program za ustanovitev revije *Katalog* leta 1967;<sup>3</sup> vrsta pesniških publikacij in nastopov tako imenovanih *OHO-skupine* in *445-skupine*; izid prvega *Kataloga* pod streho

<sup>1</sup> *Katalog 2*, uredili Rudi Seligo, Iztok Geister, Tomaž Brejc, Tomaž Šalamun, Rastko Močnik, zbirka Znamenja 11—12, ureja Dušan Pirjevec, založba Obzorja, Maribor 1969 (natisnjeno junija 1970).

<sup>2</sup> *Tomaž Šalamun, Poker*. Samozaložba, Ljubljana 1966. *Rudi Seligo, Triptih Agate Schwarzkobler*, zbirka Znamenja 5, ureja Dušan Pirjevec, založba Obzorja, Maribor 1968 (natisnjeno decembra 1968).

<sup>3</sup> *Teze o »Katalogu«, reviji za literaturo in umetnost*, Naši razgledi 18. nov. 1967, str. 656.

revije *Problemi* leta 1968;<sup>4</sup> in nazadnje izid *Kataloga 2*, ki pomeni doslej najbolj samostojen in celovit skupinski nastop nove smeri. Nekoliko drugačna pota uveljavljanja si je v istem času izbirala avantgardna slovenska dramatika. To pa ni v zvezi samo z njenimi drugačnimi uveljavitvenimi pogoji in najbrž tudi ne samo z opazno generacijsko razdaljo, ki v glavnem obstaja med novodobnimi pisci te in drugih zvrsti. Vse kaže, da je naša dramatika s svojim notranjim ustrojem močneje pripeta na določene idejne probleme in konflikte, kot sta pripeti lirika in proza, in da ji ta njena lastnost ne dopušča naglega prehoda ali razpustitve v svobodo nevezanosti. Tako najbrž ni samo naključje, da *Katalog 2* nima prispevkov s tega področja, temveč je omejen na pesništvo in pripovedništvo, ki se jima nato pridružijo prispevki (notranje še manj vezanega) likovnega avantgardizma in njegovih javnih nastopov, vse od beograjskega BITEF v letu 1968 do likovnih razstav pesnika Tomaža Šalamuna v Kranju leta 1969.

Toda tudi brez primerov iz dramatike so lastnosti proze in poezije, ki ju prinaša *Katalog 2*, toliko dozorele, razvidne in simptomatične, da omogočajo že razmeroma zanesljivo ugotavljanje nekaterih temeljnih znamenj novodobne slovenske književnosti.

V jedro problema nas postavi že uvodna *Šeligova* proza *Odgovori in baterije*.<sup>5</sup> Ustroj te proze je nenavadno izrazit, tako da so njena globlja motivacijska gibala razmeroma preverljiva v vseh plasteh dela, od zgodbe in ideje do stavčnega ustroja in slovarja besed.

Šeligova zgodba niti ni zgodba v tradicionalnem pomenu besede. Saj nima zaporedja vzročno povezanih dogodkov, ki bi si sledili od nekega jasno postavljenega začetka v vse bolj zapleteno sredino in se naposled iztekli v pregleden ter bolj ali manj zaključen konec. Pred nami je predvsem podroben zunanji opis neke mlade natakarske uslužbenke pri njenem čisto vsakdanjem delu, ko s svojima rokama, krpo in hojo postori vrsto opravil okoli mizic, stolov in senčnikov nekega mestnega gostinskega lokala. V zaporedju njenih gibov, 'kretenj in storitev, ki jih pisatelj popisuje zelo pazljivo, na prvi pogled ni nikakršnega opaznega reda, ni nobenega pravega začetka, sredine ali konca. Dekle najprej »z obema rokama naglo zgane po ploskvi mizice«, nakar sledi še množica podobnih opravil, dokler na koncu ne »sežejo njene roke tja gor po držaju« velikega senčnika »vse do visokega jeklenega

<sup>4</sup> *Problemi*, časopis za mišljenje in pesništvo, št. 67—68, julij-avgust 1968, ureja uredn. odbor Iztok Geister, Niko Grafenauer... itd., izdaja CKZMS in UOZSJ v Ljubljani.

<sup>5</sup> *Rudi Seligo, Odgovori in baterije*, *Katalog 2*, str. 6—15.

*peresa in malo zarjavelega zatiča*, da spuste napeto platno. Vrstni red njenih opravi bil lahko, tako se vsaj zdi, obrnjen tudi v nasprotno smer, od spenjanja senčnika do početja rok na mizici, brez bistvenih posledic za povednost gradiva. To pa pomeni, da pred seboj nimamo več zgodbe, ki bi imela jasno razviden, hierarhično urejen ustroj delov, temveč le tok dogajanja brez opazneje zaznamovanih vzponov in zarez, brez nadrejenih in podrejenih leg. Če bi o klasični zgodbi lahko rekli, da je strukturirana vertikalno, bi o tej mogli reči, da je strukturirana horizontalno, v svojo vodoravno neskončnost. Ta neskončnost je omejena samo s tehniko prostora in časa, pa z ničimer drugim. In res Šeligova zgodba na prvi pogled ni kaj drugega kot časovno in prostorsko zamejen, kratko odmerjen izsek iz vsakdanjega dopoldanskega urnika nekega gostinskega dekleta. Imamo vtis, da se ne bi zgodilo prav nič novega in bistvenega, tudi če bi avtor razširil ta pripovedni izsek, porasla bi samo količinska gnota stvari in opravi, časa in prostora.

