

Ustvarjalnost Clauda Simona je neločljivo povezana z gibanjem, ki ga opredeljujemo z izrazom novi roman in za katerega je značilen radikalen odnos do pisanja, to je zavračanje tradicionalne »vsebine«, »psihologije«, »akcije«. Vse to se tako pri Simonu kot pri Robbe-Grilletu, Butorju in drugih predstavnikih skupine predvsem po letu 1960, ko lahko govorimo že o novem novem romanu, umika strukturalni igri, ki si podreja tematske enote in jih preoblikuje v nove miselne zveze. Na videz se ti romani ponujajo kot kopica različnih fabulativnih drobcev, ki jih v resnici obvladujejo strukture: krožno, trikotno, spiralno prepletanje enot. Bralec ob pozornejšem (in takšnim romanom prilagojenem) branju s pomočjo različnih indikatorjev v besedilu ugotavlja zakonitosti, ki obvladujejo prepletanje besed. Ob tem se pokaže, da je v središču te zvrsti jezik sam, z neskončnimi možnostmi prepletanja analogij, metafor, preobratov, miselnih virtuoznosti.

**Metka
Zupančič**

**SKOZI
LABIRINT
DO
STRUKTURE**

**Pristop
k romanom
Clauda Simona**

Kljub »manifestom«, ki so okoli leta 1956 pričali o podobnih izhodiščih skupine francoskih pisateljev,¹ kljub iskanju epitetov, ki naj bi označili nov način pisanja (Sartre je poskušal z antiromanom, sledili so mu tudi drugi), kljub skupnim točkam, ki jih je bilo najti v pisanju »varovancev« založbe Minuit,² so Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Robert Pinget odklanjali pripadnost novi literarni »šoli«. Trdili so, da so razlike med njimi enako bistvene kot podobnosti, da zaradi izrazite individualnosti vsakega posameznega avtorja ni mogoče govoriti o trdnejši skupini. In vendar se je uveljavil naziv »novi roman«, ki je pomenil in še pomeni (z raznimi dopolnili in odstopanji) skupino omenjenih avtorjev. Pomeni skupno delovanje (v navadi je, da ti pisatelji prebirajo in drug drugemu ocenjujejo dela, ki so pripravljena za tisk), pomeni (še vedno) pripadnost povsem določenemu odnosu do literature in pisanja: če ne šolo, torej vendarle skupnost, nekakšno družino z bolj ali manj odvisnimi oziroma neodvisnimi člani. Robbe-Grillet trdi³, da se je s prihodom in uveljavitvijo Jeana Ricardouja novi roman prelevil v šolo: Ricardou je sicer zajel pisanje skupine v nekaj temeljnih kritičnih spisih, usmerjenosti pisateljev poiskal lingvistično osnovo in raziskal strukturne danosti njihovih romanov, vendar je s tem morda le odločneje opozoril, da je bil v novem romanu storjen korak naprej k temu, kar danes imenujemo »novi novi roman«. Nemogoče je z nekaj besedami potegniti črto najprej pod novi in nato pod novi novi roman in ugotoviti, kakšne so bile in so značilnosti tega ali onega. Prav tu se namreč pokaže, kako prav so imeli avtorji, ko so zanikali obstoj »šole« in vztrajali pri posebnostih vsakega posameznega romanopisca. Paralele seveda so, zato analiza enega od piscev pojasnjuje marsikatero značilnost celotne skupine.

Claude Simon je pri založbi Minuit začel objavljati leta 1957. Teško bi rekli, da je njegovo prejšnje snovanje pretežno tradicionalno in da roman *Le Vent, tentative de restitution d'un retable baroque* (Veter, poskus obnovitve baročne slike, 1957) pomeni izrazito prelomnico. Vsekakor se nam Simonovi romani po letu 1957 zdijo z estetskega stališča bolj zanimivi, vendar moramo ugotoviti, da se avtor od vsega začetka suče v istem romaneskem ozračju: v ozračju vojne zdaj ali pred stoletji, predvsem vojne in njene nesmiselnosti, umiranja in njegovega nasprotja, oplojevanja (tako v naravi kot pri ljudeh), ki vodi k novemu življenju. Eros – tanatos, zagotovo, obenem pa koncepcija sveta kot stalnega vračanja, kroženja snovi, življenja, ki poraja smrt, in smrti, ki vodi v življenje. Nov – vedno bolj nov, izpopolnjen, premišljen je način, kako pisatelj uresničuje svoje poglede v romanih. Če govorimo v jeziku novega romana in njegove kritike, potem moramo iz tega sklepati, kako pisanje deluje na avtorja, da razvija takšne koncepte. Kot pravzaprav vsi avtorji novega romana je Simon skrajno natančen delavec, ki se neprestano sprašuje o svojem početju in si nikakor ne dovoli odklonov od že doseženega ali morda nazadovanja. V vsakem naslednjem romanu skuša – obogaten z izkušnjami svojih prejšnjih del – »popraviti«, storiti kaj več, sto-

riti bolje. Zadnja stran vsakega romana je obenem že prva stran novega: pisatelj se ob delu porajajo zamisli, ki mu jih opravljeno delo ne dovoljuje več uresničiti, zato pa vseeno zahtevajo življenjski prostor. Simon govori v zvezi s tem o nekakšnem občutku neuspeha⁴, vendar bi dejali, o pozitivnem, vzpodbudnem občutku, ki je kreativen, ker žene naprej tako Simona kot vse avtorje, ki ne želijo le samozadovoljno počivati na opravljenem delu.

