

BESEDILNOTIPESKE ZNAČILNOSTI KRATKE ZGODBE VSO POT DO PULSNITZA MIHE MAZZINIJA

Osnovni namen pričujoče razprave (ki je povzetek diplomske naloge z enakim naslovom) je preizkus Werlichovega modela besedilne tipologije na samostojnem, celovitem slovenskem besedilu. Sledila sem njegovi klasifikaciji objavljeni v knjigi *Typologie der Texte* (Heidelberg: Quelle und Meyer, 1970).¹

The main purpose of the paper (which summarizes the author's Diploma work) is a test of Werlich's model of textual typology on a self-contained Slovene text. The author follows the classification presented in *Typologie der Texte* (Heidelberg: Quelle und Meyer, 1970).

Werlichov pristop k obravnavi besedil je pragmatičen. Ne zanimajo ga operacije, ki so potrebne z tvorbo besedil, ampak besedilo samo in različne oblike njegovih pojavitev. Njegova glavna naloga je, opisati in klasificirati rešitve različnih problemov, kot so elementi, pravila in strukture besedilnih besedovanj. Werlichova študija naj bi dala bistvene vidike tipologije besedil in pokazala, kako in po katerih besediloslovnih merilih naj bi bilo konkretno besedilo določano oz. katera področja besedilnih sestavnikov (konstituentov) upošteva tvorec pri tvorjenju besedil. Bolj preprosto povedano: zanima ga, katere prvine in sestavniki so bistveni, da se konkretno besedilo razlikuje od drugih oz. ga povezuje z drugimi v isto skupino. Pri svojem delu sem skušala ugotoviti praktičnost in uporabnost takega modela. Na podlagi Werlichovih parametrov sem želela določiti konkretno besedilo — tipološko, oblikovno in morebitno oblikovno različico in poiskati tiste obče prvine besedila, ki tvori besedilo kot nedelji vo celoto. Pri zgodbi *Vso pot do Pulsnitza* me ni pritegnila le zanimiva zgodba, ampak tudi sorazmerna kratkost (dolžina zgodbe bi lahko zapletla nazornost predstavitve) in dokaj preprosta, a hkrati svojevrstna zgradba.

1 Tip besedila *Vso pot do Pulsnitza*

1.1 Kratka zgodba Mihe Mazzinija ima kot umiselno (fikcijsko) besedilo² svoje posebne tipološke značilnosti. Po Egonu Werlichu lahko vsa besedila, umiselna in neumiselna, razvrstimo na pet osnovnih tipov, ki so posledica različnih tvorčevih duševnostnih dejavnosti: zaznavanja v prostoru, zaznavanja v času, razumevanja, presojanja in načrtovanja. Pripadajoči tipi besedila se imenujejo opis, pripoved, razpostava (ekspozicija), utemeljitev (argumentacija) in navodilo, besedovanja pa opisovanje, pripovedovanje, razpostavljanje, utemeljevanje in navajanje. Tem dejavnostim in tipom ustrezajo tipične povedi — besedilnotipske tvarinske podstave:

¹Razvrstitev poglavij: 0. Predgovor: Besediloslovje, 1. Besedila, 2. Besedilne vrste, 3. Besedilni tipi, 4. Besedilne oblike, 5. Besedilo, 6. Besedilna analiza za preizkus besedilnotipoloških modelov, 7. Razgled: Besedilna slovnica. Predavanja po tej knjigi sem poslušala v študijskem letu 1989/90 pri prof. J. Toporišiču na FF v Ljubljani.

²Izrazje po Toporišičevi prireditvi Werlichovega.

(1) Opisna (deskriptivna) tvarinska podstava: Tvorci ubesedujejo pojave v prostoru. Skladenjski vzorec te podstave ima obliko

Os(SZ) + Pov(Glag_{biti/ne spreminjati se} + Sed/Pret) + Pdk(PsZ)³

Ta tip povedi imenujemo pojavugotavljalni tip. Zanj je značilen glagol, ki izraža mirovanje ali stanje ter prislovno določilo kraja.

(2) Pripovedna (narativna) tvarinska podstava ubeseduje pojave in njihove spremembe v času; njen skladenjski vzorec ima obliko

Os(SZ) + Pov(Glag_{spreminjati se} + Pret) + Pdk(PsZ) + Pdč(PsZ)

Za pripovedno besedilnotipsko tvarinsko podstavo je značilna časovna oblika preteklik, glagol, ki izraža dejanje oz. spremembo stanja, ter dve prislovni določili — časa in kraja, ki pa nista obvezni. Tip povedi je dejanjeprikazovalen.

(3) Tretji tip tvarinske podstave je razpostavni (ekspozitorni), uporabljamo pa ga za razstavljanje (dekompozicijo) ali sestavljanje (kompozicijo) tvorčevih predstav. Zanj sta torej značilna dva tipa podstave:

a) sintetični, katerega zgradbo ponazarja naslednja poved:

Os(SZ) + Pov(Glag_{biti} + Sed) + D(SZ)

Ta poved se imenuje pojavistovetenjska.

b) analitični tip podstave z zgradbo:

Os(SZ) + Poy(Glag_{imeti} + Sed) + D(SZ)

To je pojavrazčlenjevalna poved.

(4) Četrta besedilnotipska tvarinska podstava je utemeljevalna (argumentativna) in vzpostavlja razmerja (relacije) med pojmi ali izjavami tvorca. Ponazarja jo naslednja zgradba povedi:

Os(SZ) + Pov(Glag_{biti + ne} + Sed) + D(SZ)

Tukaj povedkovo določilo pripisuje samostalniški zvezi lastnost osebkov v nikalni obliki. Varianta tega tipa povedi je poved z obrazložitvijo prvega dela. Taka poved je kakovostprisojevalna.

(5) Peta tvarinska podstava je navodilna (instrukcijska) — za besedovanja, ki kaj načrtujejo. Največkrat so to velelne povedi, ali pa je navodilo izraženo z naklonskimi glagoli (*morati, smeti, treba je ...*). Poved se imenuje dejanjezahtevalna, njen zgradbeni vzorec pa je:

Pov(Glag + Vel)

Besedilni tipi se razvijajo iz začetnega znaka sledja, ki odpre besedilo, tj. iz začernalnika, po členitvi po aktualnosti. Posamezni tipi besedil imajo določene, značilne začernalnike sledij, ki tvorijo odgovarjajoče prevladno sledje. Besedila v tem pogledu niso vedno »čista«, pogosta so tipsko »mešana«, toda v vsakem besedilu eden od naštetih tipov prevladuje. Tako lahko po prevladujoči zgradbi povedi določimo tip besedila.

1.2 Tipološka določitev zgodbe Vso pot do Pulsnitza. Avtor Miha Mazzini v tej zgodbi pripoveduje o nekem dogodku, ki časovno sicer ni natančno določen, prostor-

³Simbolizacija spet po J. Toporišiču.

sko pa se dogaja na poti iz Slovenije do Vzhodne Nemčije (do Pulsnitza). Tvarina (tema) pripovedi je bežanje dveh kaznjencev (Feliksa in Malega) v nenavadnih okoliščinah (iz neznanega vzroka ju reši skrivnosten voznik). Že naslov zgodbe *Vso pot do Pulsnitza* kot sovsební (implicitni) začenjalnik nakazuje prostorsko sledje (pot do Pulsnitza) in sovseбно časovno sledje (časovna razporejenost dogodkov na poti). Kot pripoved bi zgodba morala temeljiti na pripovedni besedilnotipski tvarinski podstavi, za katero je značilna poved z glagolsko obliko v pretekliku, izražajočo dejanje oz. spreminjanje ter z določili časa in kraja. Ta tip bi v pripovedi moral tvoriti prevladno sledje ter časovno in prostorsko zgradbenost. Pripoved se odpre s sledečo povedjo:

Mali je zastokal in klonil.

Os(S) + Pov(Glag_{ne spreminjati se} + Glag_{spreminjati se} + Pret)

Nadaljnje povedi prvega odseka, ki prikazujejo dejanja Malega, imajo podobno zgradbenost: »Mali je prikimal in se naslonil ob upogljiv zid«; »Mali se je takoj pobral in tudi sam začel greti prste.«; »Mali je potegnil iz žepa policijski revolver in porinil naboj v cev.«; »Mali je potežkal orožje«; »Mali je kazal s prstom.«; »Mali mu je zasadil prste v rame.« Če preberemo celoten prvi odsek (odseki so tu tisti deli besedila, ki so med seboj ločeni z zvezdico), opazimo, da čas ni določen z datumom na koledarju in prostor ne s krajem na zemljevidu. Časovni začenjalnik je sovseben in skrit v prislovnem določilu kraja v drugi povedi tretjega odstavka: »Potonil je... in se zazrl v ledeno modro nebo z rdečo obrobo na vzhodu.« (str. 89). Zveza *rdeča obroba na vzhodu* nam posredno pove, da se je zgodba začela odvijati zgodaj zjutraj. Nadalje nekatera določila kažejo, da gre za zimski ali poznozimski čas: »Feliks je skozi *zmrzujoče oblake sape* opazoval«; »Vstal je in poskušal pregnati mraz«; »Brcnil je v *počrnel ostanek snega*«

Najprej torej opazimo odsotnost določitve časa, prostor pa je določen le v prvi navedeni povedi. Glagoli v pretekliku izražajo dejanja, ki si sledijo zapovrstno (ustrezali bi na primer prislovi *hkrati, nato, takoj zatem* ipd., ki pa bi bili popolnoma odveč). Odsotnost izrecnih znakov za izražanje časovnosti je zanimiva zato, ker imamo pred seboj pripoved, ki temelji na tvorčevem zaznavanju v času. V nadaljevanju zgodbe njeni udeleženci potujejo skozi prostor, določen s kraji, ki obstajajo na zemljevidu (Pulsnitz je vasica SZ od Dresdna). Zgodbeni čas je bližnja preteklost. Natančna določitev časa ni potrebna, ker ne gre za daljšo epsko pripoved, ampak za zvrst kratke zgodbe, ki pripoveduje o kratkem, a intenzivnem dogajanju.