Če je vse to res, potem je v Šeligovi prozi na delu neka precej daljnosežna strukturalna lastnost, ki ne more zadevati samo zgodbe in njene ureditve, pokazati se mora tudi še kje drugje in z drugimi znaki.

Njeno naslednje najbolj zaznavno področje se nam razkrije v jeziku pripovedi. Posebnost Šeligovega pripovednega prikazovanja dekletovih opravi je, da ni členjeno. Členjeno ni niti v poglavja niti v odstavke, in kar je najbolj opazno, niti v stavke. Vse je en sam stavek (dolga sedem strani) in tudi ob svojem nehanju se ne končuje s piko, konča se brez kakršnegakoli ločila sploh. Ta dolgi stavek je sicer navznoter nenehoma členjen v mnoge samostojne stavke ali v odvisnike različnih vrst in leg, ki so ločeni tudi z vejicami, vendar taka členitev ni nikjer ostreje zarezana s pravo stavčno pavzo, zaznamovano s piko. Tako se celotna gnota stavkov v resnici ne premakne iz svoje enotne osi in lege, ostaja v glavnem premočrtna, potekajoča po eni sami neskončni ravnini sporočanja, ki jo seka spet samo tehnika nujne prostorske in časovne omejitve. Tudi Šeligova pripoved se razkrije kot struktura, ki je kljub vsem notranjim izraznim trepetom v bistvu vodoravna: brez vidnejših pomenskih vzponov in padcev, brez izrazito zaznamovanih glavnih in stranskih con, brez odločnejših zarez v gmoti gradiva, brez prestave v enakomerni hitrosti sporočanja. Skratka, to je pripoved, ki izključuje klasično hierarhijo členjenja in tako rekoč splošči vse jezikovne vertikale v horizontalo enega samega, brezbrežnega stavka.

Ukinjanje hierarhičnega ustroja pripovedi se pokaže še v neki njeni lastnosti. In sicer v ukinjanju avtorjeve vsevednosti, ki je v klasični prozi tako suvereno obvladovala vse stvari, dogodke in osebe, obvlado-

vala celo bralca sámega. Pisatelj zdaj preneha biti bog svojega lastnega kozmosa. Sam več ne ve vsega o stvareh, dogodkih in osebah, ki jih postavlja pred bralca, postaja negotov, dopušča več resnic in dvomi o svoji vednosti. Zato njegovi stavki niso več samo ugotavljajoči in trdíltni, temveč tudi dopustni, pogojni, dvomeči in nevedni. Šeligo jih pogostoma uvaja s prislovi ali glagoli domnevanja in ugibanja: *mogoče, nemara, lahko da, se zdi, ni videti jasno* itd. Ali pa jih uvaja s členom približnega oz. primerjajočega označevanja: *kot da*. To pomeni, da pisatelj izgublja nekdanjo privzdignjeno in vseidno, odzgorljivo ali vertikalno perspektivo, njegov pripovedni položaj oziroma opazovalna točka se spušča med stvari, dogodke in osebe same, posega v gmoto življenjskega gradiva, se splošča v čisto horizontalno, zemeljsko, približno vednost o ljudeh in stvareh. To usodno spremembo pripovednega položaja lahko preverjamo še ob nekaterih drugih znakih, na primer ob pisateljevem ravnanju s prostorom in časom. Kakor hitro njegovo opazovanje in pripovedovanje zdrsnje z vseidnega razgledišča in se spusti v neposredno bližino stvari in ljudi, ko se tako rekoč prilepi ob življenjsko gradivo, je neizogibno, da tudi prikazovanje prostora in časa izgubi perspektivno razdaljo in kompozicijo, to se pravi hierarhično urejenost med »tu« in »tam«, med »zdaj« in »nekoč«, med »blizu« in »daleč«. Z neodmknjenega razgledišča je možno predvsem samo »tu« in »zdaj« in »blizu«. V besedilu najdemo na primer tale popis prostora:

kot da je vodoraven red od leve proti desni na tem malem prostoru, ki je celo malo privzdignjen, in jih je 15,86% do skrajno desne, ko prostora že niti več ni