Simonov romaneskni svet je zanimiv predvsem zaradi načina, kako nam ga avtor ponuja. Če se povrnemo k misli o stalnem kroženju, vračanju, prepletanju, ki jo je razbrati pravzaprav iz vseh Simonovih romanov, lahko nanjo navežemo tudi strukture, ki se ponujajo kot končni cilj pisanja in tudi branja. Kajti Simonove romane je mogoče povzeti recimo takole: *Le Palace* (Palača, 1962) v obliki spirale razglablja o problemih španske državljanske vojne, o francoskem porazu leta 1940, o iskanju identitete osebnosti – nekdanjega borca – borcev, o prekrivanju osebnosti, prepletanju človeških usod. In še naprej: *Triptyque* (Triptih, 1973) kot trikotnik z očrtanim krogom združuje tri zgodbe, v katerih se usodno prepletata spolnost in smrt. Tradicionalni kritiki seveda ne bi postopali na takšen način; struktura bi jim v glavnem ostala tuja in je ne bi znali poiskati. Zato pa bi Simonov roman skušali razložiti kot sestavljenko, puzzle, ki se v končni fazi morda (tematsko!) vendarle izide, in bi iskali začetek, višek in konec posamezne zgodbe. Kajti tako v Simonovih kot v drugih »novih« romanih je tradicionalna časovnost če ne povsem odpravljena, pa postavljena na glavo. Tematske enote se razvijajo po načelih analogij in se podrejajo strukturnim zamislim, ki jih avtor v posameznem delu želi uveljaviti. Tako dajejo vtis razdrobljenosti: kot da bi avtor koncizno zgodbo z vsemi »potrebnimi« zapleti nalašč razstavil, jo razrezal na drobne koščke in jo brez prevelikega reda natresel po knjigi. Takšno stališče je seveda neplodno in bralca ne more pripeljati do ustreznih rezultatov, sploh pa ne do tega, da bi se mu knjiga »odprla« in mu »spregovorila«. Iskanje v tej smeri lahko kvečjemu pripelje do zavračanja novih poti, saj kritik najlaže odrine od sebe nerazumljivo, namesto da bi skušal spremeniti svoj odnos, preveriti vzgibe za svoje sodbe in ugotoviti, če se zadeve morda le ne loteva na napačnem koncu.

Izkazalo se je, da najpogosteje zaidejo v slepo ulico analize, ki želijo razlagati novi roman z izvenliterarnimi danostmi posamičnih del. Nasprotno pa je strukturalni raziskavi uspelo poseči globoko v novi roman. Vzrok za to je nedvomno v sorodnosti izhodišč strukturalne kritike na eni strani in strukturalno usmerjenih avtorjev na drugi. In katera analiza bi lahko bila bolj prodorna od tiste, ki ubira isto pot kot pisanje in ga tako rekoč spremlja od njegove geneze dalje? Kajti prav Ricardou zagovarja stališče, naj bi bil pisatelj novega romana sposoben tudi kritike, in obratno: naj bi kritik ne skušal z vzvišenega, odtujenega stališča razsojati o literarnem delu, pač pa naj bi se tudi sam lotil pisanja. – Claude Simon je bil doslej predvsem pisatelj in manj kritik, bil je vesten delavec, ki ni glasno razpredal svojih pisateljskih namer, zato je morda bilo o njem slišati manj kot o drugih »novih« romanopiscih. Vendar v zadnjem času posega tudi v kritiko, predvsem z analizami svojih del.

Ricardoujeva zahteva, ki jo podpirajo tudi sodobniki, se je izkazala za utemeljeno, njegov kritični pristop pa za zelo uspešnega. Kaže, da v tem trenutku le analiza, ki temelji pretežno na strukturalnih postopkih in upošteva dosežke sodobnih lingvističnih raziskav (tu sta pomembni predvsem semiotologija in semiotika), lahko ustrezno posega v novi roman in ga pojasnjuje brez izventekstualne spekulacije, znotraj samega dela in izključno na osnovi tega, kar ponuja sama literarna tvorba.

Kritik naj bi pravzaprav ravnal enako kot bralec: delu naj se ne bi bližal z vnaprej izdelanimi kriteriji, pač pa naj bi dovolil, da ga tekst vodi in mu odkriva svoje zakonitosti. V literaturi, ki se je mnogi bojijo zaradi zapletenosti, tako imenovane »intelektualnosti«, pisatelji vendarle nudijo bralcem številne oporne točke, prek katerih se je mogoče prebiti do zgradbe besedila,

