

**Metka Zupančič**  
**TRIPTIH KOT**  
**STRUKTURNO**  
**VODILO PRI**  
**ŠELIGU**  
**IN SIMONU**

Rudi Šeligo velja za najznačilnejšega slovenskega pisatelja v smeri novega romana; čeprav je njegov *Triptih Agate Schwarzkobler* izšel sočasno z izrazito strukturalno naravnanimi besedili novega romana, še vedno velja za primer »reistične« proze, ki se z upiranjem antropocentrizmu in antropomorfizmu pridružuje usmeritvi novega romana iz petdesetih let. Šeligova razmišljanja v letih ob izidu *Triptiha Agate Schwarzkobler* pa nam razkrivajo tudi povezanost z novim romanom ob koncu šestdesetih let, še posebej z izjavami Clauda Simona, ki je postavil v ospredje postopke, sposojene pri slikarstvu, na kar nas tudi pri Šeligu opozarja naslov njegovega romana. Zato skušamo v *Triptihu Agate Schwarzkobler* razbrati predvsem njegove strukturne razsežnosti, še posebej uveljavljanje načela trojnosti na najrazličnejših ravneh besedila, s čimer Šeligov roman navezuje na Simonov roman *Triptyque*.

Med slovenskimi pisatelji je bil v zvezi z novim romanom najpogosteje imenovan Rudi Šeligo; kritika in literarna zgodovina<sup>1</sup> se strinjata, da se takšni ali drugačni vplivi novega romana kažejo predvsem v *Triptihu Agate Schwarzkobler* (1968<sup>1</sup>, 1982<sup>2</sup>), in temu mnenju se pridružuje tudi sam Šeligo. Brž ko soglašamo o tej najosnovnejši povezavi, pa se moramo vprašati, kaj na Slovenskem razumemo pod novim romanom, se pravi, kaj je v novem romanu tisto, s čimer je povezano Šeligovo delo. Izjave naših teoretikov in Šeligove potrjujejo sklepanje, da se pri nas opiramo pretežno na zavračanje antropocentrizma in antropomorfizma, se pravi na misli, ki izhajajo iz pri nas prevedenih teoretičnih besedil novega romana,<sup>2</sup> iz njih pa nato izvajamo pojme, kot so objektivnost, deskripcionizem, reizem. Vendar nas Šeligove izjave ob prvi izdaji *Triptiha*<sup>3</sup> silijo k temu, da poskusimo na novi roman navezati tudi druge pisateljeve misli. Šeligove izjave in njegov *Triptih* si tako dovoljujemo brati v luči besedil, v katerih avtorji novega romana (pravzaprav ob istem času kot Šeligo) razmišljajo o sodobnem romanu in svoji praksi. Pri tem nas zanimajo predvsem teze Clauda Simona, čeprav se Šeligo nanje ni opiral, saj se v svojih izjavah sklicuje predvsem na Robbe-Grilleta, Pingeta in Butora.<sup>4</sup> Primerjava stališč obeh pisateljev namreč kaže podobno naravnost, podobno gledanje na literaturo, čeprav nikakor ne moremo govoriti o neposrednih vplivih. Poleg tega se za naše razmišljanje zdi izredno zanimivo dejstvo, da je Claude Simon pet let po Šeligovem *Triptihu Agate Schwarzkobler* izdal roman *Triptyque* (1973) in da se je torej tudi on v literaturi odločil za postopek, ki je v prvi vrsti značilen za slikarstvo, očitno pa zna biti zanimiv tudi za prozo. Za ta postopek je predvsem značilno upoštevanje načela trojnosti, na kar nas v obeh primerih opozarjata že naslova del.

Z razmišljanjem v pričujočem zapisu po svoje vstopamo v tip razprave, kakor se v zvezi s Šeligom na Slovenskem doslej ni uveljavljal, saj sta se prej omenjena kritika in literarna zgodovina ob Šeligovem *Triptihu* ukvarjali predvsem s fabulativnimi plastmi dela, naša razprava pa poudarja še njegovo strukturalno plast in pogojenost oziroma tesno povezanost tistega, kar delo »pripoveduje«, z njegovo strukturo. S tem v zvezi se ta razprava opira prav na izkušnje iz raziskave del Clauda Simona, še posebej njegovega romana *Triptyque*.<sup>5</sup> Zavaljo jasnosti postopka se nam zdi primerno poudariti nekatere razsežnosti Simonovega dela, ne zato, da bi ga imeli za vzorec, ob katerem bi nato merili Šeligovo delo (takšen postopek bi bil med drugim neutemeljen tudi zato, ker je Šeligo svoj *Triptih* objavil pred Simonom), pač pa kot ilustracijo možnosti za udejanjanje nekaterih strukturalnih principov, še posebej tistih, ki si jih literatura sposoja pri drugih umetnostih.

Kljub temu, da Šeligo še danes razlaga svoj odnos do novega romana predvsem z zavračanjem tradicionalnega humanizma, kar se po njegovem nato kaže v odmiku od antropocentrizma in antropomorfizma,<sup>6</sup> pa vendar ostajamo v območju njegovih misli, ki doslej nekako niso zbudile