Možen je samo realno prisoten prostor in realno prisoten čas, pa še to predvsem v tehniki izsekov.<sup>6</sup> In tako v Šeligovi poeziji tudi je. Prostor in čas dogajanja sta brez kompozicije, ki bi bila urejena v sklenjeno pripovedno perspektivo. Sta docela »fizična« pojava, ki se jima pripoved podreja. To ukinitvev perspektivne razdalje lahko preverjamo ob dejstvu, da bi se količina dogajanja, ki jo vsebuje pripoved, lahko resnično zgodila v približno istem času, kot ga porabi avtorjeva pripoved ali mi z branjem pripovedi. Tudi prostor dogajanja je en sam in telesno

<sup>6</sup> Tudi v tisti moderni prozi, kjer deluje sistem svobodnega spominskega ali psihološkega asociiranja, ki poljubno gospodari s prostorom in časom (n.pr. Bloom ali Molly v *Joyceovem Uliksu*), gre v resnici vedno za popolno poseadanje vsakega drugega časa in za popolno približanje vsakega drugega prostora. Vendar teh mehanizmov psihološke dinamike, ki pomenijo neke vrste agonijo vsevednega pripovednega položaja, bolj točno, pomenijo ukinjanje hierarhične perspektive ob še vedno prisotnem ali celo močnejše vznemirjenem poseganju v več prostorov in časov, v obravnavani Šeligovi prozi ni več.

obvladljiv, se pravi, da bi ga v resničnosti lahko vidno in slušno zaznali v približno enakem času, enakem zornem kotu in v enaki meri kot v pripovedi. Skratka, med realnim časom in prostorom ter med pisateljevim izmišljenim, literarnim časom in prostorom ni bistvene razlike ali razdalje. Obe kategoriji se bližata, pokrivata, sploščata v eno samo, kar pomeni, da obstajata brez vmesne perspektivne razdalje, brez hierarhične predelave.

In če je vse to o Šeligovi zgodbi in o njegovem načinu pripovedi res, mora isti strukturalni zakon obvladovati tudi še druge plasti dela. Na primer označevanje oseb, stvari in položajev.

Že prvi pogled v tako imenovano morfologijo označevanja razkrije posebnost, da se Šeligo izogiba antropomorfiziranja, torej imenovanja in prikazovanja reči ali pojavov skozi psihološko optiko, ki smo je tako vajeni iz klasične proze.<sup>7</sup> To najprej ugotovimo pri opisovanju glavne in edine osebe. Šeligovo označevanje je izrazito zunanje, kot bi gibe, kretnje in početja njegove osebe spremljala leča filmske kamere, ki zelo od blizu lovi zunanje izseke, ne pa oko razmišljajočega ali čutečega pisatelja, ki bi hotel prikazovati človekovo notranjost.<sup>8</sup> Poleg tega pri svojem označevanju najčesče uporablja take besede in njihove zveze, ki so čim dlje zunaj psihološke ali subjektivne izraznosti: nenehoma označuje z besedami, ki sodijo v eksaktno in objektivistično območje fiziologije, fizike, matematike, geometrije, tehnike, potrošniškega blagoznanstva in drugih slovarjev sodobne civilizacije. V tako poudarjeno zunanje, brezosebno in do kraja veristično označevanje z besedami, zajetimi z »interdisciplinarnega«<sup>9</sup> področja fiziologije in geometrije, nas uvede že začetek pripovedi:

Najprej in daleč naprej ima dve roki, ki ji rasteta navzven, a sta povešeni, tako da je telo celo malo sklonjeno k njima, ali kot da roki rasteta od tam, kamor sta sklonjeni in v nekaterih trenutkih celo uperjeni, v telo, ki je

<sup>7</sup> Izraz uporabljam tu po t.i. »morfološki šoli«<sup>9</sup> (G. Müller, H. Oppel), ki je svoje raziskave literarnih del opravljala ob analizi pisateljevega izbiranja in izpuščanja snovi, le da pojem uporabljam v nekoliko širšem pomenu, zato ker ga prenašam tudi na druga področja literarnega oblikovanja, tu na primer na sistem označevanja.

<sup>8</sup> Že morfološka šola je bila pozorna do tistega, kar je pisatelj opuščal. Še bolj izostreno je ta problem označila strukturalna dialektika. J. M. Lotman je zapisal celo naslednjo misel: »Odstopanje od prikazovanja ene strani predmeta ni manj bistveno kot prikazovanje drugih (strani predmeta)«. (*Lekcii po strukture, poetike*, Brown University Reprint V, Providence, Rhode Island 1968, str. 21).



nagnjeno, kot da ju njuna rast veže vase in naprej, rasteta, frizura pa je v filmu, tako sklenjena, čeprav je tudi sklonjena in je navzdol, da ne gre nikamor, in tam spodaj, kamor rasteta roki od zunaj v telo, se to telo med ramenoma v dihanju premetava ven in noter in širi tudi dolge mišice pod pazduhama, da se obloga tafta širi in iskri v soncu

