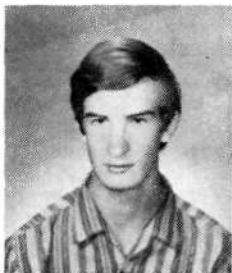


## Obzhutenje tega perповedovavzovega serza nad sturjeno Silo divishtvu od ene mlade inu lepe dekelze Agate

(Odpusti, Anton Feliks Dev!)



Marjan  
Dolgan

Zgornji naslov se nanaša na besedilo *Triptih Agate Schwarzkobler* (1968) pripovednika *Rudija Seliga*; spodaj natisnjeni spis namreč razčlenjuje to pripovedno delo tako, da ne izpostavi pripovednika, ki je zunajbesedilna, realna oseba, ampak znotrajbesedilno kategorijo fiktivnega pripovedovalca in njegovo vrednotenjsko razmerje do pripovedovanih oseb in dogajanja. Razčlenitev je del daljše obravnave

*PRIPOVEDOVALEC IN PRIPOVED*, v kateri je to razmerje osvetljeno še v posameznih pripovednih delih *Miška Kranjca*, *Edvarda Kocbeka*, *Andreja Hienga*, *Jožeta Javorška*, *Vladimira Kavčiča* in *Dimitrija Rupla*. Tako postanejo opazne tudi nekatere druge preme in razvoju slovenskega pripovedništva po drugi svetovni vojni. Obravnava, ki je bila napisana že l. 1975, bo izšla — upam, da kmalu — v knjižni obliki pri Založbi Obzorja.

M. D.

### 1. PRIPOVEDNI NAČIN

Kakšno vlogo ima pripovedovalec v Šeligovem delu, se da ugotoviti iz začetnega odlomka:

*»Ključek s površno vtisnjeno številko 28 se v ključavnici zatakne ali zaskoči tako kot skoraj sleherno jutro. Brada zadene ob nekaj trdega, neizglajenega, in to jo potem zgrabi, da ga je še nazaj zavrteti težko. Ključek je votel in zelo površno ponikljan, na robovih držaja že prihaja na dan rumena barva kovine, ki je pod tanko površino. Roka, ki seže v izdolbino pod predalom, poprime, prsti se v členkih upognjeno in napnejo, potem popustijo, vrnejo se gor k desni roki in zdaj obe porineta ključek zelo globoko v ključavnico, ga notri najprej malo zrahljata, kot da iščeta za brado najbolj ugodno lego, potem pa odločno zasučeta v desno, in ključavnica skoči.« (str. 5)*

Pripovedovalca ne zanima, kot bi pričakovali, celoten dogajalni prostor, ampak samo en predmet, ki je neznatnih razsežnosti glede na domnevni prostor, v katerem se nahaja. Pripovedovalčeva pozornost je povsem usmerjena na predmet, ne pa na človeka, ki ga uporablja. O uporabi in predmetu poroča tako, kot da bi stal v bližini delujočega človeka in dojemal njegovo početje le z vidnim zaznavanjem, pri čemer se osredotoči na posameznosti, ki so del predmeta ali delujočega človeka. Zanima ga torej samo tisti del pojavnosti, ki ga predstavlja predmetnost in spremembe, ki jih povzročajo v njej človekova dejanja. Oboje — statičnost predmetnosti in njene spre-

membe — pripoveduje deskriptivno, vendar je v besedilu cela vrsta mest, ki pričajo o pripovedovalčevem komentatorskem posegu: — številka je vtisnjena »površno«; ključek se »zatakne ali zaskoči tako kot skoraj sleherno jutro«; brada zadene »ob nekaj trdega, neizglajenega«; »ključek je votel in zelo površno ponikljan«. — Pripovedovalec se ne omejuje le na poročanje o tem, kar vidno dojema v pripovedovani sedanjosti, temveč pojasnjuje lego in stanje predmetov glede na že preteklo. Njegovo vedenje ni docela zanesljivo, saj dodaja tudi domneve. Iz teh odmkov iz sedanjosti v preteklost, iz vidne zaznave v vednostno območje, je razvidno, da je pred bralcem primer pripovednega poročila, v katerem se pojavlja vsevedni pripovedovalec, ki svojo lastnost prikriva v vizualno usmeritvijo. Vendar ne pripoveduje vsega, kar vidi. Npr. pri človeku, ki odklepa pisalno mizo, se osredotoči le na njegove roke, ki opravljajo dejanje, ostalo ga ne zanima. Ravno ta izbor in omejevanje pojavnosti na predmetnost, ki ji podreja tudi človeka, vsebuje posebno idejnost:

— svet je v glavnem predmetnost, v kateri ni vrhovnega središča, ki bi jo obvladovalo. Izjema je seveda pripovedovalec sam, kajti on pomeni bralcu edino središče, saj razpolaga s pojavnostjo tako, da jo v pripovedovanju omeji na predmete in njihove nadrobnosti. Skratka, v pripovedi, ki je poročilo deskriptivne narave, zavzema osrednje in absolutno mesto, ki ni ogroženo z osamosvajanjem oseb.

