

Pripovedni subjekt v romanu *Triptih Agate Schwarzkobler* Rudija Šeliga

ALOJZIJA ZUPAN SOSIČ

Kaj sploh še povedati in napisati o *Triptihu Agate Schwarzkobler* (1968) Rudija Šeliga (1935–2004), saj je to nedvomno roman, ki je dosegel veliko receptivne in refleksivne pozornosti? Literarna veda ga je že kmalu po izidu opredelila in kanonizirala ter v prejšnjem stoletju celo uvrstila v šolske sezname; prav tako mu je pozornost najširšega kroga bralcev omogočila iz izbiro za maturitetno berilo. Ustrezna motivacija za ponovno srečanje s t. i. eksperimentalnim vstopom (Glušič 2002: 229) v slovensko književnost sta prav gotovo dve obletnici; dvajseta obletnica avtorjeve smrti in skorajšnja šestdesetletnica izida tega prelomnega romana. Da bi lažje osvetlila ta poseben roman, sem se v razpravi¹ ukvarjala s pristopi, področji in temami, ki v dosedanjih študijah še niso bili prisotni ali pa so bili obravnavani v drugačnem kontekstu.

Glede na to, da nas podroben, že skoraj hermetičen deskripcionizem usmerja izven antropocentrizma in antropomorfizma, si za začetek zastavimo povsem logično vprašanje. Ali je literarna oseba še subjekt in kako je s subjektivnostjo pripovedovalca? Ali je torej naslov tega prispevka sploh upravičen, če pripovedni subjekt ni več subjekt Šeligovega romana? Kako je s subjektivnostjo v modernističnem romanu, konkretnije v novem romanu, v katerem reistični roman *Triptih Agate Schwarzkobler* predstavlja njegovo podvrsto? Naslovno temo – pripovedni subjekt – sem povezala z naslednjimi pripovednimi načini in prvinami ter z njimi poskušala pojasniti subjektov bivanjski položaj: realističnost ali verističnost oziroma reističnost pripovedi, vloga opisa, položaj literarne osebe in pripovedovalca kot posrednika. Postnaratološki in postfeministični pristopi ter interpretativno analitična metoda so me vodili k temu, da Šeligov roman primerjam s klasiki modernističnega romana, kot so *Videc* Alaina Robbe-Grilleta, *Modifikacija* Michela Butorja ter *Nož in jabolko* Ivanke Hergold.

¹ Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega programa Medkulturne literarnovedne študije (P6-0265), ki ga financira ARIS iz državnega proračuna.

Analizo položaja pripovednega subjekta začenjam z raziskavo realističnosti² tega romana. Glede na to, da je bila v različnih študijah večkrat omenjena mimeitičnost, se zastavlja vprašanje statusa posnemanja v *Triptihu*. Dušan Pirjevec, običajno Šeligov prvi bralec, v spremni besedi k Robbe-Grilletovemu romanu *Videc*, naslovljeni *Na poti k novemu romanu*, analizira posnemanje v tem romanu kot oblikovanje, prikazovanje ali upodabljanje nečesa, kar je pred umetniškim delom in zunaj njega ter biva mimo umetnosti. Prav tako poudarja, da v aristotelovskem smislu umetniško delo ni resnično, kadar neko stvar kar najbolj natančno popiše, marveč takrat, kadar zadene njeno bistvo ali njeno idejo (Pirjevec 1974: 26–29). Kako je torej s statusom posnemanja oziroma realističnosti v *Triptihu* Agate Schwarzkobler?

Vprašanje o realizmu se v tem primeru ne veže na realizem v ožjem smislu, torej na literarno smer, pač pa na realizem v širšem smislu, povezanem s stilom, načinom ali tehniko pisanja, hkrati pa tudi z učinkom prebranega besedila. Skrb za prepričljivo in natančno opisovanje ter pozorno reprodukcijo detajla in lokalnega kolorita, kar je Jules Champfleury označil kot »raztezanje estetike v socialno« (nav. po Travers 1998: 52–62), se pojavlja tudi v *Triptihu* kot splošno estetsko načelo realizma, katerega posledica oziroma učinek sta vtis realističnosti. Tako je predmetnost, ne pa zunanje in notranje življenje glavne literarne osebe, opisana zelo natančno, celo pretirano minuciozno. Prav pretirano drobnjakarstvo je tista začetna lastnost, ki nas vrže iz udobnega receptivnega okvirja, da kmalu zaustavimo svoje »realistično« branje in si zastavimo različna vprašanja. Če se zdi na začetku še smiselno ukvarjati se s ključkom s površno vtisnjeno številko 28, saj je to začetni predmet romana, nadaljnje poglobljeno opisovanje predalov že na prvi strani pokaže, da pred seboj nimamo običajnih realističnih opisov.

² O realističnosti kot produktu bralnega procesa je pisal Bertolt Brecht (Hawthorn 1997: 77) v kritiki nekaterih besedil Lukácsa; v nasprotju z njim je Brecht razlagal realizem antiesencialistično; ne kot notranjo potezo literarnega besedila, ampak kot njegov literarni učinek na bralčev pogled na svet. Po njegovem realističnost ni povezana z vprašanjem oblike ali vsebine, ampak z vlogo. V tem smislu kritizira razlagalce realističnosti, ki se običajno sklicujejo na vprašanje verjetnosti ali prepričljivosti, saj je po njegovem treba razmišljati drugače: roman je lahko nerealističen v prvotnem ali v drugotnem smislu. Če je to, kar beremo, zelo podobno našemu svetu, torej po klasični opredelitvi realistično, nas običajno ne spodbuja k raziskavi tega pripovednega sveta na kritičen način, k novi osvetljavi, niti ne k temu, da bi podvomili o zmotnosti njegovega videza.