Znaki časovnosti, ki kažejo strnjenost dogajanja, so šele v 25. odseku, v Feliksovi izjavi; razvidna je tudi menjava prostora (106): »„Potovanje...“ je vzdihnil Feliks, „To ti pa spremeni čas v čikgumi. Pomisli, zjutraj sva bila še razcapana v domači gmajni, opoldne v Avstriji, spat pa se odpravljava... Kako se že reče temu mestu?“« »„Bratislava...“ To besedovanje lepo prikaže časovno in prostorsko zaporednost dogajanja. Avtor se je izrecne časovne določitve poslužil še v naslednjem odseku (107): »Skoraj *ves naslednji dan* je Feliks predremal. Svojo dolžnost ... je vzel resno in *večino noči* prebedel. Zaspal je *malo pred svitom* ...« Še najbolj natančno določa čas glede na koledarsko leto 22. odsek (97): »Nedvomno, pričenjala se je pomlad.«

Bolj kot časovna je poudarjena prostorska zgradbenost: tu pa se ne beseduje o stanju ali spremembah v prostoru in avtor tudi ne opisuje prostora, ampak je v ospredju dogajanje, ki »menjava« prostor. Na koncu prvega odseka je časovnost in prostor-

skost prikazana najbolj neposredno — kot napoved celotnega poteka zgodbe (91): »„Z vsakim kilometrom sva bliže svobodi in vsako sekundo se poveča razdalja med nama in preganjalci,“ je mislil (Feliks) vso pot do Pulsnitza.«

Prostor, v katerem delujejo junaki zgodbe, lahko razdelimo na makro- in mikroprostor. Zaradi sceničnega prikazovanja (naenkrat je zajet majhen prostor in kratko časovno obdobje) je prostor izpričan v glavnem z znaki za neposredno okolico, ki obdaja junake. Primer je iz prvega odseka (89, 90):

Mali je prikimal in se naslonil na *upogibljiv zid posušenega podrastja*.

...opazil nedotaknjen lesketajoči srez na asfaltu, ki je skladno s potokom vijugal po dnu doline, se dotaknil pobočja sredi katerega sta počivala in izginil za ovinkom.

»Čez cesto in potok, potem pa v gozd na oni strani.«

Feliks se je pognal navzdol... in pristal na kupu snega v jarku.

Iz vejevja je plosko čofnil Mali in obležal na cesti.

Druga raven mikroprostora so telesa ali oblačila oseb, tj. prostor, ki ni zunaj njih samih (5. odsek, 92): »Mali je premestil pištolo iz žepa med stegna, prislonil cev ob hrbtno stran voznikovega sedeža in jo pokrnil z dlanmi.«

Kot makroprostor sem označila tiste prostorske znake, ki so izpričani zemljepisno. Prostorska določitev poti glavnih oseb s kraji oz. državami, ki realno obstajajo na zemljevidu, je skopa, a vendarle kaže njihovo zaporednost in nepretrganost potovanja. Izrecnega prostorskega začenjalnika, ki bi se nanašal na Slovenijo, ni, ampak ga lahko razberemo iz okoliščin (domača imena junakov, smer potovanja, navedek domača gmajna). Prav tako ne zvemo, katero je mesto pred državno mejo (Tržič, Maribor?). Prostorski znaki za kraje in pokrajine, skozi katere potujejo, so: (18, 101) »„Avstrija!“ je dahnil Feliks.« — (19, 101) »Skozi Avstrijo so dobesečno drveli.« — (20, 103) »WIEN NORD je prebral na smerokazu« — (22,104) »Čakamo med avstrijsko in češko mejo« — (25, 106) »„Bratislava,“ je /.../ odvrnil Mali.« — (26, 108) »Meja. Vzhodna Nemčija.« — (27, 108) »Mesto se je imenovalo Dresden« — (31, 111) »Na rjasti tabli je pisalo PULSNITZ.« — (34, 116) »Na kašipotu je pisalo BERLIN.« — (35, 118) »„Tu je bilo. Brez dvoma.“ je Feliks pokazal na rahlo nagnjeno tablo z napisom PULSNITZ.«

Kje se osebe nahajajo, izvemo iz njihovih izjav ali s smerokazov oz. tabel z napisi krajev. Zgoščenost prikazovanja je posledica zvrsti kratke zgodbe, za katero je značilna intenzivnost dogajanja. Pripoved se konča z izrecnim prostorskim končevalnikom *Pulsnitz*, kar je bilo sklepati že iz naslova (zadnji odstavek zadnjega odseka). Časovni končevalnik ni izrecen, vendar se po logiki dogodkov zgodba konča po nekaj manj kot 48 urah — pozno ponoči ali zgodaj zjutraj.

Avtor prikazuje dejanja v času in prostoru, torej v zgodbi prevladuje časovno-prostorska zgradbenost (prostor, v katerem junaki delujejo in se spreminja). Neposrednih opisov je malo. V 20. odseku npr., Feliks iz avta opazuje bežečo pokrajino. Opazno je prostorsko sledje in poudarjena predmetnost s prilastki in razvejanimi samostalniškimi frazami pred osebami in dejanji, kar je tudi ena od značilnosti opisa (20, 103):

Ko je avto zaradi hitrega umika na sosednji pas zanihal, je odprl oči, videl *drobne kapljice dežja na vetrobranskem steklu, nizke črne oblake, med katerimi je pršelo in se razbijalo sonce ter ščemelo oči s težko, kovinsko prosojno svetlobo, in odseve avtomobilov*, ki so jih puščali za sabo ter *nepregledno obzorje mesta, prek katerega je bila na stebrih speljana avtocesta*.

Kadar se Feliks in Mali sporazumevata med seboj, je njuno besedovanje pogosto usmerjeno v prihodnost in izraža neko namero, načrt, odločitev ali ugotovitev, vse

namenjeno samemu sebi ali sogovorniku. Zato je velik del teh povedi dejanje-zahtevalnega tipa. Poglejmo prvi odsek:

- »Prav... dajva se spočit... potem pa...«
- »Ne smeva predolgo...«
- »Greva...«
- »Čez cesto in potok, potem pa v gozd na oni strani«
- »Pozabi...«
- »Poglej...«

Od dvanajstih povedi dvogovora jih kar polovica izraža ukaz, prošnjo ali prepoved. V dvogovorih prvega odseka je tako prevladujoča navodilna besedilnotipska zgradbenost. Poleg te podstave, je prisotna tudi utemeljevalna besedilna podstava, predvsem v situacijah, ko hoče Feliks prepričati Malega, naj pobegneta ali ko skuša dokazati svoj prav. Izpričan je z vzročnim veznikom *ker* (6, 93): »poglej, kako daleč sva že prišla! Naprej pa ne bova! Ker se ti ne ljubi dvigniti riti!«

Besedilni tipi so le idealne norme za besedilno strukturiranje, ki jih posamezni tvorci uporabljajo pri sporočanju kot spoznavne določne (determinirane) vzorce. Tvorci izbirajo iz velikega števila dogovornih (konvencionalnih) besedilnih sporočevalnih oblik (ki bi jih morali upoštevati) in tvorijo določena besedila. Tako je pričakovati, da besedilni tipi z vsemi najrazličnejšimi modifikacijami, posameznimi govornimi realizacijami in govornoobčimi konvencijami tvorijo nadaljnje različne rangovne ravnine — vse do konkretnega primerka besedila. To so ravnine besedilnih oblik.

2 Zgodba *Vso pot do Pulsnitza* kot besedilna oblika

Besedilne oblike lahko razumemo kot aktualizacije skupin besedilnih sestavnikov, ki jih tvorec na različne načine, pač v soglasju z besedilnotipičnimi variantami, izbira med določenimi zgodovinskimi konvencijami. Pripovedi se med seboj razlikujejo glede na to, kakšno obliko, sestavnike in dogovore bo tvorec uporabil. To imenujemo modifikacije pripovedi. Besedilna oblika *Vso pot do Pulsnitza* je kratka zgodba. Angleško short story je ena od zvrsti umiselnih proznih besedil. Je krajša in manj kompleksna od romana. Osredinja se na kak dogodek v življenju, ki se običajno razkrije kot neobičajen, in na omejeno število značajev. V njenem žarišču je razkritje značaja ali potek dogodka. Dejanje in karakterji so organizirani v preprosto zasnovo. Osredini se na posamezen kritični trenutek, značilen incident ali na presenetljiv obrat, iz katerega se dejanje razvije v nov, nepredviden dogodek. Dogajanje je pogosto omejeno na en prostor in kratko časovno obdobje. Zanj so značilni gospodarnost pomena, zgoščenost stila ter enkratnost ideje in zgradbe. Dramatično pričakovanje in negotovost gradi proti koncu. Vsak detajl (prvina oz. sestavina) kratke zgodbe je podrejen posameznemu učinku. Zgodba je lahko vstavljena okvir. Možen je nepričakovan začetek ali konec. Lahko daje tudi videz realističnega poročila ali opisa.⁴

⁴Povzeto po Egon WERLICH, *Wörterbuch der Textinterpretation (The Field System Dictionary for Text Analysis)* (Dortmund: V. L. Lensing, 1969). Werlichova označitev kratke zgodbe se v glavnem nanaša na anglo-ameriško različico. V slovenskem slovstvenem izrazju se je za krajšo pripoved največkrat uporabljal izraz novela. V *Leksikonu Literatura* (CZ, 1984) je definirana podobno kot kratka zgodba (po Werlichu), je pa poudarjeno, da se v novejšem času umika drugim oblikam krajše proze (short story in črtici). Črtica je, za razliko od kratke zgodbe, večidel impresionistična pripoved brez prave zgodbe, dogodek pa je zgolj orisan.

Zgodba *Vso pot do Pulsnitza* vsebuje vse najpomembnejše zgoraj omenjene sestavnike kratke zgodbe. V njenem središču sta dve osebi. Dogajanje je osredinjeno na bežanje dveh prestopnikov pred policijo, proti koncu pa se zgodba razvije v rop in umor njunega rešitelja. Začetek zgodbe je sam na sebi nenavaden, saj temelji na naključnem dogodku (skrivnostni voznik ju reši pred zanesljivo aretacijo), končni položaj, v katerem se znajdetata junaka pa je absurden, oz. kot pravi avtor sam — ciničen.⁵ Razvoj dogodkov med obema ključnima je zasnovan dramatično — z ustvarjanjem in sproščanjem napetosti. Dogajanje je prikazano kot posamezne »postaje« na njihovi poti, preko katerih spoznavamo tudi značaj obeh glavnih oseb. Časovno je zgodba omejena na približno dva dneva. Makroprostor je sicer dokaj prostran (od Slovenije do Nemčije), mikroprostor pa je omejen na osebni avto in bližnjo okolico. Zgodba, ki je v osnovi sintetična, je občasno prekinjena s pogledi v kriminalno preteklost obeh glavnih oseb. Vendar ti posegi ne rušijo enovitosti zgradbe, ampak dajejo jasnejšo sliko o značaju in reakcijah junakov. Zgoščenost dogajanja je prikazana z zgoščeno obliko v izrazu (žariščenje na posamezne pomembnejše prizore, dvogovori, kratke povedi, občasni telegrafski slog). Tvarina zgodbe določa tudi podzvrst — različico kratke zgodbe, ki ga je avtor sam imenoval *road-movie*, po značilnem filmskem žanru.⁶

Besedilno obliko po Werlichu določujejo besedilnooblikovno tipični sestavniki. Teh je več.

2.1 Tvorčevo gledišče (perspektiva) je način, kako avtor gleda na snov, ki jo podaja — kako prikazuje predmete, stanje in spremembe; po E. Werlichu ga tvori sedem prvin: osebijskost, podajanje, žarišče, čas, vid, način in naklon.