do njegove strukture. Branje takšnih del vsekakor zahteva nekoliko večji napor, večjo angažiranost bralca, opazovalca, iskalca – tako kot v vsej sodobni umetnosti. Prav vsi romani Clauda Simona ponujajo ključ za razumevanje, za sklepanje, za povezovanje. V teh delih je prav malo naključnega, odvečnega: besede je treba jemati sila resno. Vse sodobni in ne le novi roman pozna postopek, imenovan *la mise en abyme*⁵, notranje poglobljanje, zrcaljenje v proznem tekstu, ki je obenem ključ za razumevanje napisanega. Če se recimo Simon v *Triptihu* vztrajno vrača k dečku, ki se trudi z geometrijsko nalogo in skuša enakostraničnemu trikotniku očrtati krog, če se razen tega kar naprej pojavljajo liki, ki spominjajo na trikotnik (izredna zamisel trikotnika s krožom je recimo snop svetlobe iz cirkuškega žarometu, ki se trikotno širi proti tlom, tam pa riše krog), potem je mogoče – pravzaprav že kar nujno – sklepati, da je pisatelj s trikotniki želel poudariti bistveno plat svojega dela. In nadalje: v *Triptihu* se pojavljajo in ponavljajo opisi predmetov, ki so postavljeni zdaj v eno zdaj v drugo okolje. Razglednica na robu kuhinjske omare predstavlja Nico ali recimo raje obmorsko letovišče.⁶ Prav ta podoba se po nekaj straneh pojavi na glasbenem avtomatu v neugledni točilnici: isti element, vsebovan v dveh drugih. Kot je razbrati iz teksta, je kuhinjska omara (in vse okoli nje) del »zgodbe«, ki je postavljena na podeželje, recimo ji *serija* podeželja. Točilnica je ena ključnih »postojank« serije industrijske četrti. Tretja serija, to lahko zdaj že sklepamo, je obmorsko letovišče. Seveda v knjigi ni predstavljena le kot razglednica, pač pa »zaživi«, se prelevi v dogajanje: v hotelski sobi leži ženska, ki prebira detektivski roman. Njegove platnice dajejo bralcu (po razpoznavnih znakih, ki jih je *Triptih* že dovolj jasno nanizal) vedeti, da gre za zgodbo iz industrijskega predmestja. S tem so bralcu vendarle dana izhodišča za sklepanje o strukturalni igri, ki se pojavlja v romanu. Vsaka serija očitno lahko vsebuje drugo, v takšni ali drugačni obliki. Iskalcu – ali bralcu – torej preostane, da poišče vse možne oblike pojavljanja te ali one serije, recimo jim *modalitete*, in ugotovi njihova medsebojna razmerja, notranjo hierarhijo. Izkaže se, da se serije neprestano prelivajo druga v drugo in da prehode omogočajo prav različne modalitete fikcionalnih, tematskih enot. Podoba na glasbenem avtomatu na primer »oživi« utripajoča svetloba električne naprave se prelevi v avtomobilske žaromete, ki se premikajo po široki aleji sredi obmorskega letovišča. In dalje: knjiga, ki jo prebira ženska v hotelski sobi, služi za prehod v industrijsko predmestje in k dogodkom v njem.

Triptih, kot že rečeno, mojstrsko ravna z modalitetami, zares popolno prepleta posamezne serije, tako da upravičeno velja za najboljše dosedanje Simonovo delo. Vsaka serija ima na voljo več načinov pojavljanja – modalitet. Razporediti jih je mogoče od najbolj »oprijemljivih«, najbolj mimetičnih, do povsem figuralnih. Najbolj oprijemljive modalitete v vsaki seriji smo poimenovali »bazično okolje« (*lieu de base*)⁷. Te modalitete pomenijo osnovo strukturalne igre, »vsebujejo« druge, manj mimetične modalitete. Vedeti moramo, da modalitete nikoli ne morejo »vsebovati«, vključevati elementov iste serije, pač pa se odnosi vzpostavljajo z elementi drugih serij. Govorili smo o treh osnovnih serijah v *Triptihu*, ki se povezujejo v obliki trikotnika. Dodati moramo še četrto, če naj bo potrjena domneva o trikotniku z očrtanim krogom. Kot nasprotje omenjenim trem se pojavlja cirkuška serija (vse njeno dogajanje je postavljeno v cirkus), ki »obkroža« posamezne modalitete, jih postavlja na glavo, se norčuje iz njih, tragiko posameznih prizorov spreminja v burlesko, nekako gladi ostre robove trikotnika, če se smemo izražati metaforično. Rekli smo, da se v treh osnovnih serijah odločilno, že skoraj usodno povezujeta smrt in erotika, vendar nastopa smrt le v prisposodobah, v metaforah (za razliko od erotike, ki je prisotna grobo, razgaljujoče). V seriji podeželja se recimo utopi deklica, ki jo varuška pusti samo, da bi se sestala z ljubimcem (to je obenem tudi »vsebina« podeželske serije). V knjigi bi zaman iskali besede o dekličini smrti: izražena je v cirkuški seriji, in sicer s pomočjo besednih iger, prevratov (*calembours*) – kot opica, ki jo belo pobarvani klovni ujame v krog dokončnosti. Se pravi, da cirkuška serija ne pripoveduje »zgod-

be«, pač pa vsebuje samo elemente, ki služijo kot »pendant« osebam in situacijam iz treh temeljnih serij. V strukturalni igri zato ne sodeluje pri trikotnem povezovanju, pač pa resnično obkroža odlomke, v katerih je trikotno razmerje najbolj očitno. Razen tega, kot smo že ugotovili, ironizira, porgljivo podčrtuje dogajanje v ostalih serijah: ko se deček trudi z geometrijsko nalogo, posega med njegovo početje klovn, ki se sredi svetlobnega snopa zaman skuša povzpeti na prosto stoječo lestev. Torej gre poleg vsega drugega tudi za hudomušno slikanje avtorjevega truda v romanu (če je deček »mise en abyme«, ključ za razumevanje romana, potem o pisateljevem ravnanju enako priča tudi klovn).