Začetni opisani predmet – ključek – še sledi bralnemu pričakovanju klasičnega opisa, ki podeljuje začetku posebno moč,³ zato je tudi povečana pozornost, usmerjena h ključku, motivirana. Meir Sternberg (1990: 929–932) in Teresa Bridgeman (2008: 57) celo menita, da je začetek besedila (prav tako tudi njegov konec) pomembna točka v pripovednem diskurzu in že s svojim privilegiranim položajem vpliva na bralce. Tako nas ne čudi, da se ključku posveti kar pol strani romana, še posebej, ker je opisana njegova pomanjkljivost; ključek se v ključavnici zatakne skoraj sleherno jutro. Njegova zmanjšana funkcionalnost povzroči velik napor rok (ki so z osamosvojitvijo opredmetene in tako povsem na isti ravni kot kasneje opisani predmeti), sproži pa tudi refleks simbolnega razumevanja. Ključek kot predmet, ki odpira vrata v nove svetove, v tem primeru Šeligovega romana, se že na začetku zatakne. Ali je to napoved, naj beremo roman drugače? Sugestija, da ne bomo mogli vsega sprejeti na klasičen način in da bo tesnoba začetnega prizora, ko se roke mučijo z odpiranjem vrat, pravzaprav izhodiščno razpoloženje celotnega romana? Kljub realističnosti začetnih opisov, ki bi lahko napovedovali tradicionalni opis pisarne, v kateri je Agata zaposlena, že na prvi strani spoznamo, da bo nelagodje v kulturi, to temeljno razpoloženje 20. stoletja, podedovano iz »fin-de-siècle« (Šuklje 1965: 9), preobrazilo verističnost opisov v nekaj drugega.

Da bi lažje razumeli modifikacije opisa, je v estetskem načelu prepričljivega in natančnega opisovanja ter pozorne reprodukcije⁴ detajla koristno zasledovati tudi vlogo tipizacije. Agata zaradi posebnih opisov, ki se jim bom natančneje posvetila v nadaljevanju, deluje dvojno. Na eni strani jo mehanicističnost opisov določa za pasivni člen sistema, ki zgolj izpolnjuje navodila in ukaze ter s tem potrjuje svojo tipičnost, podobno kakor v Kafkovi kritiki brezdušnega birokratizma, po drugi strani pa jo prav hiperbolizacija opisa oddvaja od vsega kolektivnega. Hiperbolizacija namreč zapira vrata tipizaciji in jih odpira dvoumnosti, čudnosti in posebnosti, vzporedno pa tudi določenemu nelagodju. Natančno opisani namreč niso samo predmeti, ki imajo bistveno vlogo v določenem prizoru (kot že omenjeni ključek), ampak celotno okolje, v katerega je Agata umeščena. Podobno, že omenjeno hiperbolizirano pozornost, poleg ključka beležijo na začetku romana tudi opis predala, pisalne mize, okna in

³ Marina Katnič-Bakaršič (2001: 268–269) začetek in konec literarnega besedila imenuje močni položaj.

⁴ Silvija Borovnik (2001: 175) skrajni deskripcionizem v tem romanu razlaga kar kot temo; zdi se ji, da je osrednja tema opisovanje samo na sebi.

vrat. Če malo pretiravam, lahko rečem, da pripovedi sploh ni več, saj so njeno mesto zavzeli drobnjakarski opisi. Posebno zlitino opisa in pripovedi, v kateri v *Triptihu* seveda prevladuje opis, lahko s sodobnim naratološkim terminom imenujemo pripovedni opis ali opisna pripoved (Zupan Sosič 2009: 141).

Ko pozorno beremo opisno pripoved tega romana, se zdi podobna objektivnemu poročanju, sam način predstavljanja enega dneva običajnega dekleta, uje tega v delovnik in preživljanje prostega časa, pa bliže znanstvenemu⁵ kot umetniškemu besedilu. In ker realizem ni direktna ali preprosta reprodukcija realnosti, ampak sistem konvencij (Baldick 1996: 184), ki s procesi izločanja, izključevanja, opisovanja in različnimi načini nagovarjanja bralca ustvarjajo iluzijo nekega realnega sveta zunaj besedila, je iluzija realnosti v tem eksperimentalnem romanu drugačna. Zdi se namreč, da želi biti samo preprosta reprodukcija⁶ realnosti, kar pa iluzija resničnosti ne prenese: v upodobitvi Agatine resničnosti torej umanjka redukcija, saj so vsi predmeti opisani brez hierarhizacije, s podobno mero natančnosti in nevtralnosti. Ne samo predmeti, tudi literarne osebe so opisane na podoben način. Mehanicističnost je tovrstno karakterizacijo skrčila na podroben opis rok, oči in glasu oziroma šuma, ki ga posamezno objektivizirano telo povzroča glede na družbeni (službeni) in družbenospolni status. Tako se na primer Agata (podrejena ženska) giblje skoraj neslišno, »njena bela obleka zelo na široko plava med omarama in pisalno mizo« (Šeligo 1968: 10), medtem ko se šef (nadrejeni moški) premika s težkim in naglim korakom, vrata zapira glasno; kar celotna njegova pojava odraža nasilnost.

⁵ Šeligo (Košir 2011: 216) je večkrat dvomil o oznaki reizem, a na koncu vendarle potrdil svojo reistično usmerjenost. Hkrati je priznal, da ga ne zanima več pozitivizem 19. stoletja oziroma proza, ki si je želela biti blizu znanosti, in je zato vnesel v pisavo čustva.

⁶ Tudi David Lodge (1987: 41) razlaga, da pisanje ne more neposredno oponašati resničnosti (kot npr. film), lahko samo oponaša načine mišljenja in govorjenja o resničnosti in druge načine pisanja o njej, saj je realistična umetnost ustvarjanje iluzije resničnosti. Podobno kot Lodge tudi Joseph Childers (1995: 255) razlaga realizem za metodo ali obliko fikcije, ki ponuja delček življenja oziroma predstavitev resničnosti, po njegovem pa koncepcija realizma obsega veliko razlik v stilu in obliki. Moniki Fludernik (2009: 53–59) se prav tako zdi, da realizem v romanu temelji na iluziji: le trik poskrbi za to, da je romaneskni svet videti kakor del resničnega sveta, saj ga roman ne zarisuje.