(1) Glede na osebijskost so vsi predmeti, spremembe stanj in dogajanje lahko prikazani v prvi ali tretji osebi. V zgodbi *Vso pot do Pulsnitza* so vse situacije in dogajanje prikazani s tretjeosebnega tvorčevega stališča.

(2) Podajanje ali prezentacija je način, kako tvorec predstavi svojo izbiro besednih pomenov. Če kaj prikazuje s svojega stališča, govorimo o subjektivnem podajanju, če ne, o objektivnem. Pri Werlichovem pojmovanju objektivnega ali subjektivnega podajanja je predvsem pomembno, v kolikšni meri tvorca »zadeva« njegovo pisanje oz. besedovanje, ali se oglašča z lastnimi komentarji, posega v potek zgodbe, jo prekinja in se obrača k bralcu oz. poslušalcu z nagovori in pripombami. Če se to iz besedila vidi ali čuti, lahko govorimo o subjektivni obliki besedila.

⁵Intervju z M. Mazzinijem, *Mladina*, maj 1989.

⁶T. i. »filmi ceste« so ime za vrsto filmov, ki so se razširili proti koncu 60. let. Odlikuje jih mozaična dramaturgija. Sestavljeni so iz nizov prizorov, ki jih, poleg glavnih likov, povezuje edino osnovno dogajanje, tj. potovanje, včasih pa tudi blodnja brez cilja z avtom, motorji ali avtoštopom. Dogajanje je podlaga za spoznavanje najrazličnejših značajev in tipov, pogosto marginalcev (po *Filmski enciklopediji*, Zagreb, 1992).

Pri umetnostnih besedilih je pravzaprav vsaka izbira stilnih sredstev subjektivna. Za *Vso pot do Pulsnitza* bi na prvi pogled lahko rekli, da gre za objektivno podajanje, saj tvorca v besedilu ni »čutiti«. Izjema je v 32. odseku (114), kjer z eno povedjo pokomentira Feliksovo napačno presojo, da ima voznik v razporku pištolo:

Hkrati pa je natanko vedel, kaj nosijo taki tipi pod levo stranjo suknjiča.

Voznikova dlan je izginila v razporku.

Kako zelo ga je Feliks spregledal.

Zato je sprožil.

Na koncu 1. odseka tvorec poseže v prihodnost in nakaže smer potovanja, ki je Feliks še ne pozna:

»Z vsakim kilometrom sva bliže svobodi in vsako sekundo se poveča razdalja med nama in preganjalci,« je mislil *vso pot do Pulsnitza*.

Ko se tvorec v besedilu oglasi, opozori nase kot na ustvarjalca, »režiserja« zgodbe. Vendar pa je glavni namen njegovega posega verjetno ustvarjanje napetosti: vzpostavi se neke vrste detektivsko razmerje; bralec ve več kot literarne osebe in lahko pričakuje, da se bosta nejasnost ali nesporazum kasneje razrešila. Za zgodbo je torej značilno tako objektivno kot subjektivno podajanje.

Tvorec izbira tudi med sceničnim in strnjevalnim podajanjem. Strnjevalno podajanje zavzema širši prostor, večje predstave predmetnosti in daljše časovno obdobje — v pripovednem besedilu se kaže v časovnih sledijskih oblikah, ki izražajo velike časovne odseke. Pri sceničnem podajanju je prostor zožen, časovni odseki pa so kratki — pomembna ni širina, ampak detajl. Scenične prizore je mogoče prikazati na odru ali v filmskem kadru, pri strnjevalnem podajanju (npr. daljšega časovnega obdobja) pa si je treba pomagati s krčenjem časovne dolžine na trenutek.

Kratka zgodba *Vso pot do Pulsnitza* je akcijska zgodba. Časovno dogajanje je strnjeno (kot rečeno) na nekaj manj kot 48 ur. Prostor je, čeprav junaki prepeljejo pot od Slovenije do Nemčije, zožen v glavnem na neposredno okolico oseb, npr. na avto, parkirišče, trgovino, restavracijo, hotel, grič nad Pulsnitzem ... Tvorec nas vodi od prizora do prizora. Kadar je govor o preteklosti, ta nikoli ne zaobseže daljšega časovnega obdobja: predstavljeni so izseki iz dogodivščin obeh junakov, tako da so vsi ti prizori scenični. Na filmu bi lahko bili prikazani s pogledi nazaj. Primerjava s filmom ni naključna, saj je M. Mazzini v intervjuju leta 1989⁷ povedal, da je osnovno načelo njegovega pisanja filmsko. V zgodbi je sceničnost poudarjena tudi z dvogovori in dovršnimi glagoli (1, 90):

Feliks se je *pognal* navzdol, se *spotaknil* ob korenini — komaj je še utegnul z rokami *zaščiliti* obraz — miže se je *prevračal*, *slišal* lomljenje vej, *paranje* blaga in *pristal* na kupu snega v jarku. Še preden se je *pobral* in *pomahal* vozniku, je avto že *odpeljal* mimo. Iz pljuč mu je *ušel* pisk razočaranja in se *pomešal* s cviljenjem ustavlajočih gum.

Strnjeno so podana tista besedilna mesta, kjer avtor v enem prizoru zajame nekoliko daljše časovno trajanje. Večinoma gre za opis ali prikaz poteka vožnje. Tipičen je drugi odsek, ko Feliks svoje vedenje in videz primerja z voznikom. Izstopajo nedovršni glagoli, na koncu pa je časovna strnitev izrecno poudarjena (2, 91):

⁷T. TOPORIŠIČ, Od rolkanja do zbrke in nazaj (*Mladina*, maj 1989): »Ko gledaš od šestega leta naprej po tri ameriške filme na dan, dobiš to dramaturgijo v kri.« Tudi žanr te zgodbe si je izbral iz filma: »Gre za žanr road-movieja.«

V potihu prižganem kasetarju se je moralo nekaj zataktniti, saj je cvileč ženski zborček neprenehoma ponavljal eno in isto besedo, jo *raztegoval* in *mučil* prek treh tonov, ki so Feliksa počasi *spravljali* ob živce. Toliko o gluhosti, za nezmožnost govora pa je bil najlepši dokaz, da voznik tudi *po polurni vožnji* ni spregovoril.

(3) Žarišče ali fokus je menjavanje časovno-prostorske širine zornega kota. Če se zorni kot odpira, govorimo o razpiralnem, če se zapira (časovnih in prostorskih sledijskih oblik je vedno manj), pa o zapiralnem žarišču.

V središču vseh prizorov v zgodbi sta vedno glavni osebi, nastopajoč skupaj ali posamezno. Prostor je omejen. Nov prizor pomeni menjavo položaja ali prostora. Avtor znotraj prizora spremlja osebe, tako da je zorni kot večinoma vseskozi enakomeren. Izjema so nekateri opisni deli, kjer je predmetnost pomembnejša in prostor natančneje določen. Naslednji primer razpiralnega žarišča je vzet iz 23. odseka, (104). Avtor prostor podrobneje prikazuje, zato je prostorskih sledijskih oblik vedno več:

Stali so v *koloni*, ki se je vila čez hodnik v prostor, presekan s pultom, za katerim sta slonela dva uniformiranca in lenobno sprejemala potne liste, jih prelistala ter porinila skozi režo v pregradnem zidu za njunima hrbtnoma.

Časovno-prostorska širina se zamenja med nekaterimi odseki, ko se avtor iz obsežnejšega položaja usmeri samo na eno osebo in obratno. (Npr. zapirajoče se žarišče med prvim in drugim odsekom, ko se avtorjeva pozornost od obeh junakov in njenega položaja usmeri samo na Feliksa.)

Osebijskost, podajanje in žarišče se v besedilih uresničujejo s spovračanjem neodvisnih besed kot podob tvorčeve ubeseditve (tvorijo značilno prostorsko, časovno predmetno ... sledje). Preostale štiri prvine tvorčeve perspektive se uresničujejo s pomočjo glagolskih oblik.

(4) Čas. Na podlagi dogovornih časovnih pričakovanj tvorec besedila lahko podaja predmetnost, spremembe in stanje v sedanjiku ali pretekliku. Jezikovna sredstva za ubesedovanje časovnosti se dajo razdeliti na sedanjostno (sedanjik in prihodnjik) in preteklostno skupino (preteklik in predpreteklik). Kar se dogaja ne glede na trenutek govorjenja, imenujemo brezčasnost (Zemlja se vrtili okoli sonca). Za pripovedne besedilne oblike je značilen preteklik. Izjemen in stilno zaznamovan je v pripovedih sedanjik, ki se običajno uporablja za ponazoritev najbolj napetih trenutkov, t. i. dramatični sedanjik (sedanjik dovršnih glagolov, ki izraža doživljeno preteklost). Zgodba Vso pot do Pulsnitza v vsem sledi temu, saj je v celoti pisana v pretekliku. S sedanjikom tvorec dramatičira samo na enem mestu, pa še tu gre verjetno za doživljeni oz. polpremi govor (32, 112):

Zdelo se mu je, kot bi se videl z drugimi očmi, ki niso vezane na njegovo telo in misli. Nepristranski pogled.

Kaj jima je bilo? *Vozita se tisoče kilometrov, ne da bi vedela, s kom, kam, zakaj.*
Sedaj so na cilju.

(5) Vid. Pri upovedovanju dejanja in napetih dogodkov se pojavljajo predvsem dovršniki. Nedovršni glagoli so značilnejši za prikaz mirnejšega dogajanja in opisno besedovanje. V teh primerih je razmerje med dovršnimi in nedovršnimi glagoli v zgodbi približno enako. Za vzorec je tu vzet 30. odsek. Začenja se z opisom vožnje skozi zasneženo pokrajino. Nenadoma na cesto skoči pes in dogodki se nato vrstijo z naglico. Odlomek je lep primer prehoda iz umirjenosti v napetost (30, 110):

Zavili so z avtoceste in poskakovali čez ostanke asfalta, speljane skozi ogolel gozd na obeh straneh. Droban pekoč sneg *se je umiril in odebelil* ter *oprijel* zemlje. Sprijeti koščki *so se trgali* s kačje lesketajočega lubja dreves, ki sta jih žarometa bežno odtrgala iz teme in jih takoj zatem vanjo tudi *povrnila*.

Avto *je rezal* kolesnice v tanko plast snega.

Nasprotna polovica *je bila* popolnoma nedotaknjena.

Še policajev *ni bilo* nikjer.

Sprva *so* v čepečih vaseh še *gorele* luči, Feliks je razločil modro pobliskavanje televizorja skozi zavese, enkrat se mu *je zazdelo*, da *vidi* postavo v okviru okna — žensko? —, kasneje pa *so* bučike svetlobe *postajale* vedno redkejšje in kmalu *ni več razločil* vasi od gmote gričevja.