Zdaj, ko smo se seznanili tudi z »obkrožajočo« serijo, naj spet navežemo na modalitete in pojasnimo, kakšen je postopek njihovega medsebojnega vključevanja. Vsaka serija je lahko »vključena«, vsebovana v drugi, ali pa sama vključuje drugo; če je v osnovni modaliteti, potem vključuje manj »oprijemljive« modalitete drugih serij. Osnovne modalitete, bazična okolja so razporejena takole: pri podeželju in industrijskem predmestju gre za okolje, kjer predvajajo film (po gornji definiciji film o drugi seriji). Na podeželju je to konkretno skedenj, v predmestju pa kinodvorana. Ne smemo misliti, da gre v knjigi samo za prostor, kjer film vrtijo, pač pa za dogajanje v tem prostoru. Pri filmski projekciji na podeželju predvajajo ali film o predmestju ali o obmorskem letovišču. Tako je film kot modaliteta »vsebovan« v bazičnem okolju, podeželski seriji. Ob povsem strukturalni igri se seveda razpletajo tudi dogodki: okoli skednja se gnetejo dečki, ki bi se radi prerinili v notranjost, plezajo na ograjo, da bi skozi reže vendarle kaj videli, v notranjosti skednja se neprestano kvari projektor (prav prekinitve predvajanja so imeniten pripomoček, s katerim pisatelj od filma spet preide k seriji, ki »vsebuje« film, k podeželju). V industrijskem predmestju kot bazičnem okolju vrtijo film poleg že omenjene točilnice: skozi loputo je slišati zvočnike z glasovi iz filma. Pri tretji seriji, se pravi v obmorskem letovišču, je razporeditev nekoliko drugačna. Bazično okolje ni kraj, kjer bi predvajali film o podeželju ali o predmestju, pač pa studio, kjer snemajo film o obmorskem letovišču. Lahko bi se zdaj zazdelo, da naša prejšnja trditev ne drži – namreč zagotovilo, da serije v strukturalni igri nikoli ne vključujejo samih sebe. Zveza med osnovno modaliteto, bazičnim okoljem – filmanjem, in modaliteto filma se zdi morda v tej seriji bolj izrazita kot pri ostalih dveh. Vendar moramo poudariti, da je strukturno povezovanje tudi tu povsem enako: snemanje kot modaliteta nikoli ne vključuje katere od modalitet letovišča, pač pa recimo igralka v odmoru prebira knjigo o dogodkih v predmestju. Ker letovišče ne daje možnosti za vključevanje filmskih projekcij kot modalitet ostalih dveh serij, je moral pisatelj najti drugačne poti za povezovanje na tej stopnji. (V naštevanju kombinacij vztrajamo pri treh serijah in ne omenjamo cirkusa. Razlogi za to so jasni: cirkus nastopa kot krog, kot obroč, torej izven osnovne strukturalcije, ki je trojna.)

Kako pisatelj izpeljuje trojne odnose med serijami? Opazili smo, da upošteva določeno hierarhijo pri razporeditvi modalitet. Rekli smo tudi, da nekatere lahko vključujejo in so še same vključene, za druge pa smo nakazali, da so samo vključene. Kadar se letovišče pojavi v modaliteti (že omenjene) razglednice, je nujno »vključeno« – opisano sredi podeželja, na robu kredence v vaški kuhinji. In nasprotno: dogajanje v letovišču drobec za drobcom odkrivata dečka na podeželju, ko sestavljata koščke filmskega traku. Ta je v seriji letovišča najmanj »oprijemljiva« modaliteta, rekli bi, prav na vrhu hierarhične lestvice, in zato vedno le »vsebovana«. Za razliko od nje lahko »vsebuje« in je hkrati tudi »vsebovana« modaliteta filmske projekcije. In prav tu se pokaže, kako ravna pisatelj, kadar vzpostavlja trojna razmerja v knjigi. Povsem logično je, da filmska projekcija mora biti »vsebovana«, da mora imeti svoje »bazično okolje«, ki je po prejšnji opredelitvi lahko podeželje ali predmestje. Zamislimo si piramido s čvrsto podlago – bazičnim okoljem, ki »vsebuje« filmsko projekcijo, ta pa naprej »vsebuje« katero od manj »opri-