Celo opis obraza in oči, некоč glavnih nosilcev duševne oznake in prevodnikov duhovne vsebine prikazanih oseb, je tokrat poudarjeno nepsihološki in neglobinski, spremenjen po večini v podrobno, necelovito in razčlenjeno navajanje samih fizioloških znakov:

ostaja ravna črta prstriženih las na čelu, ki grejo kostanjevo iz temena lobanje v neizbrazdano in nepopisano čelo, pri miru in nepoškodovano malo nazobčana, kot da je kakšen glavnik ali mala žaga brez loka in ročaja, oči pa zmeraj malo zaostajajo za smerjo opletanja obraza, kot da niso tako nagle, kot da se malo lepijo na mize vse naokrog, ki silijo vanje, tako da z vsake strani pridejo najprej razgaljene beločnice kot belo modri ponjavici, zenici s sivo zeleno piko v svojem žrelu pa se potem, kasneje in potem zarežeta vanju in skoraj nič ne poteče, ko ostaneta spet sami in so beločnice že na drugi strani, ostaneta sami z vekama in kožicami, ki so zrastle v ostre kотиčke, kot da dostikrat lezeta lici gor pod čelo, ker grejo usta spodaj narazen, in se potem oči in vse okoli njih ravna v sploščeno črto, znotraj katere se potem zrkli kopljeta v mokroti isker

Oči sploh nimajo svoje barve, temveč imajo barvo, ki jo določajo stvari, predmeti in pojavi okoli njih. Zato so to *sivo zelene oči, ki imajo v sebi špricanje zelenih valov Save* in lesk, ki jim ga daje *gladina zelene mizice* pod njimi. Oči tudi niso samostojen organ dojemanja, delujejo tako, *kot da se malo lepijo na mize vse naokrog, ki silijo vanje*. V skladu z nepsihološko ali celo protipsihološko usmerjenostjo te proze so tudi nadaljnja razmerja, ki obstajajo v morfološkem ustroju označevanja. Ni naključje, da Šeligo začenja s popisovanjem rok, telesa in mnogih podrobnih zunanjih lastnosti vse do prstov in členkov na rokah, da pa šele za to množico kot po naključju nametanih in ločenih telesnih znakov omenja oči, obraz in naposled čisto mimogrede tudi ime glavne »junakinje«: Milena. Tradicionalni red uvajanja, predstavljanja in označevanja glavne osebe je s tem temeljito razdrt, celo preobrnjen: bolj ali manj slučajni telesni znaki so na prvem mestu, obraz in osebno ime pa prihaja na vrsto šele nekje daleč za njimi, se nato spet izgublja, dokler naposled ne potone za opravili telesnih gibov, ob katerih se pripoved izteče v svoj nedokončani konec.

Nad vse značilno je tudi razmerje med predmeti in človekom v tej prozi. V vidno ospredje se pomika množica vsakdanjih predmetov in stvari s svojo skrajno otipljivo, natančno in podrobno obstojnostjo, tako

da človek sam začne izginjati v njej. Že prvo dekletovo delovno početje je nekaj, kar se pogreza in tone v obdajajočo jo predmetnost:

nanagroma pomezikne z obema vekama in vse mišice nad ličnicama zaplešejo in potem z obema rokama naglo zgane po ploskvi mizice, ki dobi svetle zelene črte, ki se v svetlih snopih, med katerimi je podlaga, pravokotno križajo, med naglimi prsti, ki imajo členke in naglost, pa je krpa, ki je poklicna, ki ima belo platneno podlago in zelene in rdeče črtice v snopih, ki se pravokotno križajo in padajo ene čez druge, ki so prav tako ravne

Gre za podoben pojav, kakršnega je Lucien Goldmann ob »novem romanu« *N. Sarrautove in A. Robbe-Grilleta imenoval »bolj ali manj radikalno izginjanje človeškega lika«* iz novodobne romaneskne strukture, kar pa je v zvezi »s prav toliko radikalno krepitvijo samostojnosti predmetov« *v svetu novega romana. Po romanu junaka in nato romanu razkroja osebnosti naj bi bil roman reifikacije oziroma osamosvojene predmetnosti tretja zgodovinsko tipološka struktura evropskega romana. Še bolj izrazito kot v obravnavani prozi je bilo Šeligovo popredmetenje v *Triptihu Agate Schwarzkobler*, od koder bo uvodni opis ključka številka 28, ki odpira predal pisarniške mize, ostal lahko naravnost šolski primer »reificiranega« *ali »reističnega«* sloga.<sup>8a</sup>*

In nazadnje je tu še neki pojav, ki nam razkriva podobno resnico. Tudi kadar pisatelj pri označevanju izstopa iz svojega neposrednega imenovanja lastnosti ali položajev osebe, se pravi, ko se oddalji od objektivnega sporočanja skozi navadni enosemantični besedni sistem in se odloča za dvosemantično oziroma primerjalno ali metaforično označevanje, kjer bi bilo lahko mnogo več prostora za psihološko ekspresivnost, tega ne izkoristi, temveč ostaja daleč zunaj besednega počlo-

<sup>8a</sup> *Triptih Agate Schwarzkobler* se začenja takole:

*Ključek s površno vtisnjeno številko 28 se v ključavnici zatakne ali zaskoči takó kot skoraj sleherno jutro. Brada zadene ob nekaj trdega, neizglajenega, in to jo potem zgrabi, da ga je še nazaj zavrteti težko. Ključek je votel in zelo površno ponikljan, na robovih držaja že prihaja na dan rumena barva kovine, ki je pod zelo tanko površino. Roka, ki seže v izdolbino pod predalom, poprime, prsti se v členkih upognejo in napnejo, potem popustijo, vrnejo se gor k desni roki in zdaj obe porineta ključek zelo globoko v ključavnico, ga notri najprej malo zrahljata, kot da iščeta za brado najbolj ugodno lego, potem pa odločno zasučeta v desno, in ključavnica skoči. Mogoče je slišati prožni kovinski zvok vzmeti. Za prvi pri nas znani načelni ugovor zoper antropocentrično načelo v književnosti in hkrati zagovor osamosvajanja predmetnosti v njej je treba šteti sestavek *Narava, humanizem, tragedija*, katerega avtor je *Alain Robbe-Grillet* in ki je izšel v slovenskem prevodu v *Problemih* št. 55, maja 1967, str. 689–702.*

večevanja in poosebljanja. Njegove primere ali prispodobe kažejo celo v nasprotno, neantropološko smer, v smer primerjave človeškega sveta z živalskim in še češče s predmetnim ali tehniškim svetom kot zadnjo, odločilno stopnjo oznake. Nekaj primerov:

prešcipnjen pas, kot da je kakšna žuželka; sapnik utripa kot modra žival; uhelj s svojo školjko; kapljice malih živcev; črta pristrizenih las na čelu... malo nazobčana, kot da je kakšen glavnik ali mala žaga brez loka in ročaja; beločnice kot belo modri ponjavici; koraki z glasom visoke pete; mora metati svoja čutila v vse smeri zračnega prostora; oči, kot da se malo lepijo na mize; sestavljene oči; valovi zrenja; zrenji delata predor razredčenega zraka; (ona), kot da je stehana; (ona) kot kakšen velik procent, itd.

Podobno kot ustroj zgodbe in način pripovedi nam torej tudi morfologija Šeligovega označevanja kaže, kako se v tej prozi vertikalna struktura spreminja v horizontalno. Glede tega nam morfologija označevanja pove celo nekaj več in določneje kot zgodba in način pripovedi. Pove nam, da v tej prozi prihaja do zelo bistvenih sprememb v razmerju človek : stvari. Zamajalo se je staro klasično razmerje med nadrejenim človekom in podrejeno stvarjo, pomembnost enega in drugega se začinja mešati in izravnovati, zanesljiva hierarhija med njima se seseda. In tu se začinja razkrivati miselno in filozofsko zaledje nove proze, zaledje, katerega najbolj vidna lastnost je relativizacija ali celo uklinjanje antropocentričnega pogleda na življenje, s tem pa tudi humanistične hierarhije pojavov. Razdiranje te hierarhije pa pomeni odpravljanje še cele vrste drugih hierarhij ali vertikalnih struktur v leposlovnem delu. Skratka, zdi se, kot da prihaja do skrajnega obračanja ali dokončnega zanikanja tiste norme, ki jo je ob začetkih slovenske umetne proze leta 1858 postavil kritik Fran Levstik, izhajajoč iz klasične literarne estetike: »... vsakemu umetniku je človek prva reč, vse drugo ima le toliko veljave, kolikor je dobi po njem.«<sup>9</sup> Od tod, iz tega žarišča so izhajale tudi vse druge glavne Levstikove literarno estetske norme, urejene strogo hierarhično vse tja do piramidasto zgrajene zgodbe, pri kateri naj bi pisatelj zelo pazil, kako jo »zaplete in zopet razdrása«.

In vendar opisan zakon, ki tako bistveno določa in posega v vse plasti Šeligove proze, ni njen edini oblikovalec, njen edini notranji »generator«. Če bi bil in če bi zavladal do kraja neomejeno, bi leposlovno delo moralo razpasti v docela brezsrediščni in brezvrednostni sistem, kar bi navsezadnje privedlo tudi do razpustitve slehernega sistema sploh in do poljubnega kopičenja leposlovnih znakov, kjer bi vladala

<sup>9</sup> *Popotovanje iz Litije do Čateža*, Levstikovo ZD IV, 1958, str. 28.



le še naključje in igra. Ko Šeligovo prozo preberemo do kraja, pa vendarle vemo, da do takega stanja ni prišlo, in čutimo, da se za verističnim izrezom iz dekletovega nepomembnega delavnika skriva še nekaj pomembnejšega, trajnejšega in globljega. Toda, če je to res in ne samo naš domislek ali dodatek, morajo poleg znakov omenjenega zakona, ki posega v celoto, obstajati tudi še otipljivi znaki nekega nasprotnega zakona, tistega, ki strukturira v vertikalno smer.