Oči *so se mu zmanjšale* in moral *je zadremati*, saj *ni videl*, kaj *se je zgodilo*.

Voznik *je silovito stopil* na zavoro.

Veje, cesta in snežinke *so se zavrtle* in ko *so se znova umirile*, *je avto tičal* z zadnjimi kolesi v jarku, obrnjen nazaj proti lastnim sledem.

S sedmim odstavkom (*Voznik je silovito stopil na zavoro*) se upočasnjeni ritem dogajanja pretrga, vendar pa je razlika bolj opazna zaradi prislovnega določila *silovito*, kot pa zaradi glagola *stopiti*. Nedovršni glagoli so uporabljeni za dejanja, ki so povezana s potekom vožnje (*poskakovali so čez ostanke asfalta, avto je rezal kolesnice*), za prikaz stanja (*cesta je bila nedotaknjena, policajev ni bilo nikjer*) in za posledico predhodnih dogodkov (*avto je tičal*). Vsa dejavnost oseb je upovedana z dovršnimi glagoli: z njimi je lahko prikazana trenutnost (*zazdelo se mu je, oči so se mu zmanjšale, voznik je stopil na zavoro*), kratkotrajnost (*moral je zadremati*), razmahnjenost (*razločil je pobliskavanje, ni več razločil vasi*) ali izvršitev med gibanjem (*Zavili so z avtoceste*). Tudi spremembe v naravi so večinoma podane z dovršniki (*sneg se je umiril, odebelil /.../ in oprijel zemlje*), prav tako poigravanje s svetlobo (*žarometa sta drevesa odtrgala iz teme in jih takoj zatem vanjo tudi povrnila*). Raba dovršnih oziroma nedovršnih glagolov je med drugim tudi način za ustvarjanje ritma pripovedovanja. Zgodbeno in dogajalno razgibanost doseže tvorec besedila z menjavo trajajočih in enkratnih, trenutnih dejanj, seveda poleg drugih stilnih in jezikovnih sredstev.

(6) Način. S tvornikom in trpnikom se žarišči udeleženec stavčnega dogodka. Pri tvornem načinu je v ospredju prvi delovalnik, pri trpniku pa drugi. Tvornik nakazuje spremembe, ki izhajajo iz različnih delovanj. Besedilo *Vso pot do Pulsnitza* ubeseduje dogajanje in dejanje, pri katerem udeleženci niso pasivni. Imajo vlogo prvega delovalnika. V celi zgodbi ni zaslediti trpnika.

(7) Naklon. Poleg glagolskega in skladijskega naklona obstaja še t. i. besedilni naklon. Tvorec lahko beseduje o nečem, kar je dejansko, kar ne obstaja ali o nečem, kar je verjetno. Dejstveni naklon se izraža s trdilnimi stavki, ki ne smejo imeti naklonskih določil. Tako je pisana tudi zgodba *Vso pot do Pulsnitza*, saj avtor zavzema do pripovedovanja stališče faktičnosti.

Kadar tvorec zanika dejansko obstajanje česa, govorimo o nikalnem, če pa stvari in stanja prikazuje kot mogoče, o verjetnostnem naklonu. Ta se prikazuje s trdilnimi ali nikalnimi stavki, ki so modificirani z naklonskimi pomožnimi izrazi (naklonskimi glagoli, npr. *moči*, in členki možnosti *morda, nemara ...*, domneve *baje, menda ...*). Oba naklona sta, s strani avtorja, v besedilu malo uporabljena. Na nekaterih mestih zanika dejanje (34, 115, 116): »Mali ga *ni pogledal*.« — »Mali *ni odgovarjal*.« Nekatere dejanja, ki jih opravljajo oz. ki se tičejo upovedanih oseb, so prikazana s stališča

verjetnosti: »Ni se mogel popolnoma izogniti dotiku.« (32, 115) — »Nikakor se ni mogel spomniti, kako bi začel pogovor.« (34, 116)

Do sveta, ki obdaja eno osebo (Feliksa), ta dokaj pogosto zavzema verjetnostno ali negativno držo. Največ se ubada s skrivnostnim voznikom in se stalno sprašuje, kdo naj bi bil. Stvarem hoče priti do dna, zato v sebi kombinira različne verjetne možnosti. Posledica tega je besedovanje, preoblikovano z izrazi, ki pomenijo določeno naklonskost. Nekaj očitnih primerov: V 4. odseku (92) radio sporoči o dveh pobeglih kaznjencih in Feliks premišlja, zakaj ju voznik rešuje: »Če tip prej ni ničesar zaslutil, sedaj ve. Nihče ne more biti tako butast, da mu ne bi kapnilo ob očitnih dejstvih.«

»Pušnic, za ta Pušnic še nikoli nisem slišal. Mogoče tudi policaji niso, čeprav se zmerom delajo vsevede« (9, 96)

Tvorčeva perspektiva in njenih sedem podob oblikujejo tipične besedilno-oblikovne sestave. Poleg nje lahko tvorec modificira besedilo z jezikom in stilom.

2.2 Jezik besedila. Ko je govor o besedilnem jeziku, moramo imeti v mislih pterno tipiko besedil. Jezik teh tipov temelji na tipičnih povedih. Posamezni tipi besedila se tvorijo tako, da se določeni stavčni tip ponavlja. Na podlagi tega ločimo opisni, pripovedni, razpostavni, utemeljevalni in navajalni jezik besedil. Prevladna besedilna zgradbenost zgodbe Vso pot do Pulsnitza je časovna in prostorska, osnovni tip povedi pa dejanjeprikazovalni. Besedilo je torej pisano v prevladujočem pripovednem jeziku.

Egon Werlich je pri proučevanju jezika besedil upošteval samo vrsto jezika glede na besedilne tipe. Vsako besedilo pa ima še druge jezikovne posebnosti, ki se naslanjajo na različne jezikovne zvrsti in hkrati niso stilizmi. V Vso pot do Pulsnitza pride do izraza predvsem način govora posameznih literarnih oseb. Jezikovna verističnost je razvidna tako iz avtorskega kot iz jezika junakov zgodbe. Način izražanja, zlasti pa besedje, sta prilagojena udeležencem zgodbe. Način, kako Feliks označuje neznanega voznika, komentira dogajanja, čustvuje in premišlja, je značilen primer idiolekta. Feliksov jezik je poln vulgarizmov in slabšalic. Uporablja jih za: (1) naravne človeške potrebe: »Mali je scal ob drevesu in mu kazal hrbet.«; »Če je šel v grmovje, verjetno serje.« (32, 112); (2) težavnost položaja: »„Najebala sva!“ se je Feliksu razlezlo po možganih.« (5, 92); (3) slabšalno označevanje ljudi, njihovo ničvrednost: »Pobral je ključ! Pizda!« (6, 93), »Nimaš ti intelekta, but!« (17, 101) (zadnji primer je še posebej zanimiv zaradi pomenskega in izraznega kontrasta besed); (4) močno zanikanje in omalovaževanje: »Usoda! Drek!...«

2.3 Stil je izbira jezikovnih sredstev na vsaki stopnji stavčne zgradbe. Za tvorca besedila je stil besedna in skladenjska polnitev stavčnih vzorcev, prek katerih se besedilni jeziki kažejo v besedilnih oblikah. Tvorec lahko izbira med nanašalno istovetnimi jezikovnimi variantami. Izbira določene jezikovne variante kaže držo in odziv avtorja do oseb, predmetov, stanj in sprememb v določenem sporočevalnem položaju. Konkretno izbire so lahko stilno nevtralne ali zaznamovane. Werlich ločuje med čisto in mešano stilno vrsto. Čista stilna vrsta je tista, kjer se avtor odloči samo za nevtralni ali samo za metaforični stil, mešana pa tista, kjer se poslužuje obeh. Nevtralni stil ne izraža drže govorečega. Je osnova drugih stilov in skupni minimum besedila. Daje nam nezaznamovano normo, od katere se lahko tvorec odmika. Metafo-

rični stil je odstop od nevtralnega stila, njegova uporaba pa temelji na primerjavi med pojmi, ki sicer med seboj niso povezani.⁸

Na prvi pogled je zgodba *Vso pot do Pulsnitza* pisana v realističnem, objektivnem jeziku, brez izrazitih stilemov. Tvorec je do zgodbenega dogajanja distanciran in pri prikazovanju predmetov in stanja stvari nevtralen. To je razumljivo, saj sta tako tvarina besedila kot oblika določevalni prvini, ki avtorju »narekujeja« stil pisanja. Metafore niso v vlogi poetike, ampak prej služijo nazornemu in verističnemu prikazu: »Mestu so se približevali v koloni za tremi avtomobili, *starimi škatlami*, ki jih je — zaradi njihove neopaznosti v množici — Feliks najraje kradel.« (5, 92) — »Brez-obzirno odkrito je fiksiral pogled na *gomoljastem krompirju*, ki ga je Mali namesto nosu nosil sredi drobnega, deškega obraza pravilnih potez.« (6, 94)

V nekaterih primerih je opazno subjektivno prikazovanje občutja, ki s pomočjo nenavadnih pomenskih zvez doseže ekspresivnost: »Feliksu *so se drobile kosti v telesu*.« (sesula se mu je predstava o Malem) (32, 113) — »*Smrt v očeh Malega se je pričela drobiti. Razsipati*.« (bilo ga je groza) (32, 115)

Od semantičnih figur je v zgodbi veliko bolj kot metafora uporabljena metonimija oz. njena različica sinekdoha.⁹ »Sprednja vrata so se počasi odprla. *Prsti, ki so jih odrinili*, so se le za trenutek zasvetili na *črnem usnju*, s katerim je bila tapecirana notranjost.« (1, 90) — »*Dvigajoča roka* (policajeva, op.) s STOP tablico se je borila z dolgočasjem.« (4, 93) — »Sklonil je pogled k roki na menjalniku in se vprašal, o čem neki tip razmišlja. Prsti so naglo pobobnali, valujoč od palca k mezincu, nato pa prestavili v vzratno prestavo.« (11, 97) V navedenih primerih je vidno metonimično razmerje med delom telesa in osebo. Avtor poudarja skrivnostnost neznanega voznika z metonimijo (*prsti, ki so jih odrinili*). Naslednja metonimija je poskus obračanja pozornosti k določeni točki, tj. usmerjenost Feliksovega pogleda v dvigajočo roko, ki pomeni morebitno nevarnost. Podoben je tudi učinek sinekdohe zadnjega navedenega odlomka. Avtor se torej poslužuje metonimije za večjo učinkovitost po vedanega. Drugič pa — metonimija je pravzaprav filmska (metaforo se na traku ne da prikazati) — avtor pokaže samo tisto, kar lahko vidimo, kar pa je skrito očem, je skrito tudi bralcu.