— Torej pripovedovalec ne prisoja človeku osrednjega položaja v tej predmetnosti; še več, opazno je, da ga izenačuje z njo. Tudi človek je samo predmet med predmeti, saj ne more prevladati nad svetom. Dogaja se ravno nasprotno, svet v obliki predmetnosti gospodari nad njim, ne da bi se tega zavedal. Ni subjekt niti nima privilegiranega mesta v svetu. Glavna značilnost človeka je popredmetenje (reifikacija). Posledica ideje o reificiranosti človeka je zanikanje antropocentričnega nazora. Takšen je pripovedovalčev način vrednotenja, ki se pojavlja v pripovedi samo posredno; implicira ga sam pripovedni način, ujemajoč se z nekaterimi idejnimi temelji francoskega »novega romana«, ki je vplival na Šeligovo pripovedništvo.

## 2. POSEBNOSTI PRIPOVEDNEGA NAČINA

Znotraj pripovednega načina, ki je v bistvu vsevedno-poročevalen, se pojavlja vrsta odmkov od opisanega začetnega in hkrati prevladujočega pripovednega prijema, kar ne ostane brez posledic za opisano idejno podlago. Odmiki se dogajajo na več relacijah, ki so kontrastne narave:

— od vizualnosti k drugim načinom percepcije in njihovim kombinacijam;

— od deskriptivnosti k metaforičnosti;

— od racionalnosti k iracionalnosti;

— od enopomenskosti k večpomenskosti.

Uveljavljanje teh relacij vedno bolj opazno izpostavlja pripovedovalca in njegovo subjektiviziranje v pripovedovanju predmetnosti. Preden bomo bolj natančno razčlenili omenjene relacije, je treba opozoriti še na eno značilnost pripovedovalčeve deskripcije, ki se prav tako pokaže že na začetku pripovedi, kjer je poročal o odklepanju mize. Njegovo pozornost pritegne dejanje, ki spreminja sestavo predmetnosti. Ker ga zanima dogodek, ki

povzroča, da steče dogajanje naprej, lahko označimo takšen del pripovedi kot dinamičen motiv deskripcije. Ko pa je dejanje storjeno, se preusmeri pripovedovalčeva pozornost k posameznim predmetom, ki se nahajajo v dogajalnem prostoru, in jih opiše. Tako zamenja dinamični motiv v svoji deskripciji s statičnim; to izmenjavanje je značilno za celotno pripoved. Dogajanje namreč steče, on pa ga samovoljno pretrga in začne opisovati predmetnost. V tem pripovednem prijemu je mimetično načelo podrejeno prikriti pripovedovalčevi ideji o reifikaciji, kajti ko pretrga opisovanje dogajanja, le-to največkrat še ni dokončano, in ko opiše kak predmet, je v tem že prisotna njegova ideja. Ta tudi narekuje takšno vrednostno izenačevanje človekovega dejanja in statike kakega predmeta, čeprav samo posredno, z izborom gradiva, ki ga pripoveduje. Vrhovni pripovedovalčev položaj v vseh treh delih pripovedi ter izmenjavanje dinamičnih in statičnih motivov se da ponazoriti matematično takole:

$$P = f(A, B, C)$$

$$P = [(d_{a1} + s_{a1} + d_{a2} + s_{a2} + \dots + d_{an} + s_{an}) + (d_{b1} + s_{b1} + d_{b2} + s_{b2} + \dots + d_{bn} + s_{bn}) + (d_{c1} + s_{c1} + d_{c2} + s_{c2} + \dots + d_{cn} + s_{cn})]$$

P — pripovedovalec

A, B, C — trije deli pripovedi

d — dinamični motiv

s — statični motiv

a<sub>1</sub> — indeks, ki kaže, kateremu delu pripovedi pripada posamezni motiv

Tipi odmikov od temeljnega pripovednega načina:

1. tip se pokaže že ponekod pri deskripciji predmetnosti, in sicer v zaporedju opisov posameznih predmetov:

*»Zraven te temne orehove omare je tudi ena temna (...) bi lahko bila kot vrata v steni (...) vse do stopnic in potem po njih na ozko in prometno ulico, ki nima pravih (...) pločnikov, ampak so samo zarisani, označeni z belo ravno črto masne bele barve, ki se na soncu blešči. Dež je ne spere (...) Vseeno pa jo je treba obnavljati, ker jo čas zbrše. Na sredini vrat omare (...).« (6)*

Iz citiranega odlomka, v katerem smo podčrtali poimenovanja za predmete, ki zanimajo pripovedovalca, je opazno, da sloni njegova tokratna deskripcija na asociaciji, ki jo omogoča njegova vsevednost. Pripovedovalec stoji v dogajalnem prostoru in zavzema glede na predmet, ki ga opisuje, obstranski položaj. Od tega predmeta se usmeri k sosednjemu (vratom), nato zapusti v opisu neposredni dogajalni prostor in začne opisovati predmete zunaj njega, ki jih družijo podobna uporabnostna funkcija — hoja (vrata — stopnice — ulica — pločnik — črta, ki ločuje pločnik od cestišča — njena bela barva — njeno bleščanje v soncu — dež — njena obstojnost — čas). Asociativno opisovanje predmetov ga privede do tako abstraktne kategorije, kot je čas. Takrat pretrga asociacijsko verigo, opusti svoj vsevedni položaj in se spet preusmeri v ožji dogajalni prostor, k opisovanju predmetov, ki so mu dostopni z vidno zaznavo: h ključavnici na sredini omarnih vrat; vrne se k predmetu, ki je sprožil njegovo asociacijo. Ta asociativni del pripovedi pomeni inverzijo glede na začetni, tudi citirani del pripovedi, v katerem ni bilo pričakovanega opisa širšega dogajalnega prostora;