Minucioznost, hiperbolizacija, nereduktivnost, nehierarhičnost in mehanicističnost kažejo na to, da pripovedni opisi ne nameravajo predstavljati dejanske realnosti, pač pa neko posebno realnost, s katero bralci ne morejo takoj vzpostaviti stika. Tu se določilo posebne realističnosti stika z definicijo modernizma, ki je po Astradurju Eysteinsonu (1992: 179–241) »prelom z realističnim diskurzom« oziroma se dotika tako realizma v dojemanju predmeta, znotrasedilne realnosti, kot realizma v načinu njegove posebne prezentacije.

Branje opisov pa ni upočasnjeno samo zaradi njihovih že omenjenih lastnosti, ampak tudi zaradi posebne vrste opisa, ki se netipično umešča v roman. To vrsto je Janusz Sławinski (1984: 102) imenoval ugankarski opis oziroma opis uganka. Glede na receptivne pogoje oziroma berljivost opisne izjave je namreč ta poljski raziskovalec razdelil opis na pregledni in ugankarski. Če so opisani predmet, pojav ali oseba najprej poimenovani, nato pa opisovani, gre za pregledni opis, najpogostejši opis evropske pripovedi. V nasprotju s tem preprostejšim opisom deluje ugankarski opis kot retardacija ali upočasnitev opisnega ritma (Zupan Sosič 2017: 76). Ta namreč opisuje tako, da predmeta, pojava ali osebe ne poimenuje, ga zgolj naznači ali poimenuje z nekim splošnim, nekonkretiziranim izrazom, natančno poimenovanje pa izpusti ali ga zapiše šele na koncu opisa. V Šeligovem romanu gre za poseben deskriptivni pristop: predmeti so zajeti v pregledne opise, osebe pa v ugankarske.

Že omenjeni ključek, omara, okno in vrata so praviloma poimenovani, osebe pa le redko (na primer Jurij). Tako vstop nekoga v pisarno naznači šum, tudi v nadaljevanju opisa se enigmatična struktura te osebe ne razreši. Zgolj Agatine reakcije in način premikanja neznanega telesa nakažejo, da gre za nadrejeno ali enakovredno osebo, nikoli pa ne izvemo njihovih imen, niti ne pravega položaja. Pri vstopu prvega lika sklepamo le, da gre za superiorni moški lik (šef?), pri vstopu drugih dveh pa, da sta enakovredni, najbrž prav tako tajnici. Ugankarski opisi oseb v pripovedi pravzaprav potrdijo glavno nalogo opisa – ustvariti občutek, da stvari vidimo, ne pa zgolj prepoznavamo –, hkrati pa je v ravno v tovrstnih opisih potujitveni učinek največji. Kadar se predmetnosti ne poimenuje, pač pa se njeno pojavljanje motivira z vidnostjo, smo pri razreševanju opisa uganke prepuščeni metežu asociacij (Zupan Sosič 2017: 77). Tako se doseže učinek potujitve, o katerem je pisal že Šklovski, tj. postopek zaviralne forme, ki podaljša in oteži recepcijo.

Poleg potujitvenega učinka začudenosti⁷ je potrebno omeniti še nezanesljivost: ugankarski opis je namreč najučinkovitejša ustreznica nezanesljive perspektive, saj prisili bralko in bralca, da se z ugibanjem aktivneje vživita v besedilo prek določene bralne skepse. Nezanesljivost je tesno povezana z nepredvidljivostjo opisa, njena posebna prednost je t. i. okularna vrednost. Že Alexander Gelley je med različnimi postopki prikazovanja realnosti posebej opozoril na vidnost kot register prikazovanja in na prostorsko obliko modela sveta v romanih. Gelleyjeve ugotovitve (1987: 3–34) so smernice vizualne fenomenologije navezale na teorijo prikazovanja in kritično opozorile na koncepcijo jezika kot povsem transparentnega medija, skozi katerega bralec »vidi«, na drugi strani pa na prikazano stvarnost. Način, kako videnje prehaja v označevanje pripovednega teksta, ni pogojen samo z leksikalnimi tehnikami, ampak tudi z bralčevo recepcijo, ki se ukvarja z mehanizmi teh tehnik. Posebej pomembna pa se mi zdi Gelleyjeva ugotovitev, da so tudi literarne osebe v kodu opisa zgolj posredniki vizualnosti, kar še posebej velja za Šeligov roman.

Poudarjena okularnost posebnega modernističnega opisa v *Triptihu*, ki sem ga do zdaj že označila kot minuciozni, hiperbolizirani, nereduktivni, nehierarhični ter mehanicistični pregledni in ugankarski opis, vodi recepcijo v počasnost in začudenost. Pirjevec (1974: 62) pri izpostavljanju vidnosti v romanu *Videc* poudarja, da je vedno in povsod najprej pogled, ki vidi bivajoče, nato prideta misel ali predstava, ki si ga vsaka na svoj način priključita predse, in nazadnje je tu še strast, ki predmete in kretnje po svoje preoblikuje. Po njegovem mnenju se preoblikuje tudi tradicionalni junak, saj ga ne označuje več akcija. Podobno bi lahko trdili za Šeligov roman. Agata pri izpostavljeni okularnosti ni samo pasivna, ampak je v prvem in drugem delu besedila skrajno nemočna, čeprav ta nemoč ni poudarjena. Strinjam se s Kermaunerjem (1982: 90), da je Agata nemočna s stališča subjekta; s stališča reči pa osebna moč ali nemoč nista več relevantni kategoriji, kajti osebe ni več. Prav odsotnost subjektivnega – humanističnega – merila (Kermauner 1982: 91) je tista, ki doseže, da se tekst prepoji z dvoumnostjo. Ne moremo natančno ugotoviti, kaj Agata sploh je, niti tega, ali je srečna ali nesrečna, njena skrivnost deluje že od začetka.