Če naj torej uvrstim zgodbo v enega od možnih stilnih tipov po E. Werlichu, bi bila najbolj ustrezna določitev besedila kot mešanega — pisanega v nevtralnem, s prvinami metaforičnega in ironičnega stila. Vendar so vse omenjene stilistične določitve besedila v našem primeru premalo, saj ne zajamejo vseh jezikovnih ravni, ampak le pomensko. Oblika in izraz zgodbe *Vso pot do Pulsnitza* je v glavnem odvisna od ritma zgodbenega dogajanja. Menjavanje intenzivnosti dogodkov, tj. nizanje prizorov dejanja in napetosti ter pomiritve in upočasnitve, je največja moč besedila.

⁸V *Literarnem leksikonu* je metafora definirana sledeče: Metafora je osrednja retorična figura: besedo ali besedno zvezo nadomesti druga beseda ali besedna zveza; čeprav pripadata obe — nadomestujoča in nadomeščena — dvema različnima pomenskima območjema, ju povezuje zamolčana, a iz sobesedila razvidna skupna značilnost.

⁹Sinekdoha je retorična figura, kjer besedo ali besedno zvezo nadomesti druga beseda ali besedna zveza; med obema — nadomestujočo in nadomeščeno — obstaja pomenska zveza, ki je količinske narave, npr. del — celota, rod — vrsta, snov — izdelek, ednina — množina (*Leksikon Literatura*, Ljubljana: DZS, 1984).

Najpomembnejše izrazno sredstvo, s katerim je tvorec besedila dosegel značilno ritmičnost zgodbe, je skladnja. Ritem zgodbe je dosežen s kombiniranjem različic stavčne skladnje. Skladenjska zgradba tistih besedilnih mest, kjer se dogodki in napetost stopnjujejo, se očitno razlikuje od mest, ki niso tako intenzivirana (21, 103):

Motor je molčal. Feliks je na pol odprl levo oko in takoj spet zamižal. Polagoma je spet tonil v spanec, ko mu je slika, ki jo je pravkar videl, prišla do zavesti. Stražarji z avtomati. Bodeča žica. Zid. Stražni stolp z reflektorjem.

Skočil je pokonci in zatulil:

»IZDAJA!!!! STRELJAJ MALI!!!! POBIJ JIH!!! MATER JIM JEB...«

Prehod iz umirjenosti v napetost je prikazan s spremembo ritma. Poved se razstavi na več enodelnih samostalniških stavkov. Z izpustitvijo glagolske oblike je upovedano neposredno dožemanje položaja, kot ga vidi Feliks.

Toporišič pravi, da je zaporedje enostavnih povedi izraz spontanega, nepripravljenega govora.¹⁰ Večpovedje oz. t. i. razdružena poved učinkuje v smislu čustvenosti in ekspresivnosti. Kadar je dogajanje v zgodbi zelo dramatično in prevladuje vzdušje napetosti, se povedi skrajšajo in razbijejo v večpovedno strukturo. Primer (32, 114–115), ko se Feliks pripravlja na uboj voznika:

Voznikova dlan je izginila v razporku.

Kako zelo ga je Feliks spregledal!

Zato je sprožil.

Voznik se je zamajal.

Razširil roki.

Izmed prstov desnice se je izmaknil papirnati robček in v dolgih nihajih poletel k tlom.

Telo se je obrnilo, spodrsnilo po pobočju, se valilo proti naselju in se že nekaj metrov niže ujelo ob posušeno korenino ter obmirovalo.

Feliks je začutil za vratom sapo.

Obrnil se je, se spogledal z Malim in dojel, da je že mrtev.

Kot blagajničarka, čuvaj in vsi drugi.

Začel je odpirati usta v krik.

Smrt v očeh Malega se je pričela drobiti. Razsipati.

Odlomek s svojim večpovedjem deluje ekspresivno. Bralec lahko doživi celotno dramatičnost dogodka, usodno za nadaljnji potek. Prvih pet povedi z razdrobljenostjo ponazarja hitrost odvijanja dogodkov. Avtor je zabeležil samo zunanje dogajanje, zato deluje prizor mehanično — voznikovi gibi so posledica uštelitve. Trenutnost dogodka je ponazorjena tudi z dovršnimi glagoli. Dramatičnost dogajanja je poleg večpovedja stopnjevana še tako, da vsaka poved predstavlja nov odstavek. Ekspresija pridobi na svoji moči, saj je učinek poleg ritmičnega še vizualen.

Drugi element skladenjskih stilizmov je stilni izpust (elipsa), ki izraža zgoščenost dogajanja. V naslednjem odlomku (32, 114), se glagol videti nanaša na različne »objekte« opazovanja.

Kljub noči in naletavajočem snegu je Feliks videl popolnoma jasno vse do zadnje podrobnosti.

Oči pred njim, ki so se trgale od nekod drugod; se prebujale in pojavljajoča sled presenečenja v kotičkih, kaj za vraga se dogaja.

Voznikovo roko, ki se je pričela dvigovati k notranjemu žepu suknjiča.

¹⁰Jože TOPORIŠIČ, *Stilistika skladenjskih pojavov, Nova slovenska skladnja* (Ljubljana: DZS, 1982), str. 189–198.

V prvi povedi je objekt Feliksovega videnja določen splošno, v naslednjih dveh pa je ekspliciran s tem, da se glagol *videti* ne ponovi. Izpust je še toliko bolj očiten, ker je glagol od določujočih sestavin precej oddaljen in mora bralec sam zapolniti vrzeli.

Večpovedje že samo na sebi deluje stopnjevalno, včasih pa se poveže s pravim retoričnim klimaksom, saj moč in pomembnost posameznih sestavin naraščata. Slednja figura je poleg skladijskih stilizmov tesno povezana z zgodbenim dogajanjem. Klimaksno je zgrajena celotna zgodba (napetost proti koncu narašča, z vmesnimi upočasnitvami), prav tako pa tudi posamezna besedilna mesta znotraj zgodbe. Tako (2, 91) Feliks ocenjuje svoje početje in zunanost: »Ni si mogel pomagati; kakršen je bil in kar je počel, se mu je *zazdelo narobe. Nepravo. Neprimerno. GRDO.*«

Poved za podpičjem je na koncu razstavljena na več pridevniških enodelnih stavkov. Stopnjevanost neprijetnih občutij ni izražena samo s klimaksom, ampak tudi s skladnjo in na koncu poudarjena še z grafičnim posegom — samimi velikimi črkami. Tak vizualni učinek avtor uporablja, kadar hoče povedano še posebej poudariti in povečati izrazno moč besede, ki v takih primerih običajno izraža intenzivnost čustev, npr. grozo, strah, jezo, ali predstavlja grožnjo oz. dopoved (21, 103): »IZDAJA!!!! STRELJAJ MALI!!!! POBIJ JIH!!!!«

Kratko zgodbo *Vso pot do Pulsnitza* odlikuje svojevrsten stil, temelječ na značilnem ritmu pripovedi. Dogajanje ima izvrstno podporo v izrazu. Prav koherenca vsebine in izraza je ena glavnih odlik zgodbe. Werlichovo pojmovanje različnih stilov (nevtralnega, metaforičnega, mešanega, ironičnega ...) za stilno analizo besedila ni zadostno, saj zajema le ožje območje zvrstnosti, ne pa npr. glasovnih ali skladijskih stilizmov, ki nadalje obsegajo celo množico različnih stilnih variant.

3 Splošne značilnosti besedila

Egon Werlich v svoji knjigi v prvih štirih poglavjih obravnava načine, kako se besedilo konstituira glede tipov, oblik in oblikovnih različic. Raziskuje besedilno-oblikovne sestavnike, kot so tvorčevo gledišče, jezikovna zvrstnost, stil, zgradbeni vzorci itd. Na besedila gleda s stališča njihovih tipskih in oblikovnih posebnosti. Obstajajo pa tudi sestavniki, ki so značilni za vsa besedila, ne glede na njihovo tipsko pripadnost. Splošni značilnosti besedil in obči besedilotvorni načeli sta mu sovisnost (koherenca) in popolnjenost (komplekcija). Sovisnost je skladijska in vsebinska povezanost besedilnih znakov in se opira na sledje — začetni znak ima svoje ponovitve, zamenjave in strnitve v nadaljnjem besedilu. Popolnjenost pomeni, da je med začenjalnikom in končevalnikom besedilo kompletirano, da »ne manjka nič«, kar bi besedilu odvzelo celovitost.

3.1 Besedilotvorni besedilni sestavniki. Znaki, s katerimi besedilo tvorimo, so dveh vrst. Prvi so besede, ki se nanašajo na stvarino zunaj besedila in bo v njem upovedana. Te besede imajo nanosnik (referent) in so vsebinske oz. polnopomenske. Druge so funkcijske ali služnostne besede: te nimajo nanosnika zunaj besedila, ampak se vežejo na polnopomenske besede. Služnostne besede tvorijo služnostne (funkcijske) sledijske oblike, polnopomenske pa predmetnostne (topikalne) sledijske oblike. Služnostne sledijske oblike nadomeščajo vsebinske besede. Njihova vsebina je izražana v sonanašalni (nadomeščeni) besedi s polnim pomenom. Po navadi stojijo za nadomeščenim izrazom in tvorijo navezovalne (anaforične) sledijske oblike. Redkeje

napovedujejo ali naznačujejo sledeči znak. V tem primeru tvorijo napovedovalne (kataforične) sledijske oblike. Slovenski jezik pozna še eno skladijsko posebnost, in sicer poničtenje. Samostalnik — pravzaprav osebek kot stavčni člen, ni nujno nadomeščen z zaimkom, ampak se ta pogosto izpušča, saj se oseba da razbrati iz glagolske končnice.

Predmetnostne (topikalne) sledijske oblike. Razmerje med nadomeščeno in nadomestno polnopomensko besedo (tj. med enotami sosledja) je troje: (1) enakovrednostno (ekvivalentno) razmerje: če je pomenska podstava izrazov istovetna; če je semem oz. pomenska podstava ista, beseda ali besedna zveza pa druga, govorimo o perifrazi; sledijski znak pa je z nadomeščenim lahko istoveten — to je ponovitev znaka; (2) presečno (intersekcijsko) razmerje: sledijski znak mora imeti z začenjalnikom vsaj en skupni pomen, oba leksema pa se morata nanašati na skupno pomensko jedro (arhisemem); če se nekatere pomenske enote glede na skupno pomensko jedro prekrivajo, druge pa ločijo, govorimo o sopomenkah; v presečno razmerje spada tudi graditev sledja po načelu nasprotnosti — s protipomenkami; sledijska znaka se glede na skupno pomensko jedro ločita na podlagi zanikanja kake pomenske sestavine (npr. v lastnem svetu tuja). (3) vključevalno (inkluzivno) razmerje: tu je en znak sledja vključen v drugega; poznamo dve vrsti pomenskih razmerij med sledijskimi znaki: prvo je podrejanje, kjer je nadomeščajoč izraz podpomenka (hiponim); če pa je drugi izraz začenjalniku nadrejen, govorimo o nadrejanju, nadomeščajoča beseda pa je nadpomenka (hipernim).