bil je le opis dogajanja, ki je potekalo v njem (odklepanje). Šele za njim, z izčrpanjem dinamičnega motiva, preide k opisovanju širšega prostora, ki stoji navadno na samem začetku pripovedi.

2. tip odmika obstaja v tem, da pripovedovalec izredno pogosto uporablja iste besede in celo besedne zveze, s čimer se močno izpostavlja in poudarja svojo navzočnost.

a) Nanjo kaže najprej plast pogovorne leksike:

»koj« (7), »nepomičen« (9), »bojo« (16), »grejo« (7), »klamfe« (16), »žnabla« (46).

b) V celotni pripovedi se velikokrat ponovi prislov »nemara« in še nekateri drugi, ki imajo pomen domnevanja, negotovosti ali verjetnosti: »skoraj«, »mogoče«, »lahko«. Z njimi je omejena pripovedovalčeva vsevednost in tudi njegova percepcija.

c) Pogostna je besedna zveza »kot da«, ki pomeni približno podobnost med dvema predmetoma ali pojavoma, ki jo seveda vidi pripovedovalec. To priča o omejenosti njegove vednosti ali pa gre za izražanje njegovih subjektivnih mnenj. V obeh primerih se relativizira njegov začetni položaj in v sorazmerju z njim tudi začetna ideja o reifikaciji, ki je sicer glavno merilo za izbiro pripovedovanih motivov:

»/Roki, op. M. D./ (. . .) . . . porineta ključek zelo globoko v ključavnico, ga notri najprej malo zrahljata, kot da iščeta za brado najbolj ugodno lego (. . .).« (5)

3. tip odmika izhaja pravzaprav iz 2c), saj gre za uporabo metaforike, s katero se še bolj razveljavlja vizualna podlaga in enopomenskost. Najmanj zapleten primer so komparacije, ki sodijo v prvi podtip:

a) »/Čeveljci, op. M. D./ (. . .) so spredaj zelo izrezani kot kakšna stara večerna obleka (. . .).« (7)

»Trak teče krog in krog čevlja in se spredaj (. . .) stakne v enojno pentljo, kot je metulj z ozkimi krili.« (7)

Pripovedovalec s tem, da primerja predmet iz dogajalnega prostora z drugim, ki ga ni v njem, odpravlja svoje obstransko, vizualno in enopomensko gledišče in uveljavlja svoje, notranje gledišče in tako subjektivizira prostor. Pripoved se začne nagibati v večpomenskost, ki je še bolj očitna iz naslednjih dveh podtipov:

b) Sinestezije, ki nadomeščajo vidno zaznavo predmetnosti ali pa jo le dopolnjujejo s kombinacijami drugih čutnih zaznav:

»rezko bleščeči se ponikljan pokal« (6)

»roleta (. . .) se (. . .) ustavi s suhim ostrim pokom« (9)

»skoraj lesen (zvok, op. M. D.) obstoji brez odmeva« (10)

»kiselkast(a) mlačn(a) sap(a) tega nasmeha« (21)

»reka (. . .) rjavo šumi« (47).

c) Barvna epiteta: najprej se zdi, da je pripovedovalčevo navajanje barvnih lastnosti predmetov, ki jih opisuje, v zvezi z njegovo vidno zaznavo, potem pa se izkaže, da postaja le-to vedno bolj ekspresivno, torej subjektivno:

— prostor dojema kot skupek barv:

*»Jesenov furnir je sprva zelo bel (...) Potem zaradi svetlobe požolti, in ko še zmeraj deluje nanj svetloba, celo porjavi (...) Njena bela obleka zelo na široko plava med omarama in pisalno mizo.*

*Ko se spet odprejo rdeča tapecirana vrata (...).« (10)*

— Tudi posamezne predmete, ki se jih oseba dotika, dojema barvno, pri čemer ne ostaja le pri osnovnih, naravnih barvah, temveč pozna, tako kot v prej navedenem primeru, tudi posebne odtenke (žolt):

*»Drugi list, ki ima črke bolj črne (...) Odpre škatličo z vijoličasto blazinico (...) Potem gre proti (...) predalu, v katerem je debela črna podpisna mapa, ki ima zlate črke na črni platneni podlagi.« (15)*

— Že iz prvega citata v zvezi s pripovedovalčevim dojetjem barv je opazno, da tako dojema tudi delujočo osebo, ki je skoraj povsem poistovetena z belo barvo. Podobno je z drugimi osebami:

*»Prva, ki ima še zmeraj zelo oranžno poletno svileno obleko (...) Rdeči pramen las (...) je v zraku (...) Z odprtimi usti lovi rdeč balon, ki je malo pred in nad njo. Druga (...) je za njo in steguje roke nad njenimi polnimi rameni, v katera se ugrezajo ozke oranžne naramnice (...) Ko se nato spusti (= balon, op. M. D.) malo nižje kot poprej, zelo sunkovito sune vanj eden izmed rdečih ošiljenih nohtov, da suho počí in majhna rdeča cunjica pade v prečo njenih las.« (25,26)*

č) Najvišja stopnja tretjega tipa odmika so metafore, ki so nastale potem, ko je pripovedovalec opustil v komparacijah primerjalni veznik »kot«. Vsaka je temeljila na analogiji: predmet A je kot predmet B. Z opustitvijo veznika je prišlo do identifikacije obeh predmetov: predmet A je predmet B. To ne pomeni, da je prišlo do redukcije pomenov, ki se skrivajo v poimenovanju obeh predmetov, v en sam pomen. Ravno narobe: bistvo metafore kot figure identifikacije je ustvarjanje večpomenskosti. Poimenovanji, ki sta v njej združeni, sicer izgubita prvotna pomena, a začneta tvoriti novo semantično celoto, ki jo je težko prevesti v enopomenski jezik, ker vsebuje tudi čustvene in ocenjujoče vrednosti tistega, ki jo je izvedel. Zaradi teh lastnosti so metafore v pripovedni prozi znamenje pripovedovalčeve opaznosti in njegovega subjektiviziranja pripovedi:

*»(...) je mogoče zaslišati nekaj udarcev pisalnega stroja, ki pa ne stečejo v rafal dolgih besed in stavkov.« (7)*

Pripovedovalec najprej personificira konkretni zvočni pojav (zvok pisalnega stroja) s tem, da mu pripiše lastnost živosti (tek), ki jo hkrati zanika, kar še bolj kaže njegovo subjektivizacijo v dojetanju. Nato doda zanikani personifikaciji še — spet v nikalni obliki — roditeljsko metaforo. Njen drugi člen je razširjen, saj je sestavljen iz dveh pomensko sorodnih poimenovanj za slovniska pojma. Prvi člen pa je poimenovanje zvočnega pojava, ki ga dojema s slušno zaznavo. Identifikacija obeh členov povzroči nastanek večpomenskosti in stopnjevanje pripovedovalčevega zaznavanja predmetov in pojavov, ki nastajajo med njimi.

Vse doslej analizirane značilnosti, ki se pojavljajo skozi vso pripoved, so v naslednjem primeru združene znotraj enega — zloženega — stavka:

*»Roke grejo zdaj gor in narahlo privzdignejo črn košat šlem las, kolena in vse od kolen navzdol pa se skrije v temo pod sprednjim predalom, kjer ni drugih predalov in je prazen prostor.« (7)*

V temelj pripovednega načina spada pripovedovalčevo obstransko, vizualno gledišče, s katerega pripoveduje dejanje, ki ga opravlja oseba. Zanimajo ga le tisti njeni telesni deli, ki so udeleženi v dejanju (roke). Z uporabo glagolske oblike »grejo« namesto knjižne »gredo« dobi deskripcija pogovorni značaj, kar spet izpostavi pripovedovalca. Njegova vsevednost se pokaže najprej v poudarjanju časovne razsežnosti dejanja s prislovom »zdaj« in v oceni njegove intenzivnosti »narahlo malo«. Deskriptivnost se pretrga s tem, da pripovedovalec ne poimenuje predmeta, na katerega se dejanje nanaša, enopomensko (npr. pričeska/frizura), ampak uporabi roditeljsko metaforo: »črn košat šlem las«. Le-ta priča, da zanj niso predmeti samo to, kar zaznava s svojimi čuti, zlasti vidom, temveč da so še nekaj več, ker zbuja v njem nenavadne predstave in občutja. Takšne reakcije so odvisne od intenzivnosti njegovega notranjega doživljanja predmetov. V stavku se pojavi spet objektivizacija — kratek opis ostalih telesnih delov delujoče osebe —, ki jo pripovedovalec sklene z vsevedno ugotovitvijo: »kjer ni drugih predalov in je prazen prostor«.

### 3. PRIPOVEDOVANJE GLAVNE OSEBE

Iz pravkar razčlenjenega stavka je opazno, da pripovedovalca ne zanima oseba, ki opravlja lepotilne gibe, kot celovita osebnost. To ni naključen primer, marveč njegova stalna lastnost, na katero smo opozorili že ob absolutnem začetku pripovedi. Zadnji citirani stavek pa omogoča bolj natančno opredelitev začetnih spoznanj. Pripovedovalec ne začne stavek tako, da bi navedel ime osebe, niti ne uporabi nobenega samostalnika, iz katerega bi bil razviden npr. spol osebe (ženska/moški/človek itd.). Namesto tega si izbere poimenovanje za telesna dela osebe: »roke«. Ker uporabi del namesto celote, imamo opraviti z metonimijo, ki je izredno pogost prijem pripovedovanja vseh oseb, kar je v skladu z njegovim nazorom o reifikaciji. Če bi uporabil namesto poimenovanj za telesne dele kaka druga, ki poudarjajo celovitost osebe in njena dejanja kot akcije, bi s tem pripisal človeku privilegirano mesto nad predmeti. Priznal bi mu položaj subjekta, ki obvladuje predmetnost, kar bi bil že antropocentrizem, ki ga — kot smo ugotavljali — pripovedovalec zanikuje, čeprav ga na mnogih mestih pripovedi obnavlja na poseben način, s posebnimi pripovednimi prijemi, ki jih bomo navedli posebej.