⁷ Bralke in bralci ne doživijo upočasnitve recepcije zaradi začudenosti samo ob ugankarskih opisih tega romana, ampak tudi ob tistih preglednih, ki pridobijo ugankarski značaj zaradi nehierarhičnosti, asociativnosti in inovativnosti, čeprav nimajo enigmatske strukture. Modernistični opisi namreč vedno delujejo rahlo skrivnostno, saj je njihovo glavno kompozicijsko načelo asociacija.

Agatine nemoči ne moremo navezati samo na tipične določnice modernistične literarne osebe, ki ni več zavezana akciji, ali na mehanicistično deskriptivnost, prepuščeno uravnilovki popredmetenega opisa, ampak jo je treba razlagati tudi glede na družbeno hierarhijo. Pri izbiri ženske za glavno literarno osebo je Šeligo samo potrdil svoje prevladujoče načelo: pozornost do ženskega⁸ spola, upodobljenega kot ambivalentno utelešenje prvinskega in iracionalnega načela in v tem smislu odtujenosti (prim. Glušič 2002: 231). Prav ta odtujenost ženskega pripovednega subjekta – na pripovedni in zgodbeni ravni – prispeva k posebnemu statusu (reducirane) subjektivnosti in s tem tudi realističnosti. Strinjam se z mnenjem Maše Grdešić (2015: 61),⁹ da naredijo literarne pripovedi najmočnejši vtis realističnosti prav takrat, ko predstavijo informacije, ki ne morejo biti realistično motivirane, tj. misli in občutke likov, ki jih ti niso nikomur zaupali. Tudi sama sem prepričana, da so liki, celo bolj kot dogajanje, tista prвина pripovedi, ki bralce usmerja k navezovanju na resničnost, ko iščejo povezave med fiksijskimi in resničnimi ljudmi.

Prav liki navezujejo bralce na realnost, saj jih ti (etično) ocenjujejo, spekulirajo o njihovi prihodnosti in ugibajo, kaj jih je motiviralo za določene premike ali dogodke. Ni čudno, da prevladuje v *Triptihu* vtis odtujene reali(stič)nosti, saj se Agatinih misli in občutkov ne razkrije, prav tako tudi nimamo dostopa v glavo in srce drugih literarnih oseb. Sicer na kratko spoznamo izseke iz dialogov, predvsem pogovorov treh tajnic (med njimi je tudi Agata) v času polurne malice, a v njihove notranje monologe ne moremo vpogledati. Njihov pogovor je dosledno zapisan kot poročani govor, ki je celo podoben kratkim didaskalijam: »Izreče nekaj smešnih besed o kumaricah. [...] Reče besede o francoski solati in pokaže s prstom na načeti kupček na koncu kruha.« (Šeligo 1968: 16)

⁸ Mateja Pezdirc Bartol in Tomaž Toporišič (2024: 17) tudi za Šeligove drame ugotavljata, da je v središču protagonistka, ki je odmaknjena od vsakdanjega življenja, odtujena ženska, ki se ne more sprijazniti s prisiljenimi družbenimi vzorci ter zato hrepeni po drugačnem življenju.

⁹ Njena teza spada v mimetične teorije literarne osebe, ki so tudi v postklasični teoriji pripovedi še vedno prevladujoče. Čeprav so literarne osebe običajno izmišljene (le nekaj je resničnih), mimetične teorije kljub temu poudarjajo njihovo povezavo z resničnim življenjem; v nasprotju z njimi nemimetične teorije odrekajo likom to, da bi jih razumeli kot nekaj, kar presega besedilni in semiotični profil narativnega diskurza.

Tako kot Virginia Woolf ni naravnost izpovedala odpora do nasilja, temveč ga je intimno vtakla v vzorec in podlago svojega pisanja (prim. Šuklje 1965: 10), je tudi Šeligo implicitno obsodil neuglašenost in agresivnost medčloveških odnosov že na stopnji pripovednih tehnik. Izbira posebnega opisa, ki izrisuje opredmetenost sveta, je v tem smislu najpomembnejša pripovedna tehnika; pridružuje se ji netradicionalna karakterizacija z ugankarskim opisom. Čeprav literarne osebe izriše ugankarski opis, je vseeno jasno, da so moški nosilci destruktivnega načela, ki mu Agata ne more ubežati ne na javnem ne na intimnem področju. Njen nadrejeni v službi ni samo moteče glasen pri običajni komunikaciji, ampak jo tudi spolno nadleguje. Obrazec patriarhalne posesivnosti, ki spolno nadlegovanje razume kot nekaj ustaljenega in »normalnega«, se projicira še na Agatino intimno razmerje z Jurijem,¹⁰ najbolj subverzivno pa na akt, ko jo posili neznanec.