Za prvi in najbolj viden tak znak lahko štejemo neko posebno povedno plast, ki čisto po svoje spremlja doslej obravnavano dekletovo »zgodbo«: gre za vrsto anketnih vprašanj, ki v obliki ločenih in z velikimi črkami natisnjenih stavkov (npr.: KOLIKO SI STARA...? ali: KAJ TI POMENI DELO? ali: KAJ TI POMENI LJUBEZEN? itd.) od časa do časa in vse do konca ostro prekinjajo prikazovanje dekletovih opravil. Vprašanja so razporejena po številkah in povprašujejo po temeljnih podatkih: po dekletovi starosti in izobrazbi, po njenem odnosu do dela in vzgoje, po izostankih od dela, po tem, kaj ji pomeni ljubezen, kje vidi cilj in smisel življenja, česa se najbolj boji in za kaj bi bila najprej pripravljena umreti. Mreža oštevilčenih anketnih vprašanj je na prvi pogled neliterarna lepljenka, položena na literarno pripoved, torej eden izmed postopkov znane igre, ki izpodnaša resno v neresno, vzvišeno v vsakdanje. Vendar nas taka razlaga tu ne more zadovoljiti. Mreža vprašanj je namreč taka, da močno presega običajno tehniko, smer in globino anketiranja. Šeligova anketa ima strogo kompozicijo, začenja se z vprašanji formalne narave, a nato vrta vse globlje v intimni svet izpraševanke, dokler se ne prebije do vprašanj o smislu življenja in smrti. Vprašanja so nanizana v strogo piramido vrednot, so strmo hierarhizirana v en sam vrh, katerega konica je smrt. In ker stoji zadnje vprašanje čisto na koncu besedila, se poslednja beseda te proze glasi: UMRETI. Tehnicizem in verizem običajnega anketiranja pa je naposled prebit in odprt v mrakotne nadpomene tudi z nenaključno okoliščino, da je vprašanj, postavljenih dekletu, natanko trinajst.

Vse to pomeni, da je ob dekletovo skrajno vsakdanje življenje, katerega nepomemben izsek popisuje »zgodba« naključnih opravil, postavljena lestvica vprašanj o temeljnih in ne samo vsakdanjih zadevah njenega življenja, vprašanj o poglobljenih rečeh človekovega bivanja sploh. Gledano še z druge strani: ob vodoravno razliti zgodbi nenadoma strmi vprašaji; ob stavku, ki teče brez prediha in pike v ravno neskončnost, kratki, natančno usmerjeni in jasno zamejeni stavki; ob neosebne, popredmetenem in zunanjem označevanju ostri obrati navznoter, v jedro dekletove notranje usode; ob strogi vizualizaciji sveta nagli prestopi

v prav tako strogo refleksijo o svetu. Na kratko, ob izraziti horizontalni strukturi se pojavlja in jo križa izrazito vertikalna struktura, ob razlitem brezvrednostnem toku reči nenadoma tok, ki se ustavlja in je naravnan v stopnjevan, koničast red.

Če je to res, potem mora slediti vprašanje: kakšno je nadaljnje razmerje med tema nasprotnima strukturalnima zakonoma, ki se nam razkrivata iz Šeligove proze? Bolj natančno: ali je zakon humanistične vertikalnosti prisoten samo v anketni nalepki vprašanj in nikjer drugje, kar bi pomenilo, da je celota te proze mehanično razrezana na dva čisto ločena svetova, ali so stvari urejene kako drugače? Kdaj bi bila sploh možna popolna ločenost? Gotovo bi imela pogoje za obstoj predvsem ob dveh pripovednikovih držah: če bi svet gledal skozi optiko docela nevezane in čiste igre, ki zmore postavljati v sosesčino popolnoma brezvezna nasprotja; ali pa, če bi svet gledal skozi optiko strogega moralizma, ki zmore nasprotja do kraja ločiti zato, ker jih lahko loči v čiste ideje in čisto empirijo. Da svet igre ni Šeligov svet, smo ugotavljali že prej, ob njegovi docela neignivi, v bistvu zelo resni montaži anketne mreže na zgodbo. Da pa ni moralist, vsaj moralist naivne vrste ne, kaže cela vrsta stvari, od njegove nenavadno daljnosežne zmožnosti in posluha za nevtralni verizem pa do okoliščine, da si je za svoj humanistični memento, ki je razpet čez nehumanistično zgodbo neke natakariče, izbral vprašalno, torej v formalnem pogledu odprto obliko sporočila. Potemtakem je v njegovi obravnavi sveta treba predpostavljati neko tretjo držo, ki ni niti nevezana niti zavezani moralizem. Predvideti je treba možnost odprte interakcije med različnimi, tudi oddaljenimi legami njegovega mišljenja, v našem primeru interakcije med »anketnim« in »fabulativnim« delom pričujoče proze. Tako se naše razmišljanje naposled zoži v eno samo glavno vprašanje: ali v »fabulativnem« predelu Šeligove proze — torej v tistem delu, ki je sicer v vseh svojih plasteh pokazal jasne znake tako imenovanega dehierarhizirajočega strukturalnega zakona — obstajajo tudi znaki nasprotnega, hierarhizirajočega zakona, ki so docela razvidni in vodilni v »anketnem« delu iste proze, ali teh znakov ni?