analitične pozornosti, ko tudi njegov *Triptih* tako kot Simonovega pove-  
zujemo s slikarstvom. Izhodišče za takšno ravnanje nam dajejo izjave v  
članku *Linearna shematika postopka*:<sup>7</sup> »Zmeraj je na začetku neka slika,  
podoba, vizualna impresija.« In še konkretnije nakazani vpliv slikarstva:  
»(Mogoče pod vplivom kakšnega Chagalla) podoba razpetega, breztež-  
nega človeškega telesa v zraku . . .« Tolikšen poudarek na »slikarskih po-  
stopkih«, na vplivu slikarstva po našem mnenju nikakor ne more biti na-  
ključen in ne zdi se pretirano, če ga navezujemo neposredno na naslov  
Šeligovega romana. Pri Claudu Simonu si *Triptih*, pri katerem nas na-  
slov prav tako opozarja na povezavo z »upodabljaajočo« umetnostjo, brez  
slikarstva pravzaprav niti predstavljati ne moremo; prav zato si dovolju-  
jemo, da naslov romana pri Šeligu analogno razumemo *tudi* kot zname-  
nje, da bo delo poskušalo v literaturi uveljaviti zakonitosti triptiha, kakr-  
šne sicer veljajo predvsem v slikarstvu. Načelo triptiha bi bilo vsekakor  
mogoče razumeti tudi iz drugih zornih kotov, vendar se nam dozdeva, da  
literatura, ki je predmet pričujočega razmišljanja, prav v povezavi s sli-  
karstvom poskuša razreševati temeljne dileme, ki se pojavljajo ponavadi  
takrat, ko se pisana beseda izmika »posnemanju stvarnosti«, »diktaturi«  
fabule in zaporedja dogodkov, s tem pa tudi linearnosti zapisa.

Claude Simon sodi med tiste avtorje, ki vidijo izhod iz zgoraj naka-  
zanih vprašanj *tudi* (v nekaterih romanih pa *predvsem*) v povezovanju li-  
terature s slikarstvom, na kar nas opozarjajo že naslovi njegovih prvih  
»novoromanskih« del; roman *Le Vent* (Veter, 1957) ima npr. podnaslov  
*Tentative de reconstitution d'un retable baroque* (Poskus rekonstrukcije  
baročne slike). Seveda mu je razlika med obema umetnostma povsem  
jasna:<sup>8</sup> ». . . la peinture est surface, simultanité, l'écriture est linéarité,  
durée etc.« (Slikarstvo je ploskev, simultanost, pisanje je linearnost, tra-  
janje itd.). V svojem pisanju torej želi izkoristiti prav prednosti, ki jih vidi  
v slikarstvu, zato mora ves čas reševati osnovno nasprotje: kako prema-  
gati linearnost pisanja, kako doseči, da bo literarno delo pred nami tu,  
»zdaj«, v celoti prisotno, kako se dvigniti nad pogojenost dela, ki »teče«  
od prve k zadnji strani, kako torej premagati kronologijo same pisave.  
Čeprav Simonova iskanja izražajo tudi preokupacije njegovih sodobni-  
kov, predvsem iz kroga pisateljev novega romana, pa je povsem jasno, da  
receptov za reševanje te problematike ne more biti in da se vsak pisec  
z vprašanji spopada sam.

Tako Šeligov članek *Linearna shematika postopka* nedvoumno kaže  
na to, da našega pisca prav tako kot avtorja novega romana močno vzne-  
mirja načelo linearnosti, kar ga sili, da se sprašuje tudi o linearni koncep-  
ciji časa, časa v samem romanu (in v širšem smislu v literaturi). Prav v  
razmišljanjih, ki ob literarnem delu poudarjajo pomen njegovih struk-  
turnih elementov, torej pomen organizacije pripovedi, ki se želi uveljav-  
ljati kot celota in ne kot zaporedje dogodkov, mora Šeligo razčistiti tudi  
svoj odnos do literature kot mimesis; tako pravi,<sup>9</sup> da je (tradicionalna) li-  
teratura »utemeljena (. . .) na principu resnice, po kateri je delo resnično,  
ko se sklada s stvarnostjo, o kateri govori. Delo (tekst) je resnično, če je  
odsvit (odraz) stvarnosti,« hip zatem pa se zavzame za literaturo kot  
»konsistenten, poln in neodvisen predmet, ki je sicer govor, vendar ta go-  
vor ne prihaja od nikogar in ni nikomur namenjen (. . .) Je organizacija  
govornih podob, ki so elementi brez pomena. Smisel oziroma pomen na-  
staja iz nesmisla z operacijo strukture.«<sup>10</sup> Šeligo s takšnimi izjavami hote  
ali ne hote soglaša s poetiko, ki jo je v svoji strukturalni fazi že nekaj let  
pred njim razvil novi roman, predvsem v delih Jeana Ricardouja.<sup>11</sup> V teo-  
riji novega romana s konca šestdesetih let prihaja najbolj do izraza ce-  
lovitost razmerij med fabulativnimi in konstrukcijskimi elementi dela, se  
pravi neločljivo povezovanje *fikcije* in *naracije*, povedanega in načina,  
kako se povedano uveljavlja, pristajanja na literaturo kot na zaprt sistem,  
ki deluje po sebi lastnih zakonih, ali kot je to opredelil Claude Ollier:<sup>12</sup>

»J'entends par FICTION un SYSTEME NARRATIF PROVISOIREMENT CLOS, dans lequel LA NARRATION ELLE-MÊME FAIT INTRIGUE et DISPOSE LE SENS« (Pod fikcijo razumem provizorično zaprt narativni sistem, v katerem sama naracija poraja fabulo in razporeja smisel). Ko v nadaljevanju natančneje opredeli ta »zaprti sistem«,<sup>13</sup> se njegove misli prav zanimivo navezujejo na trditve, ki jih najdemo tudi pri Seligu: »SYSTEME NARRATIF. C'est-à-dire une organisation globale, dans laquelle toute figure narrative entre en résonance avec toute autre figure de même niveau et toute autre de niveau différent, jusqu'au niveau de la totalité fictionnelle. Et réciproquement: où le système dans sa globalité renvoie à chaque figure de chaque niveau.« (Narativni sistem. Se pravi celovita organiziranost, v kateri vsaka narativna figura odzvanja v vsaki drugi figuri iste ravni in v vseh drugih na različnih ravneh, vse do ravni fikcijske celovitosti. In obratno: kjer sistem v svoji celovitosti odseva vsako figuro s katerekoli ravni.) Navedena misel je seveda še kaj več kot samo opredelitev pojmov fikcija in naracija; govori o Ollierovem odnosu do literature nasploh. Ne glede na razlike, ki gotovo obstajajo med posameznimi avtorji novega romana, je takšno gledanje na roman značilno pravzaprav za vse po vrsti in seveda tudi za Simona. Zaprti sistem znakov, o katerem govori Ollier, pa za našo raziskavo pomeni prav to, da se romanu ni treba ozirati na relacije v območju zunajtekstovnih »reference«, pač pa da se takšne ali drugačne reference nujno podrejujejo notranji logiki, dogajanju, pretakanju, prelivanju v besedilu samem – in šele s tem dobivajo svoj pravi, »literarni« smisel.