jemljivih« modalitet: razglednico, podobo na glasbenem avtomatu, koščke filma, staro grafiko (ki je ena od modalitet podeželja). Trojnost pa je mogoče ustvariti še drugače: v eno od serij se istočasno vključita drugi dve; v knjigi se to zgodi dvakrat zelo izrazito in tretjič nekoliko manj prepričljivo. Prav te situacije so ključne za razumevanje knjige in za dojetje njenih zakonitosti. Opozorimo naj, da se vsaka serija (zdaj tudi cirkuška) lahko pojavi v modaliteti plakata (ki najavlja film). Pisatelj na dveh mestih poveže vse tri serije, tako da prvič na vaškem skednju pokaže dva plakata, ki najavljata filma (zdaj že vemo: o letovišču in o predmestju), drugič pa v predmestju spet dva plakata (za film o podeželju in letovišču). Vidimo, da gre za odnos med istimi serijami, ki pa je obrnjen na glavo. Rekli smo, da letovišče ne pozna enake modalitete bazičnega okolja kot ostali seriji, zato se dvakratna triangulacija (s spremenjeno »lego«) v tretje ne more ponoviti. Namesto nje pisatelj na serijo letovišča v modaliteti snemanja (torej bazičnega okolja) naveže knjigo (kot modaliteto predmestja) in grafiko (kot modaliteto podeželja). Trdimo, da je ta postopek najmanj prepričljiv: kaže na »napako« v strukturaciji (letovišče z drugačnim bazičnim okoljem kot v ostalih serijah), ki se je pisatelju po svoje obrestovala, mu povzročila nekaj težav. Naj ob tem povemo, da je pisatelj razmišljal o možnosti vključitve plakatov v obmorsko letovišče. Glede na razporeditev dogajanja pa bi prišlo do tega, da bi bila plakata »vsebovana« v filmski projekciji in ne v osnovni modaliteti kot v že omenjenih primerih, kar bi postopek še bolj zapletlo.

Dotaknili smo se razporeditve tematike po modalitetah, zato moramo pojasniti tudi to vprašanje. Povsem iluzorno bi bilo, ko bi poskusili iz posameznih modalitet sestaviti »dogajanje« ali »prizore« in iz njih za vsako serijo posebej ustvariti tematsko celoto, zgodbo z začetkom in koncem. Kljub temu pa moramo poudariti, da se dogajanja v posameznih modalitetah iste serije dopolnjujejo, in kar je še pomembnejše, da se nikoli ne pokrivajo med seboj. Iz vsake modalitete pač lahko razberemo nekaj podatkov o seriji – nikoli vseh – in na nas je, da jih povezujemo, da včasih tudi zapolnjujemo vrzeli. Denimo v primeru dekličine smrti: ključ za pojasnjevanje njene usode je razen v cirkusu že v sami seriji podeželja. Najdemo ga v povsem izsušeni, brez zobi starki, ki s koso, položeno čez obrabljen otroški voziček, odhaja po deteljo za zajce, nato pa si izbere enega od njih in ga zakolje. Torej resnično podoba smrti z usodno koso. Otroški voziček pri tem jasno kaže, komu je smrt namenjena – otroku, deklici. Ali v letoviški seriji: nikjer v besedilu ni natančno razloženo, da je mati (večkrat opisana gola ženska v filmu, igralka med snemanjem...) skušala s svojim telesom odkupiti sina, ki se je ukvarjal s preprodajanjem mamil: o tem pričajo le naslovi časopisa, ki leži v hotelski sobi. Tudi v tej seriji igra pomembno vlogo metaforika: v izložbi draguljarne je na plišastem vratu razstavljena dragocena ogrlica; vrat brez glave je tipično simonovska podoba, ki odkriva, kaj se bo zgodilo z materjo – ostala bo brez glave (predvsem v prenesenem pomenu, se pravi, da bo propadla); dragoceno ogrlico namreč nosi kasneje sama.

Zdi se nam, da je prav možnost bralčeve intervencije v romaneskni tvorbi, nujnost aktivnega branja ena glavnih draži tega načina pripovedi. V samem romanu nikakor ne gre za nedorečenost: vse je povedano, neposredno ali s pomočjo metafor. To velja tako za »zgodbo« kot za »višje« plasti teksta, za pisateljev odnos do književnosti, pisanja, za njegov svetovni nazor, če že hočemo. V *Triptihu* Simon prav v odlomku, ko vaščani sredi noči z baterijami preiskujejo rečno obrežje (že spet lahko sklepamo, da skušajo najti dekličino truplo), razlaga svojo vero v neprestano pretakanje snovi, osemenjevanje, ki vodi k novim življenjskim klicam. V tem kontekstu je vsaka smrt pravzaprav davek novemu življenju, kar Simon spet mojstrsko prikaže z združevanjem navidezno nasprotnih prizorov: ljubezensko sceno v predmestju neprestano prekinja podoba starke, ki ubija zajca. Potrditev gornjih misli je v knjigi še veliko.

V naštevanju modalitet smo poudarjali »osnovno«, »bazično« modaliteto, o kateri pa moramo še posebej spregovoriti. Strukturna zasnova besedila nam potrjuje, da so opisane bazične modalitete resnično osnovna stopnja dogajanja, recimo temu dno piramide. Vendar se poleg njih za vse štiri serije pojavlja še ena modaliteta, s katero se naše raziskovanje nujno prestavi na semiološko področje. Simon v vseh knjigah sicer pogosto piše kot slikar, ravna kot mojster s čopičem, ki niza barve, tako slikovita je njegova beseda. Vendar je slikarstvo v knjigi prisotno še na veliko bolj odločen način, kot generator – pogojevalec, gibalo pisanja, element, brez katerega knjige v takšni obliki ne bi bilo. V vsaki seriji namreč pisatelj preprosto preneha slutiti dogodke in povsem nedvoumno opisuje *sliko*, se pravi – če ostanemo v kontekstu naše raziskave – da preide v modaliteto slike. Rekli smo, da doslej znana osnovna modaliteta, bazično okolje, samo »vsebuje« druge in sama ni »vključena« v druge modalitete. In vendar je po svoje vsebovana v modaliteti slike, čeprav ne tako, kot sicer modalitete »vsrkavajo« druga drugo. Slikarstvo v *Triptihu* je namreč edina puščica, ki vodi ven iz besedila, kaže na pogojenost teksta, tako rekoč na njegov izvor. Kajti zgodbe, ki se v romanu prepletajo, pravzaprav ne dajo slutiti izventekstualnih vzgibov za razvoj besedila. Metaforično rečeno pa je prav slikarstvo za vsako serijo tista sila, ki omogoča oblikovanje ene od stranic trikotnika, pa tudi kroga, ki oklepa trikotnik. Slikarstvo je pravzaprav prostor zunaj tega trikotnika, iz katerega pritekajo silnice za zgradbo romana.