Odnos do nasilja ni impliciran samo v pripovedni tehniki, ampak tudi v razmerje med osebami. Če nam Mathiasov spomin v *Vidcu* posreduje samo neka pripravljalna nasilna dejanja in prav nič ne izvemo o tem, kako je Jacqueline umrla in kaj se je zgodilo z njenim truplom, tudi za Agato ne moremo natančno vedeti, kako se je izvršilo nasilno dejanje posilstva in ali je na koncu res doživela poseben stik z vesoljem s pomočjo svojih parapsiholoških, recimo kar čarovniških¹¹ sposobnosti (ali niso ti simptomi podobni božjasti?). Tako

¹⁰ Ko Denis Poniž (1982: 101) išče podobnosti Šeligove Agate z istoimenskim likom iz Tavčarjeve *Visoške kronike*, poudari, da sta obe izpostavljeni kruti moralni preizkušnji (čistega devišstva), prelomni prizor je pri obeh avtorjih popisan s podobno tehniko, z zrenjem. Sama dodajam, da je Šeligova Agata preizkušnji prepuščena povsem sama, saj ji Jurij ne daje nobene opore (drugače kot v *Visoški kroniki*), hkrati je ravno Jurij tisti, ki začne z nasilnim prilaščanjem njenega telesa že v kinu, a se mu Agata uspešno izmakne, neznancu pa kasneje ne. Hkrati je v sodobnem romanu zelo nejasno, ali se je vse skupaj res zgodilo ali pa gre le blodnje.

¹¹ Šeligo na vprašanje, zakaj ga obsedajo čarovnice, na primer Agata iz obravnavanega romana in Darinka iz drame *Čarovnica iz Zgornje Davče*, odgovori, da je za razliko med moškimi in ženskami »odgovorna« organizacija novoveškega sveta (Košir 2011: 215). Zdi se mu, da se je »ta patriarhalni, paternalistični svet, izgrajeval tako, da ženske energije niso bile neposredno udeležene v organizaciji in urejanju družb. In bolj ko se naša zahodna civilizacija prazni in nagiba na nevarne robove, bolj postaja zgodovinska moškost klišejska, enodimenzionalna, plakarna ... Moški kot tip je po njegovo tudi danes bolj konformističen, stisnjen v danost in topost, je zelo malo ali nič skrivnosten, brez fantazije, kvantitativno in funkcionalistično sestavljen. Ženska,

kot Pirjevec (1974: 23) trdi, da ne moremo zanesljivo vedeti, kdo je pravzaprav Mathias, in se prav zato z njim ne moremo enačiti, ne moremo ga ne ljubiti ne sovražiti, bi lahko trdili tudi za Agato. V primerjavi s Hertom, glavnim likom romana Ivanke Hergold *Nož in jabolko*, deluje Agata dosti bolj tradicionalno, saj ponavlja stereotip o ženski nepredvidljivosti, usodno povezani s seksualnostjo, običajno destruktivno silo, ki ženski tudi v sodobnem času uravnava pot in cilj. Prav tako je v *Triptihu* ženska samo predmet poželenja (Hribar 1983: 21), ne pa hrepenenja.

Temu prvinskemu smerokazu je tudi prilagojen opis. Poseben opis, ki sem ga imenovala minuciozni, hiperbolizirani, nereduktivni, nehierarhični ter mehanicistični pregledni in ugankarski opis, ustvarja v romanu tudi posebno različico realizma oziroma učinka realističnosti. Glede na metafizični nihilizem modernizma, ki z različnimi pripovednimi postopki potujitve – kakor na primer v obravnavani vrsti opisa in položaju literarne osebe –, potiska aktivno vlogo pripovednega subjekta v ozadje, bi premišljeno verističnost Šeligovega romana lahko imenovali modernistični realizem oziroma realistični modernizem. Celo bežna primerjava med romani pokaže, da gre v *Triptihu Agate Schwarzkobler* za posebno različico verizma, izvirno označenega reizem.¹² Nesporno sodi Šeligov tekst v t. i. novi roman, a je v tem kontekstu ena izmed njegovih najbolj radikalnih različic, kar pokaže predvsem primerjava z *Vidcem* in Butorjevo *Modifikacijo*.

Čeprav je *Videc* (1955) Robbe-Grilleta razlagan kot najdoslednejši poskus, kako roman preusmeriti v podroben opis stvari, spričo katerih postaja človekova zavest nepomembna (Kos 1970: 10), v njem že v uvodnem opisu razberemo še kaj več kot zgolj deskripcionizem. Uvodna poved se odmika goli predmetnosti, saj uvaja neko splošno resnico, ki nikakor ne more ubežati antropocentrizmu: »Bilo je, kakor da ne bi bil nihče slišal.« (Robbe-Grillet 1974: 73) Nevtralnosti potenciranega verizma se besedilo ogne spet v tretjem odstavku,

ki je bila odrinjena iz neposredne organizacije sveta, je ohranila večpomenske, mnogorazsežne energije, ki niso merljive [...]«

¹² Taras Kermauner, avtor termina reizem (lat. res, rei pomeni 'reč, reči'), je to poimenovanje uporabil v spremni besedi k Šeligovi knjigi *Kamen* (1968) in ga razložil kot končno obliko procesa, ki je se je dogajal v slovenski literaturi že dlje časa. Kermauner leto izida prelomnega romana označi za prodor, vrhunec in razcvet slovenskega avantgardizma (Kermauner 1982: 84–85).

v opisu pravkar prispelega potnika (že na drugi strani izvemo, da je to glavni lik Mathias), saj mu kar deklarativno pripiše obstranskost, tujost in odsotnost. Nasprotno v Šeligovem romanu o Agati¹³ ne moremo izvedeti ničesar osebnega, saj se opisi dejansko ukvarjajo z bivanjem stvari, ne ljudi. Že uvodni opis ključka s površno vtisnjeno številko 28 je tako natančen in skrbno očiščen vseh antropomorfnih kategorij, da ga nikakor ne moremo povezati z gradnjo karakterja, kar je običajna vloga klasičnega realističnega opisa. Izgradnja likovega profila pa ni naložena niti ostalim petim predmetom, ki so na začetku opisani: predalu, mizi, oknu, zavesi, vratom.