Sledijske oblike v zgodbi Vso pot do Pulsnitza

Zgodba, ki je sicer poimenovana kratka zgodba, je s stališča preučevanja besedil in njihovih sestavnikov precej dolga in zapletena. V taki zgodbi je zelo veliko sledij, saj moramo imeti pred očmi dejstvo, da vsak predmet, oseba ali stanje tvori svoje sledje. Analizirala sem predmetnostno sledje za voznika in sledje preteklosti obeh junakov.

Voznik je zadnja od treh oseb, ki so v središču pripovedovalčeve pozornosti in od vseh najbolj skrivnostna. Ni označena z osebnim lastnim imenom in do konca zgodbe ostaja nekako nedoločen lik. Preimenovanje začetnega znaka v nadaljevanju besedila je zato toliko bolj zanimivo, saj soudeleženca nimata otipljive osnove za njegovo identifikacijo. Analiza bo pokazala, da ga pripovedovalec imenuje drugače kot njegove osebe, ki nastopajo v zgodbi — tu mislim predvsem Feliksa; avtor je namreč do voznika distanciran, medtem ko Feliksa voznik osebno prizadeva, saj je od njega odvisen.

Sledje za tretjo poglavitno osebo v zgodbi je uvedeno z besedo *voznik* (1, 90). Voznik vsebuje pomenske sestavine '+živo, +človek, +moški +kdor vozi kako vozilo nasploh'. Če je v nadaljevanju zgodbe voznik v središču avtorjeve pozornosti, so sledijski znaki največkrat identični začenjalniku (gre za enakovrednostno razmerje) ali pa ga imenuje *neznanec* — zlasti v prvem delu zgodbe, ki je z začetnim znakom v presečnem razmerju. Kasneje (9, 96) ga imenuje še bolj splošno: *moški*.

Z ugibanjem o vozniku se največ ubada Feliks. Ker ne ve o njem nič, mu v mislih daje najrazličnejše vzdevke, odvisno tudi od razpoloženja oz. nastrojenosti do voznika. Večina njegovih poimenovanj je pogovornih ali slabšalnih izrazov. V razmerju

do začernalnika predstavljajo ti predmetnostni znaki presečno skupino sledijskih oblik. Skupno pomensko jedro je '+živo, +človek, +moški'. Znaki se med seboj razlikujejo v tistih semih, ki pomenijo različno vlogo opravljanja kakega dela, ki izražajo kakšno čustvo oz. odnos do voznika in predstavljajo določen položaj glede na druge udeležence. Najpogosteje ga imenuje tip: »Če *tip* prej ni ničesar zaslutil, sedaj ve.« (4, 92) — »Sklonil je pogled k roki na menjalniku in se vprašal, o čem neki *tip* razmišlja.« (11, 97) — »Kaj počne *tip* na občini?« (15, 98) — »*Tip* je obvladal volan, povrh vsega pa so vseskozi vozili po široki avtocesti.«; »Pametno! Zakaj pa, po tvoje *tip* nič ne govori?« (19, 102) — »Peder! *Tip* je peder! To bo!« (25, 106) — »Mar namerava *tip* že jutri nazaj?« (26, 108) — »V grmovje grem, poiščem *tipa* in mu vzamem avtomobilske ključe.« (32, 113)

Iz SSKJ sem izbrala dva pomena te besede, ki bi ustrezala sobesedilnemu pomenu. Beseda *tip* lahko slabšalno pomeni človeka z določenimi negativnimi lastnostmi ali pa ekspresivno človeka, osebo nasploh. Mislim, da sta verjetni obe razlagi. Feliks ga imenuje tako, ker o njem nič ne ve, hkrati pa se mu zdi tudi sumljiv človek, ki ju je rešil z nekim posebnim namenom.

Voznik je v Feliksovih očeh viden kot *velik, lep, svetlolas maneken* (2, 91), o njem ugiba kot o *bogatem narkomanu* (4, 92), čuti odpor do *tega popolneža* (8, 95) in *zoprneža* (17, 101), ga označi za *idiota* (19, 102), *pedra* (25, 106) in ugiba njegov »poklic« — skoraj gotovo ni *policaj*, ampak mogoče *vohun* ali *najeti morilec* (26, 108). Vsi omenjeni sledijski znaki imajo z začernalnikom skupni arhitemem (skupno pomensko jedro) '+živo, +človek, +moški', medtem ko se tipične značilnosti posameznih znakov oz. njihovih nosilcev med seboj precej razlikujejo. *Maneken* v sobesedilu pomeni izrazito lepega moškega, *narkoman* je moški, ki jemlje mamila, *popolnež* pomeni osebo, ki je popolna v vsakem pogledu, *zoprnež* je človek, ki vzbuja občutek nelagodja, *idiot* pogovorno slabšalno pomeni omejenega, neumnega človeka, *peder* je pogovorno homoseksualec, *policaj* je oseba s policijskim poklicem, *vohun* je človek, ki si prizadeva s prikritim poizvedovanjem dobiti zaupne podatke in jih posredovati tuji osebi ali državi, *najeti morilec* pa je oseba, ki je plačana za to, da ubija ljudi. Mali o vozniku ne razmišlja kaj dosti, ampak se prepusti dogodkom, da ga nesejo s sabo. Enkrat, ko voznik reši povozenega psa trpljenja, ga imenuje *svetnik* (30, 111), kar ekspresivno pomeni človeka, ki v najvišji meri obvladuje negativna nagnjenja in si prizadeva delati dobro, in enkrat *pravičnik* (34, str. 117). V presečno skupino sledijskih oblik lahko uvrstimo še znak, ki izraža položaj v poteku sporočanja. Tako (9, 96) Feliks vpraša voznika, kam se peljejo: »„V Pulsnitz,“ je odgovoril vprašani ne da bi ga pogledal.«

Ostali znaki, ki zamenjujejo začetnega, spadajo v vključevalno skupino sledijskih oblik. V večini primerov gre za metonimijo, kjer del zamenjuje celoto: »*Prsti*, ki so jih odrinili, so se le za trenutek zasvetili na črnem usnju, s katerim je bila tapecirana notranjost.« (1, 90) — »*Prsti* so naglo pobobnali, valujoč od palca k mezincu, nato pa predstavili v vzratno prestavo.« (11, 97) — »*Telo* se je obrnilo, spodrsnilo na pobočju, se valilo proti naselju in se že nekaj metrov niže ujelo ob posušeno korenino ter obmirovalo.« (32, 115)

V 32. odseku Feliks voznika ubije in od tu dalje je o njem govora le še kot truplo: »Pazljivo se je spustil po pobočju in previdno segel *truplu* v žep ter potegnil ven

ključe.« (32, 115) — »Premagal je gnus in pričel brskati po žepih ledenega *trupla*.«; »*Truplo* je ležalo na hrbtu in vanj sta strmeli dve s snegom zadelani vdolbini namesto oči.« (35, 118)

Če primerjamo pomenske sestavine besed *voznik* ' +živo, +človek, +moški, +kdor vozi' in *truplo* '-živo, +telo človeka/živali', lahko vidimo, da se truplo nanaša na snovni del človeka, tj. na telo, ki pa je mrtvo. Truplo je metonimija, ki je hkrati del človeka in posledica neživosti. Iz tega lahko izvedemo, da je truplo kot neživo telo vključeno v začetni znak voznik. V zadnjem odseku najdemo še eno besedno zvezo, ki se posredno nanaša na voznika, a je v bistvo metafora oz. vidni del trupla: »Črna kepa, ki jo je skupaj vezala kri, se je odvalila po pobočju in rasla z vsakim obratom.« *Črna kepa* (eden od slovarskih pomenov je neoblikovan kos sprijete snovi) je v presečnem razmerju do trupla. Imata skupen sem gmote oz. snovi.

Sledijske oblike so potrdile Werlichovo delitev sledijskih oblik na služnostne in predmetnostne ter tri razmerja med sledijskimi znaki. Graditev sledij s služnostnimi besedami je običajna in skladenjsko logična, kolikor zaradi prepogoste uporabe le-teh ne pride do nerazumljivosti oz. nezmožnosti navezave na predhodne (ali redkeje sledeče) polnopomenske besede. V samem besedilu pa je bilo veliko bolj zanimivo in smotrno iskati predmetnostne sledijske oblike, zlasti, ker gre za umiselno besedilo. (V neumiselnih, predvsem pa strokovnih besedilih, je pred slikovitostjo potrebna natančnost izražanja, zato so v njih najbolj pogoste ponovne pojavitve začetnih znakov.) V zgodbi *Vso pot do Pulsnitza* je avtor uporabil najrazličnejše možnosti, ki jih ponuja slovensko besedišče, in ustvaril zanimivo zgodbo, ki jo poleg zanimivih stilnih prijemov odlikuje tudi sočnost izražanja. Uporabljeno besedje je zelo dobro prilagojeno tipom junakov: preprostima, prestrašenima, prebeglima zapornikoma, katerih izražanje (zlasti Feliksovo) temelji na pogovornem, tudi počestnem in nižjem besedju. Začetni znaki, ki so sprva avtorjevi — nevtralni, dobijo skozi prizmo zgodbenih junakov nov čustven naboj. Znaki, uprabljeni v besedilu, razodevajo vse vrste in razmerja predmetnostnih sledijskih oblik.

Zgodba *Vso pot do Pulsnitza* razkriva še eno sledje, ki ga lahko imenujemo sledje preteklosti. Od drugih se razlikuje v tem, da se ne gradi samo iz enega predmeta, osebe ali dejanja. Kar ga povezuje, so *Mali, Feliks in pištola*. Dogodki iz preteklosti junakov so po koščkih »razmetani« skozi celo zgodbo. Niso navajani v zaporedju, kot so se v preteklosti dogajali, ampak jih mora bralec sam povežati v zaključeno celoto. Če povežemo posamezne dele, dobimo približno tako predzgodbo:

Spoznala sta se v popravnem domu, ko je Feliks Malega rešil pred vsiljivimi fanti, ki so ga nadlegovali. (Zato je Malega strah homoseksualcev.) Postaneta kriminalni par. Osrednji dogodek, zaradi katerega sta pristala v ječi, je bil rop banke, kjer je Mali ubil blagajničarko in čuvaja. Ker je Feliks na sodišču ščitil partnerja, morilca niso mogli ugotoviti, zato so ju skupaj obsodili na enako zaporno kazen. Iz zapore sta pobežnila tako, da je Mali s pilo zabodel čuvaja. Tu se začne zgodba o bežanju.