Takšne trditve se lahko zdijo drzne, če ne navedemo povsem objektivnih dokazov za svoja sklepanja. Pri naši raziskavi se nam je zdelo nujno ugotoviti, katere so slike, ki jih Simon tako natančno popisuje. Izhodišče za sklepanje nam je dal avtor sam, saj je pogosto navajal svojo navezanost na slikarstvo, predvsem na sodobno ustvarjanje, in je razen tega izrecno naštel tri slikarje, ki so spodbudili nastanek *Triptiha*: Francisa Bacona, Paula Delvauxa in Jeana Dubuffeta. Seveda je bilo povsem prepuščeno naši analizi, ali bomo ugotovili, kje v tekstu je mogoče razbrati direktno povezavo s slikarji, in še posebej, za katero sliko oziroma slikarja gre. Na videz zunajtekstualno razmišljanje je vendarle ostalo znotraj literarne tvorbe, ker se je ubadalo le z dejstvi, ki jih je ponujal roman. Vseeno pa je bil postopek ugotavljanja istovetnosti povsem pozitivističen. Razgovori s pisateljem so nato potrdili, da so bila naša iskanja in sklepanja pravilna. Gre za izredno zanimivo plat Simonovega pisanja: številne podobe v njegovih romanih, predvsem v *Triptihu*, so skupek likovnih vtisov; nasploh velja, da so generatorji Simonovih romanov likovno zanimivi predmeti (v romanu *La Bataille de Pharsale* – Bitka pri Farsalu, 1969, se kot generatorji pojavljajo renesančne grafike, pisateljeve skice, školjka, ki je simbol tvrde Shell; vse to pogojuje pisanje in je v romanu tudi opisano tako kot v *Triptihu*).

Kako se v *Triptihu* torej pojavljajo Bacon, Delvaux in Dubuffet? Bacon s svojimi grobimi potezami, z obrazi, ki so videti kot brez kože, s slikami, ki isto osebo predstavljajo najprej statično in nato v gibanju, s platni, ki vklepajo osebe v komaj zaznavne, pa vendar zavezujoče geometrijske like, je neposredni generator ženske (že omenjene matere, igralke...) in njenega bogatega ljubimca iz letoviške serije. Prav tako ga je najti v opisih odrtega zajca na podeželju, pa v likih klovnov cirkuške serije. Pravzaprav je prisoten povsod tam, kjer pisanje od opisov naštetih predmetov ali oseb preide k opisovanju slike (»Zdi se, da se je umetnik večkrat popravil, ... naslikal je najprej v desno obrnjen obraz, ... kot priča z nožem postrgani profil.« – str. 127). Delvaux se v pisanje vključuje spet na drugačen način. Prekriva skoraj vse dogajanje predmetne serije, vsiljuje se z barvami, z razporeditvijo predmetov v opisanih prostorih: znane so njegove slike železnih postaj, nadvozdov, vlakov, tračnic, lokomotiv (ki so simbol erotike in že s tem za Simonovo besedilo dragocene); podobe osamljenih, prosojnih, bledih žensk, ki čakajo brez konca. V opisih serije predmestja se zgodi, da se »pripoved« na lepem pretrga in začne opisovati podrobnosti – te pa nezadržno spominjajo na Del-

vauxa. Seveda je v simonovski koncepciji pisanja to še vedno »pripoved«; vse, kar je napisano, je nujno njen sestavni del. Naj za večjo nazornost opišemo nekaj dogodkov iz predmestne serije: v točilnico poleg kino dvorane in v neposredni bližini tovarne železniške postaje (Delvaux!) na večer prihrumijo svati z ženinom (ki ga nevesta medtem čaka v hotelski sobi; ona sama in prostor sta neizpodbitno pod Delvauxovim vplivom); ta z natakarico izgine v vlažno slepo uličico; po koitu se opotekajoči ženin napoti proti hotelu (aleja, po kateri hodi, je spet kot opis Delvauxovih podob); pred ciljem ga dohiti hrust, ki smo ga prej srečali v točilnici, in ga pretepe.