Poseben primer metonimije srečamo prav na začetku pripovedi, kjer pripovedovalec ne uvede glavne osebe z njenim opisom, temveč z opisom njene dejanja — odklepanja pisalne mize. To početje, katerega vsakodnevnost izredno poudari, karakterizira osebo. Dejanje ni posledica njene svobodne volje, ampak obveznost, ki ji jo postavlja družbeni ustroj sveta. Temu se mora podrediti, če si hoče zagotoviti svoj obstoj.

Drugi način pripovedovanja glavne osebe, in tudi stranskih, pri katerem pripovedovalec spet ne navede njihovih imen — tako jih izenačuje s predmetnostjo, ki jih obdaja —, je opuščanje kakršnega koli skladenjskega

osebka (tudi metonimičnega). Le-ta je razviden samo iz uporabljenih osebnih glagolskih oblik:

*»Vsa bela, v poletni obleki (...) odrine stol od mize in vstane in je dosti svetleje, ko na široko z vitkimi in večimi rokami razmakne zavese.« (9)*

Iz sobesedila vemo, da je ona — mlada uradnica. V sklepnem časovnem odvisniku pritegne pozornost sintagma »z (...) rokami razmakne«, ker pripovedovalec ne uporabi pričakovane metonimije: roke razmaknejo, temveč se zadovolji z osebno glagolsko obliko: nosilka dejanja je — ona, uradnica. Opisani prijem se pojavi tudi v pripovedovanju dialogov:

*»Izreče nekaj smešnih besed o kumaricah.« (16)*

Pripovedovalec ne dopusti, da bi se bralec neposredno seznanil z izjavo osebe tako, kot jo je sama izrekla, marveč postane posrednik med govorečo osebo in bralcem, ker poroča, kakšna je vsebina izrečene izjave. Spet primer skladnosti z idejo o neantropocentričnosti človeka. Ker o vsebini osebine izjave pripovedovalec le poroča, se pripoved ne premakne v pripovedno sceno, ampak ostaja v mejah pripovednega poročila:

*»Reče o francoski solati (...).« (16)*

*»Reče o smetani. Da bi.« (18)*

Obstajajo tudi primeri, ko pripovedovalec ne posreduje vsebine izrečene izjave, temveč ostaja pri golem slušnem zaznavanju govorjene izjave kake osebe, za kar navede vzrok:

*»Reče zamolkle dolge besede, ki jim globoko in zdaj veliko bolj naglo požiranje jemlje jasnost in razločnost.« (17)*

Glavna oseba, mlada uradnica, ni v celotni pripovedi niti enkrat omenjena s svojim imenom Agata. Da ji je tako ime, izve bralec samo iz naslova pripovedi »Triptih Agate Schwarzkobler« in iz sintagme »agatasto telo« (14). V njej zbujajo pozornost predvsem pridevnik »agatasto«, ki je — z besedotvornega vidika — izpeljan iz samostalnika Agata in pomeni, kot vsi tako izpeljani pridevniki na -ast, podobnost s prvotnim samostalnikom, ki je naveden le v naslovu pripovedi. Iz tega lahko sklepamo, da pripisuje pripovedovalec glavni osebi podobne lastnosti, kot jih ima stranska oseba iz druge pripovedi, tj. Agata Schwarzkobler iz Tavčarjeve Visoške kronike. Takšen način poimenovanja dopušča sklepanje, da glavna oseba v Šeligovem delu sploh nima lastnega imena, kar je navsezadnje spet v skladu s pripovedovalčevimi idejami o popredmetenem človeku. Toda hkrati ji omenjeni način pridevniškega poimenovanja skupaj z naslovom pripovedi nasprotuje, ker vsebuje pripovedovalčev poudarjanje izjemnih potez, ki karakterizirajo to osebo in jo delajo opazno v množici predmetov. Tako se pri pripovedovalcu spet uveljavlja antropocentrizem. Poleg tega obstaja verjetnost, da je bilo v Tavčarjevi Visoški kroniki ime Agata uporabljeno zato, ker njen prvotni, starogrški pomen »agathe« — dobra še dodatno označuje njen blagi značaj, ki je postal — v Tavčarjevem delu — tragična žrtev srednjeveškega nasilja. K temu vprašanju se bomo še povrnili.