S tem smo seveda spet pri triptihu in pri nelinearnem gledanju na literaturo. Ob izjavah obeh avtorjev bomo zdaj skušali ugotoviti, kako gledata na ta problem, in prav tu se bodo pokazale tudi podobnosti in razlike med njima. Kot smo že videli, je za Simonovo pisanje od vsega začetka (čeprav ne vedno enako eksplicitno) značilna težnja po preseganju linearne določenosti literature, vendar ostaja ta težnja ves čas *znotraj* okvira pisane besede. Simonova izjava v zvezi z romanom *Les Corps conducteurs* (Vodila, 1971) velja pravzaprav za vso njegovo tvornost: »... je me suis efforcé (...) de surmonter cet obstacle qu'est la linéarité du langage pour satisfaire ce besoin de simultanéité qui semble au premier abord inconciliable avec elle.«<sup>14</sup> (Poskušal sem premagati oviro, ki jo pomeni linearnost jezika, in zadostiti potrebi po simultanosti, za katero se na prvi pogled zdi, da je nezdružljiva z njo.) Pri Seligu nasprotno opazimo, da ne vidi poti iz danosti, ki jo pomeni linearnost. Morda bi prav tu lahko poiskali vzroke za njegovo opuščanje proze in obračanje h gledališču. V eseju *Za magijsko gledališče*<sup>15</sup> se namreč sprašuje, »kako se je sploh mogoče ogniti linearni diahroniji,« obenem pa tudi, »kako je mogoče vpeljati v pisavo ciklični model časa, ki je stvarnejši od naše (linearne) predstave o njem.«

Razmišljanje o času v romanu vodi oba pisca k temu, da pristajata na prevladujočo vlogo sedanjega časa, na »pisanje sedanjosti«, kot pravi Claude Simon (»j'écris le présent«),<sup>16</sup> ali še natančneje »l'on n'écrit – ou ne dit – jamais que ce qui se passe au présent de l'écriture«<sup>17</sup> (pišemo – ali govorimo – vedno samo tisto, kar se dogaja v *sedanjem času* pisanja); Seligo pa formulira to tako: »A prvo, v kar bi morali biti usmerjeni vsi postopki, je premik iz preteklosti v sedanji čas. Tekst mora biti strukturiran tako, da snov prestopi rampo, ki razmejuje oba časa. Gostota stvari, trmoglavost pričujočnost predmetov, gibov mora najprej vstopiti v svetlobo neposrednega 'zdaj'. (...) sedanji čas prezentacije v pisavi se tako ali drugače kaže kot prvi pogoj za to, da se 'stvarnost pokaže v dimenziji glagola biti', če uporabimo Pirjevčevo formulacijo. *Je* pričujoče, *je* navzoče, pomeni – *je* neposredno *zdaj* zraven. Je tu in *zdaj*.«<sup>18</sup> Pri Seligu se torej še vedno zastavljajo vprašanja, ki jih je novi roman – vzemimo Simona in Olliera, pa tudi Robbe-Grilleta – po svoje rešil prav z uveljavljanjem po-

stopkov, sposojenih pri slikarstvu (ne glede na to, da v literaturi nujno prevzamejo povsem druge značilnosti), to pa ga je obenem peljalo v radikalno strukturiranje pripovedi. Prav to je pisatelje prisililo, da pri sanju ves čas ohranjajo v zavesti vse elemente pisanja in s tem ostajajo v »sedanjem času«, čeprav morda govorijo o preteklosti in prihodnosti – seveda iz tega sedanjega časa, iz trenutka, v katerem delo oblikujejo. Takšno pisanje »tu in zdaj« je svojevrsten odgovor na problematiko linearnosti pisave, za katerega ne bi bilo nujno, da bi potegnil za seboj tudi ciklični čas, o katerem razmislija Seligo. Vendar nam branje piscev novega romana pokaže, kako se na mesto linearnosti postavlja kroženje, vračanje določenih elementov, kar bi spet lahko ponazorili z metaforo triptiha. Francoska literarna praksa je torej v zadnjih letih dala dovolj zanimivih odgovorov na vprašanja, ki mučijo Seliga še danes. Sklepamo lahko, da bi poznavanje izsledkov, do kakršnih prihaja novi roman v praksi, obenem pa tudi v teoriji zadnjih petnajstih let, slovenskim pisateljem pokazalo eno med potmi iz zagat, v katerih so se znašli tudi sami, še posebej zato, ker so nekatera (namreč Seligova) dela pri nas vendarle nastala ob »oklepanju poetike novega romana«,<sup>19</sup> čeprav, kot smo že nazkazali, vzorov ni mogoče predstavljati iz enega okolja v drugo in so tudi neposredni vplivi podvrženi številnim spremembam. Morda pa bi poznavanje dosledno strukturirane proze, kakršno najdemo v novem romanu ob koncu šestdesetih in v začetku sedemdesetih let, Seligu vendarle pokazalo, kako je v praksi, se pravi romanu, mogoče uveljaviti nekatera načela, o katerih govori v svojih teoretičnih spisih, v *Triptihu Agate Schwarzkobler* pa jih najdemo kot zametke nečesa, kar je pisec očitno slutil, vendar ne povsem uresničil.