Tudi naslednji primer novega romana, *Modifikacija* (1957) Michela Butorja, v primerjavi s Šeligovim romanom ni tako skrajna oblika deskripcionizma.¹⁴ Desubjektivizacija subjekta je v tem francoskem romanu izpeljana manj dosledno, saj inovativna uvedba drugoosebnega pripovedovalca ustvarja iluzijo bližine bralca oziroma vizijo pripovedovanca,¹⁵ kateremu je zgodba pripovedovana. Prav tako se v sicer popredmetene opise (znatno bolj nevtralne kot v *Vidcu*) v *Modifikaciji* večkrat vpletajo govorni odlomki, od odmevov zunanjih dialogov do živahnega notranjega monologa, medtem ko je v *Triptihu* govor dosledno poročan, torej posredovan v obliki poročanega govora ali pripovedovanega monologa.¹⁶ Če poskušam še projicirati slavne besede Robbe-Grilleta (Pirjevec 1974: 31) iz eseja *Za novi roman*¹⁷ na dela vseh treh ključnih predstav-

¹³ Agata dolgo sploh ni omenjena, šele na 14. strani je omenjeno agatasto telo, a to deluje bolj kot lutka in ne kot primer evropskega subjekta.

¹⁴ Šeligo razloži, kako se je srečal z Butorjevo *Modifikacijo*. Nekoč mu je namreč Kovačič, takrat knjižničar, prinesel ta roman v branje: to se mu ni zdelo naključje, pač pa srečanje pravega človeka in dogodka (Vurnik 1998: 12).

¹⁵ Pripovedovanec (ang. narratee, fr. narrataire), tudi pripovedno občinstvo, (fikcijski) poslušalec v besedilu; literarna oseba, ki ji pripovedovalec pripoveduje oziroma posreduje svojo zgodbo. Kot besedilni konstrukt se torej razlikuje od bralca in prejemnika, prav tako od implicitnega bralca (Zupan Sosič 2017: 362).

¹⁶ Pripovedovani monolog je ustaljeno poimenovanje v evropski literarni vedi, pri nas pa se še pogosteje uporablja termin doživljeni monolog: je vrsta govora, v kateri sta osrednji dvojna perspektiva in tesna povezanost dveh pristojnosti, tj. notranjega monologa in pripovedovanja (Zupan Sosič 2017: 362).

¹⁷ Za temeljna dela novega romana treh klasikov, tj. Nathalie Sarraute, Robbe-Grilleta in Butorja, veljajo naslednje besede iz Robbe-Grilletovega eseja *Za novi roman*: »Svet nima pomena, pa tudi absurden ni. Čisto preprosto je. To je, kar je najbolj pomembno. In nenadoma nas ta očitnost zadene z močjo, ki proti njej nič več ne

nikov novega romana, lahko zaključim, da je *Triptih Agate Schwarzkobler* najdoslednejša oblika novega romana na ravni modernizacije pripovedi. Uvršča sem v sam vrh novega romana: če je *Videc* najradikalnejši primer novega romana glede desubjektivizacije subjekta, pa je *Triptih* skrajna različica novega romana glede na eksperimentalni deskripcionizem. Zaradi omenjenih novosti je novo poimenovanje, ki smo ga slovenskemu romanu podelili – reistični roman –, povsem upravičeno.¹⁸

Naj to tezo poskušam dokazati še z analizo pripovedovalca kot posrednika. Posredništvo v pripovedi ni kar samodejno podeljeno pripovedovalcu, saj je zgodba predstavljena v pripovedno besedilo z dvojnim posredništvom, namreč z »glasom«, ki govori, in z »očmi«, ki vidijo (O'Neil 1996: 84). Nedvomno v *Triptihu* prevladujejo oči, saj se zdi, kot da podrobni opisi sledijo natančni kameri, katere posledica je izpostavljanje okularnosti; tovrstnega pripovedovalca bi lahko imenovali odsotni ali skrajno prikriti pripovedovalec, o katerem je pisal na primer *Prince* (2011: 152). Glede na odsotnost tradicionalnega pripovedovalca lahko Agato poimenujemo s Stanzlovim izrazom »reflektorska figura« (Fludernik 2009: 36), saj ta lik bralcu bolje reflektira zgodbo, kakor jo pripovedovalec pripoveduje – tako se izogne svojemu klasičnemu poslanstvu, izmakne se torej pripovedovanju.

moremo. Vsa lepa zgradba se naenkrat podre: ko kar tako odpremo oči, smo še enkrat skusili udarec te trmaste stvarnosti, ki smo o njej mislili, da smo ji prišli do dna. Stvari okrog nas so in prezirajo vso to jato naših animističnih in gospodinjstkih pridevnikov. Njihova površina je čista in gladka, nedotaknjena, brez motnega leska pa tudi neprosojna. Vsak naša literatura ni načela niti enega njenega kotička in ni ji uspelo omehčati niti ene njene krivine.« (nav. po Pirjevec 1974: 31)

¹⁸ Poimenovanje reizem je Šeligo na več mestih kritiziral. A bolj kot sama utemeljenost izraza, ki jo s časovne distance tule lahko le potrdim, je avtorja motilo to, da se je interpretativna privlačnost poglobila, ko se je izvlekel iz tesnega objema reističnih načel ... Tako je bil razočaran, da je njegova »najpomembnejša« knjiga *Molčanja* (1986) nalezela na tih sprejem, po njegovem zato, ker je zunaj deskripcionizma. Čeprav se s prvo njegovo mislijo ne strinjam v celoti, pa močno podpiram naslednjo, ki je bila v času zapisanega intervjuje zelo vizionarska: »V poplavi populističnega pisanja, ko novela spet postaja mohorjanska povest, in roman posnema vzorce iz 19. stoletja, je njeno pravo zatočišče v poudarjenem esteticizmu in aristokratizmu. Tam bo preživela, se očistila in pomladila za čas, ko se bo krog obrnil in se bo vse tisto, kar je izginilo, povrnilo v spremenjeni obliki.« (Vurnik 1998: 6)