Z razbitjem predzgodbe na dele, ki niso pripovedovani v časovnem zaporedju, kot so se vrstili, avtor pri naslovniku zbudi željo, da bi izvedel, kaj se je zgodilo. V napetosti in nevednosti ga drži vse do 19. odseka, kjer je pojasnjen glavni zločin. Prav to prikrievanje in razkrivanje, poleg glavne, že tako napete zgodbe, priklene bralca, da ji sledi. Na neki način vsa predzgodba temelji na načelu katafore. Bralec zve neki dogodek ali dejstvo, ki je pojasnjeno šele kasneje in tako ostane nekaj časa brez zadostne obveščenosti.

Najpomembnejši deli, govoreči o preteklosti, prikazujejo umor, sojenje, zapor in pobeg, vse zelo kratko in jedrnato, toliko, da bralec dobi vpogled v zadevo. V prvem odseku avtor bralca pripravi k pričakovanju, da bo seznanjen z vzrokom bežanja obeh glavnih oseb. Dvogovor med Malim in Feliksom poteka približno takole (v navedek sem strnila samo izjave, ki se tičejo preteklosti):

Mali: »Žal mi je za pilo. Res je nisem mogel izvleči.«

Feliks: »Pozabi. Ni važno. Se je pač zataknila med rebra.«

Mali: »Misliš, da so ga že našli?«

Zaimek *ga* je uporabljen kataforično — za nekaj časa ustvari vsebinsko prazno mesto in krepki naslovnikovo zanimanje. To je »potešeno« v četrtem odseku, kjer Feliks za trenutek ujame radijska poročila: »Pobegla kaznjenca, ki sta ubila stražarja in ...« Naslednje besedilno mesto, kjer je govor o zločinskem dogodku, najdemo v (6, 93), kjer Feliks želi prepričati Malega, naj neznancu uideta: »Usoda! Drek! Spoznala sva se v popravnem domu za mladoletnike in jaz sem te zvlekel ven. *Načrt za rop je bil moj. In ko so naju ujeli, sem takoj splaniral pobeg!* Poglej, kako daleč sva že prišla. Naprej pa ne bova! Ker se ti ne ljubi dvigniti riti!« Prvi del izjave se nanaša na njuno poznanstvo, del, ki je tiskan ležeče, pa naznačuje akcijo, zaradi katere sta prišla v zapor in pobeg. Omenjena izjava bi bila pravzaprav dovolj obvestilna za bralca, da bi razumel približno preteklo dogajanje. Vendar se avtor ne zadovolji s tem, zato bralec v (15, 99) dobi nov podatek, ki vzbudi dodatno radovednost:

Mali: »Stvari se dogajajo. Nič nimam pri tem.«

Feliks: »To praviš vsakič. *Po blagajničarki, po čuvaju...*«

Dokončno je dogodek pojasnjen v 19. odseku (102), ki tako postane ključen za razumevanje preteklosti. Obrazložena sta tako *blagajničarka* in *čuvaj*, še enkrat pa tudi *ga* iz prvega odseka:

Koliko ljudi lahko reče, da ima za prijatelja popoln stroj za ubijanje. Do zadnjega odtenka jasno je zagledal usta blagajničarke, kako so se začela odpirati v krik, ki ju bo izdal in zajebal vse skupaj. Črna, globoka odprtina je vklenila njegov pogled, mu nasršila ušesa. Trajalo je tako dolgo, da si je zaželel vpitja, premika, potem pa se je zavedel, kako više, sredi čela, raste nova, prav tako črna in globoka votlina. Ženska je poniknila za bančni pult s steklenimi očmi. Mali je stal ob njem in s konice dušilca na cevi se je pokadilo. Še preden je lahko rekel karkoli, se je Mali obrnil. Med vrati je stal ostarele čuvaj. Še ena odpirajoča usta, ki niso zakričala. Spomin je preskočil na temen jetniški hodnik, po katerem sta bežala in trčila ob čuvaja. Temu je uspelo zaječati.

Dogodek je viden skozi oči Feliksa in je osredinjen samo na obe dejanji uboja. Dogajanje v obdobju med ropom banke in in pobegom iz zapora ni prikazano (*Spomin je preskočil ...*). Delno je ta vmesni čas pojasnjen v 23. odseku, (113). Očitno so ju ujeli in jima sodili. Feliks skuša Malemu dopovedati, ko se ta odvrne od njega, da sta zvezana v dobrem in zlem: »Mali, ampak... ti si jih pobil. Vse si jih TI pobil. Na sodišču te nisem izdal. Prašiči niso mogli ugotoviti, kdo je morilec. Enake kazni so nama dali.« Tako šele proti koncu zgodbe torej izvemo vse ključne podatke iz njune preteklosti, katerih posledica pa je nakazana v prvem odseku.

3.2 Besedilnotvorne besedilne enote. Začetek in konec besedila sta določena z začenjalnikom in končevalnikom. Med obema znakoma je besedilo popolnjeno s povedmi. Količina povedi je različna, zato se besedila med seboj ločijo tudi na podlagi

razsežnosti. Poved ima dvojno vlogo. V okviru skladnje je najvišja enota, v okviru besedila pa najnižja. Poved pa je lahko tudi besedilo najmanjše oblike. Povedi besedila se razvrščajo v višje enote od sebe. To so vrstične skupine ali odstavki, ki naj bi označevali tudi pomensko različne besedilne enote. Odvisne besedilne enote, kot je npr. odstavek, so označene z enakimi strukturami popolnjenosti in sovisnosti kot celotno besedilo. Odstavek se lahko pomensko navezuje na prejšnjega, lahko pa se navezuje na nekaj odstavkov nazaj (npr. znak petega odstavka se opira na znak drugega odstavka, ne da bi bil vmes omenjen — povezan je zaradi načela sovisnosti in popolnjenosti), prav tako pa lahko napoveduje znak naslednjega odstavka ali nekaj odstavkov naprej.

Odstavek je besedilna enota, o katere razdelitvi in označitvi v večini besedilnih oblik odloča tvorec besedila. V tekočem besedilu pa so manjše besedilne enote odvisne od celote oblikovno, stvarno in sobesedilno. V sobesedilni odvisnosti od prejšnjega odstavka in, po drugi strani, od celega besedila, se kaže še ena besedilna enota, ki se gradi iz odstavkov — odsek (sekcija). Odsek je po navadi tista višja besedilna enota od odstavka, ki vpelje nov začenjalnik. Odseki se nadalje povezujejo v poglavja, poglavja v dele (enega besedila) in deli v knjige. Besedilni odlomki so običajno besedilnotipsko čisti, celotno besedilo pa mešano.

Besedilne enote zgodbe *Vso pot do Pulsnitza*

Da je zgodba členjena na večje in manjše besedilne enote, je vidno že na prvi pogled. Povedi so združene v odstavke, celotno besedilo pa je razdeljeno na 35 daljših ali krajših delov, večjih od odstavkov, tu imenovani odseki. Ti so med seboj ločeni z večjim vrstičnim presledkom in zvezdico. Znotraj daljših odsekov je besedilo kar precej razčlenjeno. Vsako govorno dejanje je predstavljeno s posebnim odstavkom. Tako dolžina povedi kot razčlenjenost besedila na odstavke odražajo menjavo ritma zgodbenega dogajanja. Kadar se dogodki vrstijo hitro eden za drugim, se povedi skrajšajo, tako da so v mnogih primerih povedi hkrati tudi odstavki.

Prvi odsek je glede na preostale dokaj obširen — obsega nekaj več kot dve strani. Razdeljen je na 37 odstavkov. Dvanajst je primerov premege govora (odstavki predstavljajo menjavo govornega položaja), drugi pa so »običajni« odstavki. Od teh je kar petnajst odstavkov povedi. V prvih dveh povedih sta vpeljana začetna znaka za glavni osebi, v 26. odstavku pa za voznika. Odsek je členjen na odstavke na podlagi dogajalne zaporednosti (neko dejanje, ki sicer sledi prejšnjemu, a se po vrsti oz. tipu razlikuje, je po navadi prikazano v drugem odstavku) in menjave mikroprostora. Označujejo stanje ali položaj, ki je trenutno v pripovedovalčevi ali junakovi pozornosti. Tako so odstavki hkrati tudi pomenske enote (1, 90, tj. 31–33 odstavke).

Helikopterja sta zrasla do velikosti srajčnih gumbov.

Tudi zadnja desna vrata na avtomobilu so se odprla.

Malodušje je izginilo. Preden pa se je v Feliksa vrnila energija akcije, ga je opljusnila groza. Prehitro je minila, da bi se dodobra zavedel vzroka; bilo je nekaj v zvezi s temno notranjostjo vozila in vabečimi vrati, ki so komaj opazno drhtela zaradi vetra in brenanja motorja.

Medtem ko odstavki besedilo zgodbe členijo na zelo kratke enote, ki večinoma označujejo faze nekega prostorsko in časovno enotnega dogajanja ali spremembo dejavnosti (lahko bi rekli, da prikazujejo mikropoložaj), pa so odseki tiste enote, ki so

izrazitejše in obsežejo makropoložaj. Egon Werlich je odseke označil za tiste višje enote od odstavka, ki vpeljejo nov predmetnostni začenjalnik. To za zgodbo *Vso pot do Pulsnitza* ne velja, saj se v prvem odseku pojavijo vsi pomembni začetni znaki. Torej mora obstajati neko drugo načelo, po katerem so organizirani. Kar najprej opazimo navzven, je, da so zelo različnega obsega. Najdaljši, 32., meri skoraj štiri strani, najkrajša pa sta predhodni, 31., in naslednji, 33., ki sta samo enostavni povedi. Zelo kratek je tudi 13., ki obsega eno večstavčno poved. Nekaj je tudi odsekov, ki so hkrati samo odstavki (2., 20., 24. in 28.). Torej dolžina ni tisto merilo, po katerem je besedilo razdeljeno na odseke. Prvi odsek prikazuje enotno prostorsko in časovno dogajanje (rob gozda, dolina, cesta; krajše časovno obdobje) in povezano akcijo (krajši počitek na begu, mimoidoči voznik, ki ju reši). Znotraj odseka je dogajanje razdeljeno na posamezne gibe, izjave in misli, označene z odstavki. Odseki torej označujejo spremembo prizorišča in/ali spremembo avtorjeve usmerjenosti na novo dogajanje oz. osredinje na eno osebo in njeno premišljevanje. Ločijo se tudi po besedilnih tipih. Večina jih je dejanjeprikazovalnih, nekaj pa jih je opisnega tipa. Vsi so med seboj povezani na podlagi časovne zaporednosti. Besedilna mesta, ki prikazujejo preteklost, ne rušijo dogajalne nepretrganosti, saj so vanjo umeščena kot asociacije, premišljevanja ali dvogovori in niso označena z lastnimi odseki.