Ce se zdaj vrnemo k slikarstvu in skušamo še naprej ugotavljati, katere slikarske elemente lahko proza koristno uporabi, potem naj si spet pomagamo s Simonovo izjavo o kolažih, ki jih pisec sestavlja sebi za zabavo: »... c'est que si un élément (disons, par exemple, un cheval noir) commande ou attire auprès de lui d'autres éléments à la fois par ce que l'on pourrait appeler la morphologie du signe en soi (noir) et par son signifié (cheval), il faut toujours sacrifier le signifié aux nécessités plastiques, ou, si l'on préfère, formelles, c'est-à-dire qu'avant toute autre considération il faut que le noir (...) s'accorde (harmonie ou dissonance) avec la ou les couleurs (...) des éléments avec lesquels il va voisiner sans se demander ce que peut (par exemple) bien faire un cheval dans une chambre à coucher ou encore à côté d'un pope en chasuble plutôt que galopant au bord de la mer ou dans une prairie.«<sup>20</sup> (Takrat, ko element – na primer črni konj – narekuje ali pritegne k sebi druge elemente po zakonitosti, ki bi ji lahko rekli notranja morfologija znaka (črno), in pa s svojim označencem (konj), je označenec vedno treba žrtvovati plastičnim, ali če hočemo, formalnim nujnostim, se pravi, da se mora črno v prvi vrsti (...) ujemati (harmonično ali disonančno) z barvo ali barvami (...) elementov, ob katerih se bo znašlo, ne da bi se spraševali, kaj (na primer) dela konj v spalnici ali poleg popa v mašnem plašču, namesto da bi tekal ob morju ali po travniku.) Kot pravi Simon, pri takšnem povezovanju gradiva prihajajo na plano sile, ki povzročijo, da namesto načrtovanega nastane nekaj novega.<sup>21</sup> »Il faut savoir abandonner le tableau que l'on voulait faire au profit de celui qui se fait«. (Človek mora znati opustiti sliko, ki jo je hotel narediti, v prid tisti, ki se dela.) O tem govori tudi Seligo:<sup>22</sup> »Ko povem svojo podobo, povem samo osnovni okvir, v katerem se godi prvi impulz poznejšega teksta (...) tekst je nekaj drugega, nekaj drugega naprej, tako da prve podobe ni več.« Se pravi, da oba pisatelja pristajata na nekaj iracionalnega, kar »zgrabi« delo in ga vodi, takoj ko je vse pripravljeno, ko so dani osnovni pogoji, da stvari lahko »same« tečejo dalje. To iracionalno Simon tudi dovolj natančno opredeljuje: gre za formalne zahteve, ki vodijo celotno dogajanje (»les nécessités formelles sont... en

elles-mêmes, créatrices»<sup>23</sup> – formalne *nujnosti* so same po sebi ustvarjalne). Ko Simon v literaturi uveljavlja načelo triptiha, upošteva, da morajo biti vsi trije panoji slike med seboj kar najtesneje povezani, tako da stranska panoja (metaforično in dejansko, saj vemo, da so triptihe »zapirali«) prekrivata osrednjega in dobimo nekakšen enakostraničen trikotnik, v katerem se »snov« pretaka z enega panoja na drugega (»il peut même arriver qu'à la 'fin' on se retrouve au même endroit qu'au 'commencement'«<sup>24</sup> – zgodi se, da se na 'koncu' najdemo prav tam, kjer smo bili na 'začetku'). Za sam Simonov roman *Triptyque* to pomeni, da bi v njem zaman iskali »kontinuiteto pripovedi«, pač pa nas vodi kontinuiteta v doslednem upoštevanju načel, ki uravnavajo in obvladujejo celotno delo, kar povsem onemogoči »realistično« branje. Stalno povezovanje treh »zgodb« ali bolje serij poteka tako, da v določeni točki ena izmed njih sicer prevladuje, vendar tako, da »vsebuje«, v takšni ali drugačni »modaliteti« prinaša s seboj obe drugi seriji. In ker so vse tri serije povsem enakovredne, se mora položaj nato obrniti in spet obrniti, tako da »prevladuje« zdaj ena zdaj druga serija – trikotnik, ki na narativni in ne na fabulativni, fikcijski ravni ponazarja dogajanje v romanu, se torej prevrača, »napetost« med posameznimi vrhovi tega enakostraničnega lika pa je nespremenjena in niti za trenutek ne popusti. Bralec zaznava tovrstno dogajanje v romanu s pomočjo »opozoril«, »kazalk«, skozi elemente v fikciji, ki odražajo postopke v naraciji; v *Triptihu* je morda najznačilnejši deček, ki se trudi z geometrijsko nalogo, z enakostraničnimi trikotniki, ki jim mora očrtati krog – se pravi linijo, po kateri se naš trikotnik obrača, vrti.<sup>25</sup> Seveda je v tovrstnem pisanju »časovno« zaporedje postavljeno na povsem novo raven in zanj velja tisto, kar je Simon povedal v zvezi s poglavjem *Chronologie des événements* (Kronologija dogodkov) v svoji knjigi *La Bataille de Pharsale* (Bitka pri Farsalu, 1967): »... si, en effet, la chronologie selon le temps des horloges est bouleversée, par contre, l'ordre dans lequel se succèdent les événements écrits est le résultat d'un agencement rigoureux, la seule chronologie étant donc celle selon laquelle ils se succèdent dans le récit.«<sup>26</sup> (Kronologija na osnovi časa ur je sicer postavljena na glavo, red, po katerem si sledijo *napisani dogodki*, pa je rezultat stroge razporeditve in je zato edina kronologija tista, po kateri si sledijo v pripovedi.)