Prevlada oči oziroma filmskega pogleda, odsotni pripovedovalec in reflektorska figura so običajno atributi tretjeosebne pripovedi.¹⁹ Zanjó Suzanne Keen (2015: 40) predlaga, naj se vprašamo, ali pripoved nudi zunanji pogled na dogodke v zgodbi in ali ponuja dostop do misli in čustev enega ali več likov. Vsekakor gre v *Triptihu* za zunanji pogled in vzporedno za prikritega pripovedovalca,²⁰ kar sem že omenila, saj se ta izogiba direktnemu naslavljanju bralk in bralcev; hkrati nas tretjeosebnost in prikritost navajata k domnevi, da prevladuje v Šeligovem romanu posebni pripovedovalec, t. i. poročevalec,²¹ ki se na določenih mestih prepleta s presojevalcem. Strinjam se z Aljošo Harlamovom (2016: 168), da prav na teh mestih – po mojem mnenju ravno na stiku poročevalca in presojevalca – objektivnost oziroma brezosebnost pisave ni absolutna. Posebej očitno je to v nočnem zaključku romana, kjer se pojavljata modalnost in lirizacija, ki rahljata goli deskriptivizem in tako presežeta zgolj objektivno nevtralnost vizualne informacije.

Kakšen je torej odgovor na naslovni problem? Ali je pripovedni subjekt Šeligovega romana še subjekt? Raziskava realističnosti oziroma reističnosti pripovedi, vloga opisa ter položaj literarne osebe in pripovedovalca so pokazali, da se je pripovednega subjekta lotila desubjektivizacija. Ker pa roman z delno modalnostjo, motivirano lirizacijo in reflektorsko vlogo človeka, natančnejše Agate, še vedno ni zmožel povsem ubežati antropocentrizmu in antropomorfizmu,²²

¹⁹ Koron (2014: 161) tretjeosebno pripoved v *Triptihu* označi za bolj ali manj personalno pripoved.

²⁰ Rimmon-Kenan (1988: 96) v poglavju o stopnjah perceptivnosti navaja, da te nihajo od maksimalne prikritosti, ki se običajno napačno razume kot popolna odsotnost pripovedovalca, do skoraj popolne odkritosti. Raziskovalka je prepričana, da tudi očitna odsotnost pripovedovalca še ne pomeni, da je kategorija pripovedovalca v določenem besedilu ukinjena.

²¹ Tričlenska delitev pripovedovalca – poročevalec, razlagalec in presojevalec – glede na njegov temeljni pripovedni položaj ali osnovno vlogo je moj izviren predlog v slovenski in tuji tipologiji pripovedovalca; v literarni vedi sta vse tri pripovedovalce že omenila Phelan in Martin (Zupan Sosič 2017: 175), a samo v povezavi z nezanesljivo pripovedjo, ko sta poročanje umestila na osi dejstev, likov in dogodkov, razlaganje na osi razumevanja in percepcije ter vrednotenje na osi etike. Tudi Dolgan (1979: 85) za osrednji pripovedni način tega romana določi poročanje, a se zaveda, da poleg vsevednega poročila obstaja več odmkov, ki jih lahko pripišemo tudi vrednotenju.

²² Antropomorfizacija (Liponik 2022: 2) kot postopek, ki se nanaša na »podeljevanje človeške oblike«, zastavlja vprašanje, kaj vse spada v domeno človeškega, od koder

termin pripovedni subjekt ni sporen. Čeprav je literarna oseba zaradi deskriptivnosti večkrat bolj podobna predmetu kot človeku, je ta motivirana z iracionalno, prvinsko naturalističnostjo, ki sledi stereotipu o ženski kot predstavnici naravnega principa, različnega od moškega civilizacijskega principa. Da imamo pred seboj radikalno različico slovenskega modernizma, dokazujejo že omenjeni postopki.²³ A vendarle *Triptih* ni najbolj radikalni roman slovenskega modernizma: to je namreč *Nož in jabolko* (1980) Ivanke Hergold. Ta je najbolj izostril metafizični nihilizem, saj Herti, glavnemu liku, ni podelil nobenega izhoda, medtem ko je Agata na vrhu stolpnice doživela določeno epifanijo, prav tako se je z urejanjem telesa in obleke odločila vstopiti nazaj v svet. Že primerjava obeh glavnih ženskih likov nakaže, da se je le Herti uspelo izogniti klišejski predstavi t. i. ženskega vitalizma. Izstop iz tega modela prehaja – zaradi otrple tesnobe – v detajlirano opazovanje življenja, s stalnim prevpraševanjem avtentičnosti (prim. Zupan Sosič 2023: 277). Številne podobnosti in pomenljive razlike med obema kvalitetnima romanoma ponujajo nove vpoglede v Šeligov reistični roman, ki sem jih tu lahko samo nakazala, hkrati pa glasno kličejo h kanonizaciji pomembnega romana Ivanke Hergold.²⁴

nato poteka prenos na preostale kategorije po principu dialektike vključevanja in izključevanja. Kot taka spregovarja predvsem o našem razumevanju razmerja med človeškim in nečloveškim in odpira vprašanje o možnostih reprezentacije nečloveškega v jeziku.

²³ Vsi ostali slovenski modernistični romani se namreč niso odločili za brezperspektivnost in so se zato iz metafizičnega nihilizma mestoma reševali po različnih poteh: Zupanovi romani z erotičnim vitalizmom in vsaj delnim zaupanjem v umetnost, Smoletov roman *Črni dnevi in beli dan* z večpomensko igro črne in bele barve, Simčičev roman *Človek na obeh straneh stene* z odprtostjo absurdu in smrti, Rebulovi romani z religioznimi azili in Lipuševi s trdovratnim uporništvom.