## 4. GLAVNA METAFORA PRIPOVEDI

Pri dosedanem navajanju značilnosti pripovednega načina smo opozarjali na dejstvo, da je v njem prisotno posredno vrednotenje pojavnosti, ki izhaja iz nikoli deklarirane pripovedovalčeve ideje, da človek v svetu ni subjekt, ampak da je reificiran in tako le predmet med predmeti. Vendar smo se srečevali z več mesti v pripovedi, kjer pripovedovalec ne vzdrži pri tej ideji, temveč jo relativizira. To dokazujejo odmiki od temeljnega pripovednega načina, ki sloni na deskripciji, z uporabo metaforičnih prijemov, ki odpravljajo enopomenskost. Nedvomno je med njimi najbolj opazna rodilniška metafora »črn košat šlem las« (7), ki se pojavlja v več različicah, npr.:

- »visoki črni šlem njenih las« (13)  
 »košati visoki grm tam zgoraj« (11).

Iz njih je razvidno, da se metafora nanaša na pričesko glavne osebe, ki je v prvih dveh citatih celo drugi člen. Poleg njega sta v metafori še dve sestavini:

- barvni epiteton »črn«,
- prvi člen metafore »grm«, ki alternira s poimenovanjem »šlem«.

I. Epiteton »črn« označuje barvo predmeta — las, toda črna barva postane izrazita šele ob svojem kontrastu — beli barvi, ki jo pripovedovalec prav tako poudarja skozi celotno pripoved: glavna oseba nosi belo obleko; njeno barvo pogosto uporablja za metonimično poimenovanje oseb:

- »beli mehki život« (5)  
 »vsa bela, v beli poletni obleki, ki je lahka in težka hkrati« (9).

Ta opis obleke, ki jo spremlja vsevedna ugotovitev o počutju osebe v njej, dokazuje, da je pripovedovalčeva dovtičnost za barve izredno močna, na kar smo že opozarjali. Barve izgubljajo svojo naključnost v prostoru, ker jih doživlja subjektivno s tem, da zlasti nekatere izmed njih, še posebno belo in črno, združuje v kontrastne pare. Pripovedovalčeva subjektivnost pri dojemanju barv je posebno opazna iz naslednjega citata, v katerem ravno s pomočjo barvnih zaznav povzdigne glavno osebo nad predmetnost:

- »Lahko se celo zdi, da nad tem delom telesa zaradi neizmerne napetosti tkanine, njene bleščeče beline in poševnih poletnih žarkov, ki padajo nanjo, lebdi še neka posebna svetloba, ki je kot obstret.« (20)

Pripovedovalec poudari s pomočjo svoje izredne barvne občutljivosti telesno privlačnost osebe do tolikšne mere, da se pokaže pri tem njegovo enkratno, notranje doživetje: idealiziranje zunanjega videza osebe, saj se mu zadi obdana z gloriolo, ki navadno pomeni svetniški sij. Prek lepe, urejene in barvno skladne zunanosti osebe se razodeva njena notranjost, ki ima, kot se zdi bralcu na podlagi njene opisane zunanosti, pozitivne poteze. Pripovedovalčevo občutenje osebe ni več omejeno le na vidno zaznavanje, ki mu ustreza deskripcija, marveč se stopnjuje v njegovo notranje občutje, ki se pokaže v barvni ekspresiji. Takšno pripovedovanje oseb se večkrat ponovi:

- »(. . .) od njene oranžne barve in ramen se razliva širok, blag val.« (16)



»Prva in oranžna, od katere gre širok in omamen val (. . .), seže proti slušalki. (. . .) Reče kratko ostro besedico. Širok oranžen val malo poneha.« (17)

II. Prvi člen metafore je, kot smo že povedali, alternativen. Obstajata dve poglavitni različici:

a) »grm«: v pripovedovalcu zbuja osebina pričeska misel o podobnosti s predmetom iz žive narave predvsem zaradi bujnosti. Z metaforo se je premaknil v subjektivizacijo, ki jo spremlja pomenska razširitev s poimenovanjem, ki se nanaša na naravo, kar ni, kot bomo še videli, naključje. Tudi pri nekaterih dogodkih, ki so življenjsko pomembni za glavno osebo, vzpostavi kontrast človek — narava.

b) »šlem«: je kot ena izmed alternirajočih različic metafore povsem nepričakovan, ker je vzet iz množice poimenovanj, ki se nanašajo na srednjeveško življenje. Ker prevladujejo v pripovedi takšna iz sodobnosti, nastane nov, poseben kontrast sedanost — preteklost. Zaradi tega se začetna pozicija pripovedi, ki jo označujejo tele prvine: pripovedovalčevo vizualno gledišče, pripovedno poročilo kot deskripcija absolutne sedanosti, relativizira. Pripovedovalčevo gledišče postaja vsevedno in notranje, pripovedovani čas ni več samo zdajšnjost, ampak tudi preteklost. Tako nastaja nov kontrast objektivnost — subjektivnost.