Dubuffetov vpliv je povsem drugačen. Znale so njegove slike in konstrukcije, ki so videti kot zloženke (*Hourloupes*). Pravzaprav je Dubuffetovo slikarstvo v nekem pogledu takšno kot Simonovo pisanje: iz drobnih likov »aux contours sinueux« (vijugastih robov) lahko opazovalec poljubno sestavlja večje celote. Če postopek prenesemo v literaturo, se moramo seveda zavedati, da s tem zadevamo le eno plat pisanja, horizontalno kombiniranje tematskih enot, ki pa nam še ne da odgovora o strukturalni organizaciji besedila, o njegovi vertikalnosti. Zloženka – puzzle, ki se tradicionalnim kritikom zdi tako zelo primerna za označevanje tehnike novega romana, je lahko samo dvoplastna. Trojnost v Simonovem pisanju pa nujno vodi še v tretjo dimenzijo in zahteva tudi vertikalno branje. Zato je jasno, da je Dubuffet s svojim pristopom lahko vplival le na eno serijo, in sicer na podeželje, na opise pokrajine, dreves, hiš, reke.

Bacon je razen že naštetega odločilno posegel v *Triptih* prav v trojnosti, ki smo jo tako zelo poudarjali. Angleški slikar, ki velja za enega največjih mojstrov sodobne likovne tvornosti, je v Parizu konec leta 1971 in v začetku 1972 razstavljal slike, ki so spet obudile zasnove triptihov preteklih dob. Za Simona je bilo odločilno delo *Three Studies for a Crucifixion*, ki vsebuje prav like, o katerih smo že govorili (moškega v gibanju, golo žensko telo, odrto in krvavo živalsko truplo). Baconov način dela je dokaz, kako se lahko na videz nezdržljivi elementi povežejo v čvrsto celoto. Monumentalne slike pa so nadalje tudi prepričale Simona, da je dvoplastnemu romanu (samo s serijama podeželja in predmestja), ki ga je tedaj pisal, priključil še tretjo sekvenco.

Triptih je v slikarstvu, kot vemo, zasnovan tako, da obrobna dela lahko prekrivata osrednjega. Že v samem slikarstvu je s tem razbita ploskovnost, ker se prikazano »pretaka« s tretjega na prvo krilo: slika se ne začne skrajno levo in ne konča skrajno desno ali v nasprotni smeri, temveč »kroži«. Prav to pa je očitno zanimalo tudi Simona, ne le v romanu, s katerim se podrobneje ukvarjamo in ki slikarstvu dolguje tudi svoj naslov. Podobno je avtor razmišljal že leta 1957 z romanom *Veter, poskus obnovitve baročne slike*; če povemo nekaj več od naslova, je to poskus slikarskega načina pisanja, približevanja baročnim triptihom. *Veter* prav zaradi takšne usmerjenosti potrjuje našo uvodno misel, da Simonovih romanov ni mogoče deliti na tradicionalne in »nove«, ker pisatelja od vsega začetka zanimajo drugačni vidiki pisanja, kot so značilni za njegove »umirjene« sodobnike. Poudariti je treba, da je Simon želel postati slikar in da se je temu odrekal, ker s čopičem (pravzaprav z roko) ni mogel ustrezno prenesti na platno svojih zamisli. Kot nam je sam zagotovil, »pisateljstvo prenese brisanje, ki je v slikarstvu izključeno«.

Kako torej Simon v romanu uresničuje svoje slikarske ambicije, ali raje, kako presega danosti romanesknega prostora in časa? Če je hotel pisatelj vzpostaviti kroženje snovi, je moral nujno razbiti iluzijo začetka in konca, prve in zadnje strani. Oglejmo si torej začetek in konec *Triptiha*. Knjiga se začenja z razglednico na kuhinjski omari. Strukturalno gledano je razglednica ena od »vsebovanih« modalitet letoviške serije, »vključena« pa je v podeželje, za katerega se v nadaljevanju izkaže, da je v modaliteti filmske projekcije. In zdaj konec: moški v hotelski sobi (gre za letovišče) se ukvarja s sestavljanko, ki predstavlja podeželje. Torej obrnjena situacija: zdaj je letovišče tisto, ki vsebuje podeželje (sestavljanka je kot modaliteta podeželske serije vedno le

»vsebovana«). Nadaljevanje teksta jasno potrди domnevo, da je podoba moža pravzaprav videti na filmskem platnu: v dvorani namreč topo udarjajo sedeži, ko gledalci vstajajo in odhajajo ven. Bazično okolje – predvajanje filma – je serija industrijskega predmestja. Ker vemo, da ena serija nikoli ne more »vsebovati« same sebe, potem je jasno, da je bazično okolje tudi na začetku knjige predmestje (saj je tudi edino možno). Osnovna modaliteta je torej v obeh primerih ista, spremenjena je le hierarhija v gornjem delu piramide. Kako torej pisatelj odpre pot kroženju besedila? Ko moški že skoraj sestavi podobo, ko pravzaprav že »uredi« podeželsko serijo (in s tem zbudi zanimanje, da je vse v knjigi mogoče »zložiti« na način sestavljanke), udari po rudi, tako da se kartonski delci raztresejo po sobi. Vse je torej treba začeti znova, nič ni dokončno, urejeno, pač pa se nam neprestano ponuja v urejanje, v razvrščanje. Moški, ki sestavlja podobo, je pravzaprav metafora za pisatelja, obenem tudi za bralca. »mise en abyme«, ki pojasnjuje, kako se je v tej literarni zvrsti treba odreči iluziji urejenosti, predvsem pa dokončnosti. Urejenost sicer je, vendar povsem drugačna od tiste, ki nam jo narekuje tradicionalna tehnika. Simon ne ruši sveta, pač pa ga po svoje relativizira; natančneje, podreja ga zakonom neprestanega spreminjanja, pretakanja snovi, kroženja, o katerem smo že govorili. V bistvu je takšno stališče ustvarjalno in optimistično: človeku (predvsem bralcu) daje možnost posega v razvrščenost stvari, obenem pa ne pristaja na dokončnost, praznino, nič.