Simon je v *Triptihu* torej do skrajnosti izpeljal iz slikarstva prevzeta ali na slikarstvo se sklicujoča načela, katerih namen je literarno delo iz horizontalne postaviti v prostor, poudariti tudi vertikalna dogajanja v njem, doseči dojemanje knjige kot nekakšnega prostorskega pojava. Takšni postopki so dovolj radikalni in bi lahko navedli na misel o brezplodnosti, »sterilnosti« takšnega početja, če ne bi bilo za njimi slutiti ustvarjalne moči nekoga, ki se takšnega pisanja ni lotil zaradi želje po »eksperimentiranju«, pač pa iz najgloblje ustvarjalne nuje. *Triptyque* je, kot že rečeno, najradikalnejši poskus v tej smeri; njegovo »enkratnost« paradoksalno dokazuje naslednji Simonov roman, *Leçon de choses* (Stvarni pouk, 1975), ki se iz vertikale po svoje spet vrača v horizontalo, ko na koncu knjige postavi vse tri serije v isto modaliteto, razen tega pa si konstrukcijski princip izposoja tudi pri glasbi – roman je nekakšna literarna fuga. S tem pisatelj prizna, da ploskovno, novito »branje« romana na način upodablajočih umetnosti skoraj ni izvedljivo drugače kot na metaforični ravni, uresniči se kot vtis, ki ga imamo, ko knjigo zapremo, ne pa v samem procesu branja, ki je nujno *linearno*.

Nadaljnji odmik od proze, pri kateri si strukturacija povsem podreja fikcijske elemente, je zadnji Simonov roman *Les Géorgiques* (Georgijke ali Georgika, 1981), ki sicer še vedno vztraja pri slikovnih pobudah za pisanje, pri cikličnem vračanju posameznih fikcijskih in tudi narativnih elementov, obenem pa udejanja načelo, po katerem roman ni več samo pripoved o dogodivščinah, temveč je hkrati tudi dogodiščina (avantura)

pripovedi (»le roman ne cesse pas pour autant d'être le récit d'une ou de plusieurs aventures, mais il apparaît maintenant qu'il est aussi, en même temps, l'aventure d'un récit«).<sup>27</sup>

Z mislijo, ki kaže na določeno preseganje izrazito strukturalne faze novega romana, se zdaj lahko vrnemo k Seligu, ki je neodvisno od novega romana že zelo zgodaj, ob prvi objavi *Triptiha Agate Schwarzkobler*, podvomil o »izhodnosti« strukturalne proze, čeprav takšnega pisanja sam nikoli ni do konca uveljavil in ne glede na to, da ga je obenem tudi zagovarjal. V spisu *Neporabna proza*<sup>28</sup> pravi, da »smisel oziroma pomen nastaja iz nesmisla z operacijo strukture«, kar je povsem v duhu navedenih Simonovih izjav. Obenem pa že tudi trdi: »Po eni strani mi je jasno, da prozno delo ne more biti odsvit ali preslikava realnosti na nivoju adekvatnosti, po drugi strani pa tudi ne more biti neodvisen sistem znamenj. Neka povezava med svetom in proznim tekstom je. To zvezo lahko imenujemo korelativno, lahko pa tudi rečem, da je to zveza na način homologije, če uporabim Lévy-Straussov izraz. Proza naj torej nosi sporočilo o predmetu, ki ga tematizira.«<sup>29</sup> Seligo torej leta 1968 izraža dvome, ki jih je novi roman tako jasno občutil šele kasneje. Morda je prav v tej dvojnosti njegovih izjav – v omahovanju med tem, kar ga uči Barthes (»Le poslojve je v resnici samo nek jezik, to je sistem znamenj: njegova bit ni v sporočilu, ampak v tem sistemu«),<sup>30</sup> in gornjo mislijo iskati vzroke za to, da se ni bolj približal strukturalni fazi novega romana, kot bi lahko pričakovali, če upoštevamo razsežnosti njegovih izjav. Stavek, ki nekako rešuje gornjo dilemo, je že spet nenavadno podoben Simonovim izjavam: »Pisatelj izbira samo tisto plast, ki jo vodi in je nujna za čvrstino in skladnost teksta oziroma za strukturiranje tistega pomena, ki naj ga tekst nosi (...) v takšni prozi ne gre za to, da bi se izogibala vsakršnega pomena in smisla, ampak za to, da so predmeti s svojimi razsežnostmi, ki jih vidi predvsem oko (...), pred pomenom, pred smislom in onstran ideologije, pa tudi za to, da pisatelj ni tisti, ki poseduje pomen in ga potem v predmet projicira, ampak za to, da dá s sestavljanjem plasti predmetov pomen dela.«<sup>31</sup> Zanimivo je Šeligovo poudarjanje istih načel, ki so značilna za novi roman (borba proti vnaprej določenemu pomenu – »sens institué« itd.) in segajo dosti dalj od pristajanja samo na nekatere Robbe-Grilletove teze iz prvih let novega romana, ki so jih bili pri Seligu pripravljene videti slovenski kritiki in literarni zgodovinarji.<sup>32</sup>