Pazljivo pregledovanje nam pokaže, da na vse ravni »fabulativnes« pripovedi, pa naj bo na prvi pogled še tako brezosebna, popredmetena in zgolj tehnično vizualna, prodirajo sunki drugega strukturalnega vzvoda, tako da v resnici prihaja do ostrih interakcij obeh globinskih zakonov te proze.

V morfologiji snovi kljub izraziti pisateljevi usmerjenosti navzven, v množico stvari in predmetov, ki človeku jemljejo središnji položaj

in ga požirajo vase, ni mogoče prezreti avtorjevega postopka, ki deluje v nasprotno smer. Šeligovo oko se namreč nikoli za dalj časa ne odmakne od glavne osebe, le da jo najčešče ne gleda in ne popisuje kot celoto, temveč v njenih posameznih fizioloških izsekih in ločenih gibih, povezanih s predmeti in stvarmi okoli njih. Od časa do časa oznake celo zrazito prestopajo meje fiziološkega verizma in dobe globlje notranje razsežnosti. Začnejo nam razkrivati psihološko zaledje prikazane osebe in tudi pisatelja samega. Po razmeroma dolgem in podrobnem popisovanju dekletove zunanosti naletimo na primer na tole mesto:

(njene oči) lahko vidijo najmanjši list na nasproti stoječi palmici in lahko vidijo na zid prislonjen bicikel in mogoče vse, kar Milena, Milena, Milena ni mogla nikoli videti, ker ni bila od tu, ker ni bila iz teh krajev in je imela klobuček in oči v daljne daljave, podane tja daleč in razprte ustne, da so bili zobje mokri od solz in postrani nagnjena glava

Tu se nam razkrijeta dekletovo tujstvo in tesnoba sredi njenega novega sveta, razkrivata se nam njena žalost, odsotnost in obrnjenost *v daljne daljave*. Avtor je očitno izstopil iz veristično nevtralnega in zunanjšega označevanja in posegel po psiholoških oznakah. Njegov izstop iz brezosebne opisnosti je tudi trikratna zaporedna navedba, že kar klicanje njenega imena, ko ga je zapisal prvič, drugič, tretjič in obenem zadnjikrat. Nazadnje tudi izbira imena, kakršno je, utegne imeti globlji pomen. To prvo opaznejše mesto psihološkega in hkrati lirskega označevanja dekleta ter njene usode pa se stika in seka, najbrž ne po naključju, s prvim pomembnejšim anketnim vprašanjem: KAJ TI POMENI DELO? Prišlo je torej do prve izrazitejše interakcije obeh temeljnih gibal te Šeligove proze.

Izstopov ali premikov iz konkretnega verističnega označevanja je nato še cela vrsta. Začenjajo se ponavadi tako, da avtor prestopi od razčlenjenih fizioloških opisov v celovitejše oznake telesa in predvsem njegove drže. Na primer: *telo je malo sklonjeno; telo, ki je nagnjeno; predno vse to ... ne zdrsne navzdol; dokler se vse to skoraj sunkovito ne predrugači*. Iz takih, v povzemajočo celovitost naravnanih opisov je nato samo še korak do pomenske poglobitve zunanjih drž telesa, se pravi do oznake dekletovega duševnega in duhovnega stanja. Na primer: *in je vse skupaj samo majhen, moker vzdih; je vse zlito v jasnost ali začudenje*.

Vse to pa pomeni, da Šeligovo označevanje kljub prevladujočemu verizmu ni samo enorazsežno ali zaprto, ni vedno ujeto v eksaktno enoumnost, ni vselej popolno pokrivanje besednega znaka in pomena.

Odprija je tudi možnost za nadpomene ali dodatne pomene, možnost semantičnega gibanja besednega znaka od konkretnega v nadkonkretni pomen, od predmeta v simbol.

Pojav lahko nazorno razberemo ob drugem najvidnejšem mestu interakcije med »anketno« in »fabulativno« plastjo te proze, ob mestu, ki ga uvaja vprašanje: KAJ TI POMENI LJUBEZEN? Sledi besedilo, ki popisuje Milenin odnos do okrasnega drevesca, drobne palme, stoječe nekje na gostinski ploščadi:

če bi tudi roka šla tja k rjavemu nitastemu deblu, če bi se vsa izpela v dlan in dlan potem v prste, nagnjene nazaj v prostor hrbita dlani, in bi počasi prihajala, da bi rumen obroček v zapestju počasi drsel v lakt, kjer se potem vse ustavi, in bi prsti nemara malo tudi drhteli, da bi dosegli, in bi se mogoče celo bali, da bojo res dosegli, vendar ne, ker se mora zdaj domala zelo ozirati in metati svoja čutila v vse smeri zračnega prostora, ker z nekega kraja prihaja ropot, noge stola ali mizice drdrajo po tleh, pa ni videti jasno niti smeri drdranja, ki je zamolklo in ostro hkrati