## 5. SPREMINJANJE GLAVNE METAFORE

Glavna metafora ima torej več različic; med pripovedjo pa se še spreminja, kar spremljajo določene pomenske konsekvence. Najprej pripovedovalec opozarja na trdnost osebne pričeske, ki

»(. . .) jo čvrsto ovija in drži v strogi obliki Elnett satin / = lasni lak, op. M. D./« (20),

kljub temu, da oseba opravlja različne telesne gibe:

»Mogoče lahko sune z brado velikokrat in veliko bolj močno, pa bo visoki črni šlem njene frizure tam zgoraj ostal trden in popolnoma nerazpuščen.« (17)

Vedeti je treba, da ti gibi niso le tisti, ki so obvezni del delovnega procesa — administrativnih poslov mlade uradnice, ki je glavna oseba. Kajti ona ne opravlja svojega dela tako, kot bi ga morala, marveč pogosto zapušča svoje delovno mesto za pisalno mizo in hodi gledat skozi okno. Bralec lahko sklepa, da občuti svoje delo kot obliko ujetosti: če bi ji prinašalo zadovoljstvo, ne bi bila tako nedisciplinirana. Delo je verjetno zanjo le nujnost, ki ji omogoča obstoj. Zaradi tega je odtujena tistemu bistvu, ki naj bi bilo ustvarjalno delo. Alienacija ni značilna le zanjo, temveč tudi za vse ostale uslužbenke v uradu. Vsi se na različne načine izmikajo delu: uradnice kolegice se podijo po prostorih za rdečim balonom, šef se prepušča čutnosti, ko zagleda uradnico, ki gleda skozi okno. Pripovedovalec poroča, da je ostala njena pričeska kljub njegovemu nadlegovanju nedotaknjena:

»Črn šlem nad njeno lobanjo je zelo celovit in nescefran, sam zase je le črn kodrček nad levo senčnico.« (20, 21)

Mlada uradnica bi skoraj postala spolna žrtev zaradi svoje podrejenosti na delovnem mestu. Uspe ji ubraniti se, kar poudari pripovedovalec z metaforo o trdnosti njene pričeske, v kateri uporabi besedo »šlem« — poimenovanje za srednjeveško varovalno telesno opremo. Nato se vse do konca prvega dela pripovedi pojavljajo različne metafore, ki na svoj izjemen način sporočajo, da je mlada uradnica, ki jo bomo imenovali kar Agata, čeprav to ime ni docela zanesljivo, ohranila svojo nedotakljivost, ne glede na različne pritiske okolja, v katerem dela. V drugem delu pripovedi bralec najprej izve, kako gre z Jurijem, ki je gotovo njen fant, v kino. To je njegova premišljena poteza, da se začne tam predajati čutnosti v obliki petinga. Agata se temu upira, Jurij pa postaja vedno bolj nasilen. Pripovedovalec poroča, da postaja njena bela obleka vedno bolj pomečkana, ravno nasprotno pa je z njeno pričesko:

*»Visoki črni šlem njene frizure je ostal nedotaknjen in svež, kot da je jutro (. . .).« (36)*

Agata se znajde v podobnem položaju kot dopoldne, na delovnem mestu, ko bi skoraj postala predmet šefove spolne sle. Čeprav jo veže — predvidevamo — na Jurija erotična navezanost, noče postati objekt njegove senzualnosti. Vzroki njenega upiranja niso jasni; najbrž se ji zdi javni prostor — kinodvorana — neprimeren za intimnosti, ki si jih želi Jurij. Njeno upornost poudari pripovedovalec s tem, da doda glavni metafori ugotovitev, da je ostala pričeska urejena kot na začetku dneva. Takšen način poudarjanja obstojnosti dobiva značaj simbola, ki kaže Agatino upiranje, da ne bi postala predmet drugih ljudi. Agata ne pristaja na popredmetenje, ki hoče zajeti človekovo čustveno-nagonsko področje; upira se reifikaciji na tej ravni, na ravni dela pa ji podlega, čeprav se ji intuitivno izmika, s tem da se izogiba delovnemu procesu.

Ker postaja Jurij vedno bolj nasilen, pobegne pred njim iz kina. Pripovedovalec vsevedno poroča, da

*»(. . .) steče pravokotno čez cesto v samopostrežno restavracijo, kjer se skriva. (. . .) gleda ven, če ji mogoče ne sledi.« (37)*

S stopnjevanjem dogajanja pripovedovalec zapušča svoje obstransko, vizualno gledišče, ki mu omogoča le omejeno vednost, in ga dopolnjuje z vsevednostjo. Zato lahko pove, zakaj je Agata gledala ven. Njeno duševno prizadetost pa pripoveduje metonimično:

*»Črne, male in žive oči se vročično lesketajo in so vznemirjene.« (37)*

Ko preneha bežati, domneva:

*»Mogoče je res utrujena, mogoče je malo pomirjena, lahko tudi, da hoče zajeti nekaj svežega zraka (. . .).« (38)*