Seveda je povsem nujno, da si zdaj ob samem Šeligovem literarnem besedilu ogledamo, kako se v njem izražajo postavke, ki jih beremo v njegovih teoretičnih spisih, obenem pa, kako bi lahko razumeli naslov Šeligovega romana in povezanost z načelom triptiha, o katerem smo govorili pri Simonu. Rekli bi, da je triptih pri Seligu prej metafora za neke fiktivne razsežnosti, ki naj bi jih še iskali v sporočilnosti tega dela, kot pa odraz najglobljega ustroja tega teksta in odnosov v njem na prav vseh ravneh. Tako bi lahko sklepali, da je triptih za Šeliga literarna podoba tega, kar je bilo (stolp), kar je (dekletov vsakdanjik) in kar bo (vesolje).<sup>33</sup> Takoj, ko začnemo o romanu razpravljati na tej ravni, pa se že tudi odmaknemo od metode branja, s katero smo obravnavali Simonov *Triptyque*, in posredno priznamo, da je Šeligovo besedilo mogoče brati v sklopu »pomenov«, »idej«, čemur se je Simon ob svojem romanu tako krčevito upiral, z njim pa tudi vsa kritika, povezana z novim romanom. Obravnave Šeligovega romana pri nas so doslej ostajale v glavnem pri njegovih »referencialni« ravni, kar je tekst s svojo osnovno naravnostjo tudi omogočal in takšno branje morda tudi narekoval. Vendar se vseeno poskusimo s strukturalnim branjem, ki naj preseže »referencialno« raven besedila in upošteva še kaj več kot samo »fiktionalno« funkcijo, o kateri govori Ollier v že omenjenem spisu.

V Šeligovem *Triptihu* se načelo trojnosti kaže predvsem v osnovni delitvi na tri poglavja, pri čemer tretje poglavje odpira nove razsežnosti

in lahko skupaj z Denisom Ponižem sklepamo, da gre v bistvu celo samo za dva pripovedna bloka – enega do »zloma« in drugega po njem. Nadalje lahko ločimo med »neposrednimi« oznakami trojnosti, ki jih kar se da jasno ponuja samo besedilo, in bolj »zakritimi« znamenji trojne organiziranosti fikcijskih elementov, do katerih prihajamo šele s sklepanjem. V prvo kategorijo spadajo pogoste omembe števila 3 (trije razdelki, trije žigi, str. 10 v Kondorjevi izdaji; tri uslužbenke, str. 17 in dr.; trije kupčki smetane, str. 20, trije podpisi, str. 25; tri stene, tri okenca blagajne, str. 31; sedeži v dvorani so razdeljeni v tri dele, str. 32; trikotnik, str. 55 in dr.; trije zaporedni sunki, str. 56; tri cevi, str. 61; trije gumbi, »troje«, str. 79; str. 80). Premislek o besedilu pa nas pripelje do ugotovitve, da pisatelj fikcijske elemente narativno pogosto organizira po načelu trojnosti (v filmu, ki ga gledata dekle in Jurij, gre za nekakšen »ljubezenski trikotnik«; okoli Agate se trudijo trije moški; pisatelj trikrat omeni avto, preden Agato »posadi« vanj). Vendar se zdi, da takšno izločanje posameznih »znakov« besedilu nekako jemlje sočnost in živost: treba jih je obravnavati iz odnosov, ki jih vzpostavljajo v besedilu. Izpostavljanje trojnosti bi samo po sebi imelo smisel le, če bi šlo za postopek, ki bi nakazoval dogajanja na drugih ravneh besedila, pri čemer bi nas vsaka omemba trojega že takoj spodbodla k temu, da bi recimo na ravni naracije iskali vračanje k izhodiščni točki, potem ko je neki element trikrat prišel do veljave ali se je pripoved pred našimi očmi razvila kot nekakšen trikotnik. Vendar se za Seligovo besedilo prej zdi, da so oznake trojega pomembne predvsem takrat, kadar se takoj povezujejo z drugimi »geometrijskimi« oznakami – z vračanjem k številu 4 na eni strani, na drugi pa s poudarjanjem krožnih oblik. (Npr.: trije okrogli žigi so v pravokotnih razdelkih, znamenje imajo po štiri robove, str. 10; na straneh 30 in 31 odnos med kvadri, štirimi kroglicami, omemba okrogle ure, ki kaže štiri; na str. 34 Jurij odpelje dekle v 36. vrsto, kar lahko razdelimo na  $3 \times 12 - 12$  je tudi številka Jurijevega sedeža – to pa še nadalje na  $3 \times 4$ ; svojevrstno četvornost označuje Andrejev križ na str. 24.) Primerov za takšno ravnanje v besedilu ni težko povezati s simboliko trikotnika, kvadrata/pravokotnika ter kroga (trikotnik-človek v odnosu do kvadrata-dokončnosti, kar vse obvladuje načelo kroga-neprestanega vračanja; pri tem nas ure, ki se ustavljajo in s tem pomenijo smrt, prav zaradi dejstva, da so okrogle, opozarjajo na to, da sta individualen poraz, individualna »kvadratnost«, v bistvu podrejena mnogo širši »krožnosti«). Z iskanjem simbolike v geometrijskih likih ali v številih, kakor jih uporablja Seligo, ravnamo enako kot pri branju novega romana, za katerega se zdi, da ravno s takšnimi, skritimi postopki razkriva odnos pisateljev do sveta, ponuja svojevrsten odgovor na vprašanja o smislu življenja, o človeški usodi, se pravi o Smislu, od katerega je vsa ta književnost bežala – paradoksalno, bežala med drugim tudi s pomočjo geometrije, za katero se je zdelo, da lahko poda »objektivno« podobo stvari. Iz prav takšnega zornega kota lahko zdaj ocenjujemo uporabo barv pri Simonu in tudi pri Seligu: povezovanje z »vidnim« ne pomeni le sklicevanja na slikarstvo, pač pa v prvi vrsti poskus, z zaznavo podati stanje stvari brez »antropomorfnih« epitetov, že spet samo »objektivno« (seveda se takoj postavi vprašanje o točnosti zaznave, o tem pa avtorji novega romana, predvsem Robbe-Grillet, v začetnem obdobju niso temeljiteje razmišljali). »Slikarska obdelava« besede lahko sicer pomeni, da besedilo sloni na barvah, gradi z njimi, ali narobe »slika z besedami«, kar je značilno za obravnavana pisatelja, ki oba postavljata v ospredje črno, rdečo in belo barvo, vendar se nam tudi tu takoj pritakne simbolika, črna barva za smrt, rdeča za erotiko, bela za žrtev (kar je še posebej izrazito pri Agati). Uporaba treh prevladujočih barv nas spet postavlja v območje trojnosti, ki nujno dobiva simbolično obeležje, kot smo ravnokar videli, posredno (spet zaradi barv) pa nas vrača k triptihu, za katerega moramo ugotoviti, ali morda prihaja do izraza tudi z narativnimi postopki v romanu.