Prvi odsek označuje prvo enotno prizorišče (odmaknjena dolina), v njem smo seznanjeni z vsemi tremi glavnimi osebami in z glavnim motivom Malega in Feliksa — zbežati pred zasledovalci. Kljub veliki obvestilnosti in vpeljavi vseh pomembnih oseb in predmetov, ki bodo osnovno gibalo cele zgodbe, deluje kot enovita in zaključena celota. Končevalnik prvega odseka napoveduje prostor nadaljnjega dogajanja: »„Z vsakim kilometrom sva bliže svobodi in vsako sekundo se poveča razdalja med nama in preganjalci,“ je mislil *vso pot do Pulsnitza*.« 1., 3., in 4. odsek prikazujejo dogajanje v avtomobilu. Pomensko se 4. odsek navezuje na drugega in je v bistvu njegovo nadaljevanje. Tam je v zadnjih dveh povedih zapisano (2, 91): »V potih prižganem kasetarju se je moralo nekaj zatakni, saj je cvileč ženski zborček neprenehoma ponavljal eno in isto besedo, jo raztegoval in mučil prek treh tonov, ki so Feliksa počasi spravljali ob živce.« 4. odsek se začne: »Babe so še kar vreščale iz zvočnikov.« Motiv kasete z nenavadno glasbo se pojavi še v 10. in 32. odseku.

V 5. odseku je pripovedovalčeva pozornost usmerjena na dogajanje zunaj avta: v mestnem križišču poteka policijska preiskava. Prostorski začenjalnik tega odseka (»*Mestu so se približevali ...*«) tvori sledje, ki je izraženo v 6. odseku kot novo prizorišče (*parkirišče pred veleblagovnico v središču mesta*). V središču avtorjevega zanimanja sta Feliks in Mali, ki premlevata položaj, v katerem sta se znašla. Odsek v večini tvori dvogovor. Zgradba naslednjega, 7. odseka je pravzaprav istovetna šestemu, le da je zamenjano prizorišče (stranišče). Prizori, kjer sta Feliks in Mali sama, so večinoma dvogovorni in razkrivajo njun značaj (Feliks dvomi v voznikovo dobroto brez vzroka in prepričuje Malega, naj pobegneta, Mali pa je fatalist). Podoben je npr. še 15. odsek. Do enainvajsetega predstavljajo odseki menjavo prostora, osredinjanje na posamezne junake oz. na njihove občutke in dejanja ali opis vožnje. Odseki od 21. do 24. pa označujejo eno samo prizorišče, in sicer avstrijsko-češko mejo, a različne položaje. 21. odsek prikazuje prebujajočega se Feliksa, v katerega zavest vstopajo znani prizori iz zapora: stražarji z avtomati, bodeča žica, zid, in začne panično vpiti.

Potem ga ostra bolečina povrne nazaj v temo. V 22. odseku se Feliks prebuja iz nezavesti, Mali in voznik mu pojasnita, kaj se je zgodilo in počasi začne opazovati dogajanje okoli sebe. 23. odsek prikazuje postopek mejne kontrole in Feliksov strah, da ju ne bi morebiti odkrili. 24. odsek je opis kolone na meji in označen z enim odstavkom. Sledijo navedki začetkov vseh štirih prizorov:

(21, 103) Motor je molčal. Feliks je na pol odprl levo oko in takoj spet zamižal. Polagoma je spet tonil v spanec, ko mu je slika, ki jo je pravkar videl, prišla do zavesti. Stražarji z avtomati. Bodeča žica. Zid. Stražni stolp z reflektorjem.

(22, 103) Feliks se je počasi prebujal. Kakšne sanje! Zaradi njih ga boli glava. S težavo je razprl zlepljeni vekli.

(23, 104) Stali so v koloni, ki se je vila čez hodnik v prostor, presekan s pultom, za katerim sta slonela dva uniformiranca in lenobno sprejemala potne liste, jih prelistala ter porinila skozi režo v pregradnem zidu za njunima hrbtnoma.

(24, 105) Vijugali so levo in desno med betonskimi bloki, ki jih je nekdo posul po cesti, dokler niso pripeljali do zapornice.

Štirje odseki predstavljajo štiri različne situacije. Dogajanje na enotnem prizorišču je prikazano najprej kot mučni trenutek, ki se ga zave Feliks, sledi pojasnitev, postopek pregleda in opis čakanja med zapornicami.

Naslednji odseki so posamezni prizori na poti do Pulsnitza. Najkrajši, 31. odsek, opozarja, da so Feliks, Mali in voznik na cilju: »Na rjasti tabli je pisalo PULSNITZ.« Sledi mu najdaljši, 32. odsek, ki je tudi vrh zgodbe. Prizorišče dogajanja je postavljeno na zasneženo vzpetino nad vasjo. Odsek ima dramatično zgradbenost — z uvodom in stopnjevanjem napetosti (Feliksova priprava na uboj voznika — pri tem se Mali z njim ne strinja in mu pove, kakšno nič je v resnici), vrhom in razrešitvijo napetosti (uboj) ter zaključkom (zapustitev prizorišča). Temu prizoru spet sledi enopovedni odsek — 33, ki je pomensko vezan na predmet Feliksovega nerazumevanja (kasete z mučno glasbo, gl. 4. in 10. odsek): »Kasete je v širokem loku zletela skozi okno drvečega avtomobila.«

34. odsek prikazuje vožnjo Feliksa in Malega proti Berlinu in ponovno otoplitev njunih odnosov. Veselje je skaljeno na koncu odseka, ko spoznata, da sta pri mrtvem vozniku pozabila potne liste. Zadnji, 35. odsek, je tudi absurden konec njunega potovanja. Izpričani so tudi vsi končevalniki za osebe, prostor in čas. Prizorišče je spet predstavljeno v zasneženi Pulsnitz, kjer junaka iščeta zmrznjeno voznikovo truplo. Njuno razočaranje je grozljivo:

Votel, izdolben glas, se je dvigoval med snežinkami, se odbijal od grebena, tonil med vejicami in legal nad Pulsnitz. Glas iz telesa, ki so mu misli pobegnile ter ga pustile sklonjenega nad truplom, s tremi pasovi v rokah, prepojenimi in zlepljenimi skupaj z zmrznjeno krvjo in z luknjno premera 7,62 mm skozi sredino vsakega od njih.

Analiza vseh 35 odsekov je pokazala, da te besedilne enote logično členijo zgodbo na posamezne prizore. Vsak odsek ima sebi lastno zgradbenost, ki je značilna za celotno besedilo — sovisnost in popolnjenost med začetnim in končnim znakom oz. povedjo. Zgodba je zgrajena dramatično, z vrhom v 32. odseku. Odseki so odvisni drug od drugega po načelu časovne zaporednosti in po spremembah dejanj v času in prostoru. Ni nujno, da se pomensko navezujejo na neposredni predhodni odsek, saj bralec pomensko skupne, a med seboj oddaljene elemente poveže sam (primer kasete z neprijetno glasbo; ta motiv se pojavi v 4., 10. in 33. odseku).

Glede na cilje, ki sem si jih zadala — preveriti uporabnost Werlichove klasifikacije in jo preizkusiti na neodvisnem slovenskem besedilu, lahko na koncu potrdim praktičnost njegovega modela besedilnega razvrščanja. Klasifikacija vseh konkretnih besedilnih pojavov je odvisna od besedilnih tipov in iz njih urejenih besedilnih oblik in različic. Werlichov model je sicer samo eden od mnogih poskusov klasificiranja besedil; ima pa to prednost, da izhaja iz neposrednega proučevanja konkretnih primerov in je zato uporaben pri različnih besedilnih analizah.

LITERATURA

- I.
Miha MAZZINI: *Vso pot do Pulsnitza*, v zbirki *Godbe*. 1989.
Egon WERLICH: *Typologie der Texte*. Heidelberg: Quelle und Meyer, 1979.
- II.
Robert Alain de BEAUGRANDE & Wolfgang Ulrich DRESSLER: *Uvod v besediloslovje*. Ljubljana: Park, 1992.
Filmska enciklopedija. Zagreb, 1986, 1992.
Roman JAKOBSON: Dva vidika in dve vrsti afazičnih motenj (1954). *Lingvistični in drugi spisi*. Ljubljana, 1989.
Leksikon Literatura. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1984.
Slovar slovenskega knjižnega jezika I–V.
Jože TOPORIŠIČ: *Enciklopedija slovenskega jezika*. Ljubljana: CZ, 1992.
– – *Nova slovenska skladnja*. Ljubljana: DZS, 1982.
– – *Slovenska slovnica*. Maribor: Obzorja, 1984.
Tomaž TOPORIŠIČ: Od rolkanja do zbrke in nazaj: Intervju z M. Mazzinijem. *Mladina* 1989.
Egon WERLICH: *Wörterbuch der Textinterpretation (The Field System Dictionary for Text Analysis)*. Dortmund: V. L. Lensing, 1969.
France ŽAGAR: Definiranje, klasificiranje in spoznavanje besedilnih vrst. *Jezik in slovstvo* 1992/93, št. 3.

SUMMARY

The paper tests Werlich's typological and morphological distribution of texts and their textual parameters on the basis of a short story by Miha Mazzini, "Vso pot do Pulsnitza." According to Werlich, all texts can be divided into five basic types: description, narration, disposition, argument, and instruction, which are the results of various psychological acts on the part of the creator. Text types are based on typical discourse patterns. Since the author of "Vso pot do Pulsnitza" renders in text a span of time (about 48 hours) and space (from Slovenia to Pulsnitz in Eastern Germany), this type of text corresponds to the narrative. The following features characterize the text typologically: (1) the authorial viewpoint with seven features: person, presentation, focus, time, aspect, manner and mood; (2) language; and (3) style. "Vso pot do Pulsnitza" has all the features of structure and content that are characteristic of the form of the short story. The rhythm of the story is idiosyncratic and is based on stylized syntactic constructions. The discourse that the author uses for the rendering of tension is both expressive and dramatic.

In the final chapters Egon Werlich treats the general features of texts, i.e., coherence and complexity. Coherence is the connectedness in syntax and content of the textual signs and

depends upon sequence: the initial sign is repeated, replaced and condensed as the text progresses. The general features that make up texts are (1) auxiliary sequential forms, which replace content words; and (2) sequential forms that denote specific objects. The latter have three possible relationships to the word replaced and the word replacing it: equivalence, intersection, and inclusion.

Texts are divided into larger and smaller units. Sentences are gathered into paragraphs, which denote also units of meaning. A higher textual unit is the section, which, according to Werlich, introduces a new initial sign. Sections are connected into chapters, parts and books. The story "Vso pot do Pulsnitza" is divided into 35 sections, which present a unified situation, the paragraphs inside of which denote phases of an individual episode. When events occur in rapid succession, the tension is emphasized by shortening the paragraphs to a single sentence, which gives the text a distinctively fragmented rhythm. The sections have a similar structure to that of the entire text: coherence and complexity between the initial and final sign, which logically segment the story into temporally sequential episodes.