²⁴ Več o kanonizaciji v mojem članku *Vrednotenje in kanonizacija pripovedi Ivanke Hergold*, tule samo povzemam morebitne vzroke njene neupravičene zamočnanosti: Hergold je bila izven shem umetniškega in pisateljskega okolja, kar običajno vpliva na izostanek nagrad ali primerneга ovrednotenja, njeni ženski liki niso ustrezali perceptivni logiki, njen opus je bil analiziran pretežno v okviru treh okvirjev – tržaškega, koroškega in ženskega –, ne pa še širšega konteksta slovenske in evropske književnosti (Zupan Sosič 2023: 277).

Literatura

- BALDICK, CHRIS, 1996: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford UP.
- BOROVNIK, SILVIJA, 2001: Pripovedna proza. V: *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS. Str. 145–203.
- BRIDGEMAN, TERESA, 2008: Time and space. V: David Herman (ur.): *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge UP. Str. 52–66.
- CHILDERS, JOSEPH, in GARY HENTZI, 1995: *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*. New York: Columbia UP.
- CULLER, JONATHAN, 2008: *Literarna teorija: Zelo kratek uvod*. Prev. M. Cerkenik. Ljubljana: Krtina.
- DOLGAN, MARJAN, 1979: *Pripovedovalec in pripoved*. Maribor: Založba Obzorja.
- EYSTEINSSON, ASTRADUR, 1992: *The Concept of Modernism*. Ithaca: Cornell UP.
- FLUDERNIK, MONIKA, 2009: *An Introduction to Narratology*. Prev P. Häusler-Greenfield in M. Fludernik. New York: Routledge.
- GELLEY, ALEXANDER, 1987: *Narrative Crossings: Theory and Pragmatics of Prose Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins UP. Str. 3–34.
- GLUŠIČ, HELGA, 2002: *Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- GRDEŠIČ, MAŠA, 2015: *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international d. o. o.
- HARLAMOV, ALJOŠA, 2016: *Slovenski modernistični roman*. Doktorska disertacija. Mentorica A. Zupan Sosič. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko.
- HAWTHORN, JEREMY, 1997: *Studying the Novel. An Introduction*. New York: St Martin's press.
- HRIBAR, TINE, 1983: *Drama brepenenja (od Cankarjeve do Šeligove Lepe Vide)*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KATNIČ-BAKARŠIČ, MARINA, 2001: *Stilistika*. Sarajevo: Ljiljan.
- KEEN, SUZANNE, 2015: *Narrative Form*. New York: St Martin's press.
- KERMAUNER, TARAS, 1982: Med nemočjo in fascinacijo: o Šeligovi literaturi. V: Rudi Šeligo: *Triptih Agate Schwarzkobler*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 81–100.
- KORON, ALENKA, 2014: *Sodobne teorije pripovedi*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- KOS, JANKO, 1971: Michel Butor in poizkus »novega« romana. V: Michel Butor: *Modifikacija*. Ljubljana: CZ. Str. 5–37.
- KOŠIR, MANCA, 2011: Pogovor z Rudijem Šeligom. V: Tomo Virk (ur.): *Interpretacije: Rudi Šeligo*. Ljubljana: Nova revija. Str. 212–224.

- LIPONIK, VESNA, 2022: *Antropomorfizacija: kritična analiza (ne)tropa*. Magistrska naloga. Mentorici V. Matajč, A. Zupan Sosič. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo ter Oddelek za slovenistiko.
- LODGE, DAVID, 1987: *Mimesis and Diegesis in Modern Fiction*. V: A. Mortimer (ur.): *Contemporary Approaches to Narrative*. Tübingen: John Benjamins.
- O'NEILL, PATRICK, 1996: *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto: University of Toronto press.
- PEZDIRC BARTOL, MATEJA, in TOMAŽ TOPORIŠIČ, 2024: Popotovanje motiva Lepe Vide od Ivana Cankarja do Matjaža Kmecla in Rudija Šeliga. *Jezik in slovestvo* 69, št. 1–2, str. 11–21.
- PIRJEVEC, DUŠAN, 1974: Na poti k novemu romanu. V: Alain Robbe-Grillet: *Videc*. Ljubljana: Cankarjeva založba. Str. 5–68.
- PONIŽ, DENIS, 1982: Zrenje Agate Schwarzkobler. V: Rudi Šeligo: *Triptih Agate Schwarzkobler*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 100–118.
- PRINCE, GERALD, 1989: *Dictionary of Narratology*. Nebraska: Nebraska UP.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH, 1988: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge.
- ROBBE-GRILLET, ALAIN, 1974: *Videc*. Prev. Z. Skušek. Ljubljana: CZ.
- SŁAWINSKI, JANUSZ, 1984: O opisu. *Republika* 40, št. 8, str. 99–117.
- STERNBERG, MEIR, 1990: Telling in time (I): Chronology and narrative theory. *Poetics Today* 11, št. 4, str. 929–932.
- ŠELIGO, RUDI, 1968: *Triptih Agate Schwarzkobler*. Maribor: Obzorja.
- ŠUKLJE, RAPA, 1965: Virginia Woolf. V: Virginia Woolf: *Gospa Dalloway*. Ljubljana: CZ. Str. 5–31.
- TRAVERS, MARTIN, 1998: *An Introduction to Modern European Literature. From Romanticism to Postmodernism*. London: Macmillan.
- VURNIK, France, 1998: Rudi Šeligo: Intervju. *Sodobnost* 46, št. 1–2, str. 4–14.
- ZUPAN SOSIČ, ALOJZIJA, 2017: *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2009: Opis v romanu Prišleki. V: Gašper Troha idr. (ur.): *Lojze Kovačič. Življenje in delo*. Ljubljana: Študentska založba. Str. 128–152.
- ZUPAN SOSIČ, ALOJZIJA, 2023: Vrednotenje in kanonizacija pripovedi Ivanke Hergold. V: Andraž Jež (ur.): *Slovenska literatura in umetnost v družbenih kontekstih*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani. Str. 271–278.