Triptih je za Simona zelo reprezentativen roman. Postopki, ki jih uveljavlja in izpeljuje, pričajo o pisateljevi veliki moči in obvladanju romaneskne snovi. *Leçon de choses* (Knjiga o stvarih, 1957) samo še nadaljuje v smeri, ki jo je tako odločno zastavil *Triptih*; kaže, da bo podobno strukturalno oblikovan tudi roman, ki ga Simon šele piše. Naše razmišljanje je morda pripomoglo k osvetlitvi nekaterih pojmov in postopkov v novem romanu, ki se zdijo »širšemu« krogu bralcev nedostopni. V bistvu gre za eno: novi roman je tako kot sodobno slikarstvo ali sodobna glasba nujen sestavni del našega časa, odraz utripa sodobnosti. Zaman bi skušali dokazovati, da je njegov pojav omejen le na Francijo, na določen krog pisateljev, elitistično občinstvo, in da je obsojen le na kratko življenjsko dobo. Ne samo da novi roman živi že dobri dve desetletji; pojavljajo se mladi pisatelji, ki iščejo še naprej od njega, ki prav tako kot Simon, Ollier, Ricardou, Robbe-Grillet raziskujejo, obdelujejo svoje postopke, jih izboljšujejo, se trudijo čim popolneje uresničiti svoje umetniške koncepte. Podobno kot oni pišejo pravzaprav že po vsem svetu, kar je dokaz več proti trditvam o snobizmu tega tipa romana, ki se ves čas trudi raziskovati samega sebe in si neprestano zastavlja vprašanje o svoji identiteti.

OPOMBE

¹Alain Robbe-Grillet, *Une Voix pour le roman futur*, 1956; Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*, 1956.

²Založba Minuit se je od nekdaj zavzemala za objavlanje romanov, ki se ukvarjajo z raziskavami samih sebe (roman-recherche-du-roman).

³Marjeta Novak, *Intervju z Robbe-Grilletom*, Književni listi, Delo, 18. 1. 1979.

⁴Claude Simon, *Colloque de Cerisy*, UGE, zbirka 10/18, 1975, razprava k *Fiction mot à mot*.

⁵Mise en abyme (ali »abîme«) je izrazito uveljavil André Gide v *Ponarejevalcih denarja* (Les Faux-Monnayeurs) in o svojem postopku pisal v dnevniku. Upoštevamo pisavo, ki jo je uveljavil on sam. Pri *Ponarejevalcih denarja* je mise en abyme v romanu: junak razpravlja o delu, ki ga piše, njegove razlage so bistvene za razumevanje »obdajajočega« romana.

⁶Čeprav je pisatelj ob različnih priložnostih pojasnil, da gre resnično za razglednico Nice, to za zasnovo in izpeljavo dela ni pomembno.

⁷Metka Zupančič: *La structuration de Triptyque vue dans sa triplicité*, Thèse de Doctorat de 3ème cycle, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 1977.

⁸Claud DuVerlie: *An Exclusive Interview with Claude Simon*, Substance, ZDA (Wisconsin, Madison), N. 8, Winter 1974.

Claude Simon je bil rojen 10. 10. 1913 v mestu Tananarive na Madagaskarju. Namesto za vojaško kariero, ki mu je bila namenjena, se je odločil za študij slikarstva, vendar se je kasneje posvetil izključno pisateljevanju. Sodeloval je v španski državljanski vojni, kar se odraža tudi v njegovih romanih. Leta 1940 je bil mobiliziran, kmalu je zašel v nemško ujetništvo, od koder je pobegnil. Nato je do konca vojne živel na jugu Francije in bil v stikih z odporiškim gibanjem. Po vojni je gojil trto na vzhodnih Pirenejih in začel pisati; zdaj živi pretežno v Parizu, piše, obenem pa občasno sodeluje s predavanji na raznih literarnih kolokvijih. Njegovemu delu je posvečenih več raziskav, predvsem v Franciji in Združenih državah Amerike. Skoraj ves njegov opus je preveden v švedščino, večji del v angleščino, manj v nemščino in italijanščino. Pri nas je izšel le hrvaški prevod romana *La Route des Flandres* (Flandrijska cesta, 1962). Simon je za *Histoire* (1967) prejel knjižno nagrado Médicis, bil pa je že tudi predlagan za Nobelovo nagrado.

Dela:

Le Tricheur, 1946;
La Corde raide, 1947;
Gulliver, 1952;
Le Sacre du Printemps, 1954;
Le Vent, tentative de restitution d'un retable baroque, 1957;
L'Herbe, 1958;
La Route des Flandres, 1960;
Le Palace, 1962;
Femmes, sur vingt-trois peintures de Joan Miró, 1966;
Histoire, 1967;
La Bataille de Pharsale, 1969;
Orion aveugle, 1970;
Les Corps conducteurs, 1971;
Triptyque, 1973;
Leçon de choses, 1975.