Kot smo že večkrat podčrtali, se načelo triptiha po našem mnenju nujno povezuje z vprašanji linearnosti v delu. Rekli bi lahko, da se *Triptih Agate Schwarzkobler* pravzaprav ves čas razvija linearno, da celo sledi »času ur«, ki obvladuje potek dogodkov vse do noči, ko se Agati pokvari ura (in torej ni več potrebna), ko natančno merjenje časa nadomestijo drugačne norme. S tem pa ni pripoved nič manj kronološka: dogodki si sledijo povsem logično, piscu se ne zdi odveč povedati, kdaj se kaj godi (malica dopoldne, ogled filma popoldne). Vendar pisatelj hkrati opozarja tudi na krhkost merjenega časa: ura v pisarni se zaskoči in dekleta govorijo o pokvarjenem mehanizmu, za kazalca električne ure v preddverju kina pa se ravno tako zdi, da se bosta zdaj zdaj ustavila. Seligo se je torej odločil, da bo na takšen način relativiziral čas v romanu. Linearnosti se je mogoče umakniti tudi z večplastnostjo pripovedi, ki prihaja do izraza v drugem poglavju *Triptiha*, ko vzporedno tečeta dve zgodbi in ko pripoved o tem, kako Jurij nadleguje dekle, trgajo prizori iz Resnaisovega filma *Lani v Marienbadu*. Prvo in tretje poglavje knjige sta navidezno enoplastni, vendar v celovitem dojetanju romana že spet prihaja na površje nekakšen triptih: kot osrednji pano v njem deluje »sodobna« Agatina zgodba, stranska dva pa se kaže za intertekstoma: po eni strani z Resnaisom (in Robbe-Grilletom, ki je avtor scenarija) – samo v prvi polovici drugega poglavja – po drugi strani pa s Tavčarjem in njegovo *Visoško kroniko*, ki se v delo vključuje prav tako v drugem poglavju, z omembo Barbare in Jurija, kot metafora pa obvladuje celotno delo in mu daje pečat že s samim naslovom. Če razčlenimo odnose v tovrstnem »triptihu«, lahko po Genettu<sup>34</sup> ugotovimo, da Resnais deluje s svojim filmom kot intertekst – saj so podobe iz filma zdaj dodatek, drugič spet nasprotje dogajanju v dvorani, vsekakor pa dopolnilo, ilustracija. Tavčar je v romanu zastopan močnejše, kot hipotekst, na katerega se *Triptih* nato veže kot hipertekst. Prav tako kot Seligo vzpostavlja hipertekstualne odnose v svojem *Triptihu* tudi Simon, ko se že z naslovom romana nasloni na slikarski hipotekst, Baconov *Three studies for a crucifixion*. Vendar pri Simonu hipotekst še dodatno stopa v samo strukturacijo dela: metaforično bi ga lahko poiskali v krogu, ki očrtuje trikotnik. Pri Seligu se hipotekst izraža v asociacijah, nekaterih imenih, pa tudi postopkih (npr. preskus z vodo zdaj zamenja drugačne vrste »obred« – »inicijacijsko« vlogo prevzame erotika).

V tretjem delu *Triptiha Agate Schwarzkobler*, ko se vertikalno pove-zovanje s hipotekstom (po pisateljevih besedah)<sup>35</sup> pravzaprav še najbolj izrazi, saj se dekleta v belem šele tu izkaže za »pravo« Agato v svojih »čarovniških« razsežnostih, pa ravno tako bolj kot prej prihaja na plano obsesija linearnosti, ki ji pisatelj očitno ne more uiti: premica postane v tretjem poglavju že kar fascinacija, ko gredo linije neprestano od »zahodnovzhodne« na »vzhodnozahodno« stran. Tudi dekletu, ki je kot pravokotnica na to črto, ne uspe seči »ven«, »navzgor«, iz horizontalnosti. Po svoje rešuje pisatelj vprašanje linearnosti s krožnostjo: ko si dekleta zašije obleko, metaforično poveže konec z začetkom, spravi stvari v red (o čemer govori že Denis Poniž) in naredi vse, da bi se »zgodba« lahko vrnila k novemu dnevu, ki bo enak prejšnjemu, pa vseeno neskončno drugačen od njega, pač po načelu cikličnega vračanja, ki nujno vsebuje tudi modifikacije. Vztrajanje pri »trojem« v zadnjih vrstah romana nas prav tako vrača v triptihovsko naravnost, ki vsebuje tudi načelo kroženja. Zanimivo je, da roman odpira možnost za »kroženje« prav z nekakšno »pomiritvijo«, sprijaznjenostjo, ki je posledica tretje dekletove izkušnje: šele tretjemu moškemu (ki niti ni bil nasilen, pač pa vztrajno umirjen in povrh vsega umirjeno obleden v sivo) se posreči dobiti od dekleta tisto, za kar sta se zamen trudila prejšnja dva.