Besedilo nenadoma preide v irealno, čisto pogojno *bi*-obliko, tako da je izpad iz stvarnega označevanja tokrat popoln. Poleg tega opis gibanja dekletovih prstov ponehuje biti fiziološki, postaja skrajno pazljiv in tenkočuten, dokler v njene prste ne položi drhtenja, ki ima že pomen upanja in strahu, dveh temeljnih notranjih stanj dekletove usode. Sledi motnja: zamolkel in oster ropot, ki prihaja iz neznane smeri in od neznanega povzročitelja. Tega zamolklega ropota in nejasnega drdranja, ki traja nato še zelo dolgo, vse dokler se na dekletovih rokah ne pojavijo potne srage, kljub nekaterim konkretnim znakom (saj avtor mimogrede navrže domnevo, da bi utegnil biti avtobus, ki vozi s prvo) ne moremo dojemati več zgolj konkretno. Že zaradi irealne in simbolne naravnosti predhodnega besedila o ljubezni smo odprti v svet nadpomenov, ki začenjajo obdajati stvari, predmete in glasove ter izpodnašati njihovo eksaktno obstojnost. Tako začnemo v ropotu čutiti svet zamolklega nasilja in grobosti, ob katerega so ali bojo udarila dekletova boječa ljubezenska pričakovanja. To smer pomenske simbolizacije odpira tudi anketno vprašanje, ki se kot oster kontrapunkt zareže v besedilo takoj po prizoru ljubezenskega hrepenenja, prihaja na dan hkrati s prvim opisom grozljivega ropota in se glasi: KAKŠNO JE TVOJE STALIŠČE DO SPOLNIH ODNOSOV? Prizori tesnobe trajajo nato še naprej, vse do dekletove prave telesne vznemirjenosti, utrujenosti in nazadnje nemočnega ždenja na stolu. Končajjo pa se spet s psihološko oznako:

koš telesa se skloni naprej in je podprt z lehtmi v predpasnik in naročje, ves obraz, ki se niti malo ne smehlja, pa je kot kakšna dekliška 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 črna 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 preščipnjenega 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: *črna 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, divje, 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 pisateljve 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 nevtralnó stvarna, pa ji od časa do časa prihaja naproti avtorjevo pritajeno 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 pisateljve 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 mi 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 nevtravno početje Mileninih rok na senčniku močnejše izpostavljeno fabulativno lego, dobi funkcijo konca. In če se od tega opažanja 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 stopnjevane, 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 vzvodoma 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 *Tabčarjeve 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 verzima — 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 verzima 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*.<sup>10</sup> 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

<sup>10</sup> Dimitrij Rupel, *Past za združene narode*, Katalog 2, str. 14–50.

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 poslovljni 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 odvijata 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 prežgodaj 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, izginitov 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 voznja 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 določnem 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 zanimanje 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 novelevičarskega 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? Mislím, 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.<sup>11</sup> 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 smotrno 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*.<sup>12</sup> 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-

<sup>11</sup> Marko Švabič, Katalog 2, str. 31—36.

<sup>12</sup> 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 nočemo 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 namenā 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 močnejše 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 razstrelnitve, 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.<sup>13</sup> 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.

<sup>13</sup> Tomaž Šalamun, *Vse kar delam*, Katalog 2, str. 40.

Postopek formalne identifikacije in nasprotnih pomenskih učinkov je do skrajnosti razvit v pesmi *Draga Mile*.<sup>14</sup> 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 nenelne skrbi in strahu, naposled pa pristne, surove ljubezni do vsega, kar je ostalo doma. Avtorjevo igrivo poenačevanje 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.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Tomaž Šalamun, *Draga Mile*, Katalog 2, str. 42.

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

Sledi še cikel štirih Šalamunovih pesmi pod naslovom *Glave*.<sup>16</sup> 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 zeljnatimi 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.<sup>17</sup> Gre za opis enainštiridesetih različnih vrst zlatič

<sup>16</sup> Tomaž Šalamun, *Glave*, Katalog 2, str. 44—50.

<sup>17</sup> 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 zlati 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 zlati, 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 zlati posebej, se njihovi razločki 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 stvani naposled razkrije kot docela nevtralna, seštevalno zravnana 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 določ-

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 od-tujenosti 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 nad-realizmom 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.<sup>18</sup> Njegovo pisanje temelji na igri s posameznimi členi stavka. Bistveno pri tem je, da je igra mehanično enostavna, docela enoumna in zato brez dodatnega pomenkega 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

<sup>18</sup> *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.<sup>19</sup>

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 5000, 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 ukinitvev 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*.<sup>20</sup> 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 zaživetí 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.

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

<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> 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.

<sup>21</sup> Na hibridnost njenega zunanjega, 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—355).

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 антропоцентричнодейную 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.