Ko se tako s konca vračamo na začetek, naj omenimo še nekatere postopke, ki niso neposredno predmet našega tokratnega razmišljanja, vse-



eno pa »odpirajo« besedilo. Ključek na prvi strani knjige, ki se zatika v ključavnici, povsem nedvoumno nakazuje, da se bo vse v romanu vrtelo okoli erotike. V drugem poglavju, ko nas ta »ključ« pripelje do koita, pa se prav z erotiko spet najdemo v trojnosti: ribič, ki ima (kot znak) že sam po sebi močan erotičen poudarek, zdaj kot tretji, kot voyeur sodeluje pri koitu na drugi strani reke. S tem nastaja pri Šeligo še en palimpsestni odnos – z Robbe-Grilletovim *Voyeurjem* na eni strani, na drugi strani pa že kar s celotnim novim romanom, v katerem ima voyeurizem poseben pomen. Hkrati pa Šeligo vzpostavlja trojno razmerje prav v dogodku, ki je postavljen na sredino besedila, kar ni brez pomena za celotno dogajanje v knjigi.

Šeligov *Triptih Agate Schwarzkobler* torej pomeni zanimivo uveljavljanje nekaterih postopkov, ki se navezujejo na samo načelo triptiha in prav ob tem načelu na iskanja, kakršna se že nekaj let kažejo tudi v francoskem novem romanu. Ob paralelah, ki jih je pričujoče razmišljanje razvijalo predvsem v zvezi z romani Clauda Simona, pa je morda najpomembnejše dejstvo, da *Triptih Agate Schwarzkobler* v naši zavesti zapušča globok vtis ne zaradi upoštevanja teh ali onih načel novega romana, pač pa predvsem zaradi svoje izrazne moči, ki mu zagotavlja pomembno mesto ne le v »novem« romanu pri nas, pač pa v romanu nasploh.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Boris Paternu, *Avantgardizem v navzkrižju struktur*, Slavistična revija 19, 1971, št. 3, str. 241–271; – Helga Glušič, *Novi roman v sodobni slovenski prozi*, Slavistična revija 21, 1973, št. 1, str. 77–87; – Janko Kos, *Teorija in praksa moderne slovenske proze*, Sodobnost, 1975, št. 3, str. 203–213; št. 4, str. 303–315; – Marjan Dolgan, *Pripovedovalec in pripoved*, 1979 (str. 84–106; Rudi Šeligo: *Triptih Agate Schwarzkobler*); – Taras Kermauner, *Med nemočjo in fascinacijo*, v: Rudi Šeligo, *Triptih Agate Schwarzkobler*, Mladinska knjiga, 1982, (Kondor, 205), str. 81–99; – Denis Poniž, *Zrenje Agate Schwarzkobler*, prav tam, str. 100–118.

<sup>2</sup> *Novi roman in resničnost* (Teksti predavanj, ki so jih imeli avtorji na Tribune libre universitaire v Bruslju), Problemi, 1965, št. 29; – Alain Robbe-Grillet, *Narava, humanizem, tragedija*, Problemi, 1967, št. 53.

<sup>3</sup> Rudi Šeligo, *Beseda ustvarjalcev*, Knjiga 68, št. 1, str. 43–47; – *Linearna shematika postopka*, Problemi, 1972, št. 118–120, str. 24–28; – *Neporabna proza*, Dialogi, 1968, št. 11, str. 620–622.

<sup>4</sup> *Linearna shematika postopka*, n. m., str. 27.

<sup>5</sup> *Skozi labirint do strukture – pristop k romanom Clauda Simona*, Primerjalna književnost, 1979, št. 2, str. 27–35.

<sup>6</sup> Izjava na literarnem večeru 24. 2. 1983 v Kopru ob ponatisu *Triptiha Agate Schwarzkobler*.

<sup>7</sup> N. m., str. 24 in 25.

<sup>8</sup> Entretiens 31, 1972, odgovori Ludovicu Janvieru, str. 26.

<sup>9</sup> *Neporabna proza*, n. m., str. 620.

<sup>10</sup> Prav tam.

<sup>11</sup> Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil 1967, idr.

<sup>12</sup> *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, 2, UGE, 1972, str. 203.

<sup>13</sup> Prav tam.

<sup>14</sup> *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, n. m., str. 89.

<sup>15</sup> Nova revija, 1982/83, št. 7/8, str. 747.

<sup>16</sup> *Un homme traversé par le travail*, La Nouvelle Critique, 1977, No. 105, str. 38.

<sup>17</sup> Entretiens 31, n. m., str. 17.

<sup>18</sup> *Za magijsko gledališče*, Nova revija, n. m., str. 746.

<sup>19</sup> O tem govori Šeligo v Novi reviji, n. m., str. 746.

<sup>20</sup> Entretiens 31, n. m., str. 26.

<sup>21</sup> Prav tam, str. 27; Simon citira misel slikarja Raoula Dufyja.

<sup>22</sup> *Linearna shematika postopka*, n. m., str. 27.

<sup>23</sup> *Entretiens* 31, n. m., str. 27.

<sup>24</sup> Tako pravi Simon v predgovoru k svoji knjigi *Orion aveugle* (Slepi Orion), Skira 1970.

<sup>25</sup> Natančneje so ta vprašanja razčlenjena v prejšnji razpravi o Simonu; gl. op. 5.

<sup>27</sup> *Entretiens* 31, n. m., str. 22.

<sup>27</sup> *Avec Claude Simon sur des sables mouvants*, Révolution No. 99, du 22 janvier au 28 février 1982, str. 38.

<sup>28</sup> N. m., str. 620.

<sup>29</sup> Prav tam.

<sup>30</sup> Citirano v istem spisu.

<sup>31</sup> Prav tam, str. 621.

<sup>32</sup> Gl. op. 1; gre predvsem za zavračanje antropocentrizma in antropomorfizma.

<sup>33</sup> O tem delno govori že Denis Poniž na str. 114 v svojem spisu *Zrenje Agate Schwarzkobler* v Kondorjevi izdaji *Triptiha*.

<sup>34</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil 1982.

<sup>35</sup> Seligove izjave na literarnem večeru; gl. op. 6.