Pripovedovalec spet prikriva svojo vsevednost in navede le tri možnosti, ki so značilne za njeno trenutno počutje: utrujenost (posledica teka iz kina), pomiritev (ušla je nasilnemu Juriju) in želja po osvežitvi (poletna vročina). Ne pove pa definitivne fiziološko-psihološke motivacije Agatinega obnašanja, ampak le domneve; v nekaterih drugih primerih pa še teh ne. To velja za tistega, ko se Agata odpelje v avtu, ki ga vozi neznan moški. Bralec se seveda vpraša, zakaj se je odpeljala z njim. Verjetno se je bala Jurijevega

zasledovanja. Morda ji je ugajalo neznančevu začetno kavalirstvo, ki ga pri Juriju sploh ni bilo; morda se je naveličala erotične zveze z njim in si je začela iskati novega ljubimca. Morebiti se je zato začela spogledovati z neznančevom, ki jo je dalj časa zasledoval z avtom. O njenem koketiranju se da sklepati iz pripovedovalčevih opisov njenega obraza. S tem, da je prisedla k neznančevu, se je morda podzavestno maščevala Juriju. Naj bodo duševno-čustveni vzroki njene odločitve takšni ali drugačni, se pravi neznančevi nameni takoj odkrijejo; pripovedovalec poroča, da

*»( . . . ) jo spet hlastno pogleda, malo razpre ustnice in jo sunkovito prime za koleno ( . . . ).« (40)*

Agati znova preti polaščevanje, ki hoče narediti iz nje predmet neznančevega spolnega uživanja. Da ji je uspelo izogniti se enakemu Jurijevega prizadevanju, pripovedovalec poudari z glavno metaforo:

*»Visoki črni šlem je še nedotaknjen, lasje so suhi in sklenjeni, samo na sencih se lepijo, so razmočeni in razpuščeni, kajti sol in vlaga topita lak.« (40)*

Toda njeno upiranje polagoma slabi. Šef ni mogel uresničiti svojega namena — pričeska je ostala nedotaknjena; Jurij tudi ne — pričeska se je komaj opazno začela rahljati. Agatina ogroženost narašča; ko se začne neznančevu nasilje, še ne povzroči njene notranje negotovosti. Pripovedovalec domneva:

*»Kot da ima samo svojo težo, ne pa tudi svojih gibov, namenov in tistega, kar je teži nasprotno. Vendar sploh ni videti izčrpana ali zelo utrujena ( . . . ) Njeno telo ni sesuto vase in nemočno, samo zelo skladno je s potjo vozila in obliko cestišča pod njim.« (41)*

Neznancu pomeni Agata le predmet, ki se ga bo polastil s spolnim aktom. Ker ona tega noče, jo ustrahuje z nasiljem. Iz njegovega govorjenja je jasno, da jo je vzel v avto, ker je mislil, da je prostitutka. Spolni akt z njo je zanj ena izmed oblik storitvenih dejavnosti, za katero velja tržni zakon ponudbe in povpraševanja, zato ji plača kar s svojo verižico. Tako je Agata postala predmet, torej to, čemur se je upirala, da bi postala v svojem čustveno-erotičnem življenju, čeprav je to že bila v okviru delovnega procesa, ne da bi se tega zavedala. Ker se je vsem polaščevalnim prizadevanjem — šefovemu, Jurijevega in neznančevemu — upirala, a je bila v tretjem primeru poražena, je postala tragična žrtev. Takšen bralčev občutek ni naključen, ker mu ga — kot bomo še videli — vsiljuje pripovedovalec s svojo metodo kontrastiranja.

V tretjem delu pripovedi pa se bralec seznanja, kako je potekal Agatin notranji zlom, ko se je po tragičnemu dnevu zatekla v nedograjeno stavbo v bližini mestnega vodovodnega stolpa. Njen jok, ki je zunanje znamenje njene notranje prizadetosti, sliši pripovedovalec kot

*»( . . . ) podaljšan, malo zategel glas, ki je samo takoj spočetka oster, kot da ga je doslej, ves ta čas nekaj zadrževalo, zdaj pa se je vendarle lahko sprožil. ( . . . ) /Glas, op. M.D./ se spočetka nemara lahko sliši kot krik, čeprav to ni.« (52)*

Travma, ki jo je doživela Agata z nasilnim spolnim aktom, je spet nakazana z glavno metaforo:

*»Veliki trdni šlem njenih las je zdaj zelo zmehčan (. . .) To lahko povzroči vlaga, ki je je v nočnem zraku več kot podnevi, lahko je povzročil dan s svojo zgeteno vročino in vsem drugim, lahko pa, da ima lak Elnett tako kratko moč (. . .).« (54)*

Pripovedovalec ne priznava vzročno-posledične povezave med nasiljem, ki ga je doživela Agata, in rahljanjem njene pričeske, saj jo prekrije z naštevanjem različnih domnev o tem, kar se zdi bralcu, ki pozna dekletovo mučno doživetje, malo pomembno. Dokončni razkroj pospeši naraščajoča depresija, Agata jo najbrž hoče preprečiti s použitjem dveh »bledih rožnatih šesterokotnih tablet« (55), toda depresija se spremeni v šok. Zaradi vsega tega izgubi za nekaj časa nadzor nad seboj; pripovedovalec pove:

*»(. . .) črni lasje (. . .) niso več kot šlem ali grm (. . .).« (56)*

Opisu Agatinih nenadziranih telesnih gibov doda še domneve o njenem zaznavanju, ki ga morebiti sestavljajo prividi in prisluhi. Spet gre, kot že tolikokrat doslej, za primer pripovedovalčevega presejanja deskripcije. Ko opiše umiritev njenega telesa, preide k opisu urejanja njene zunanosti, kajti v prostor, kamor se je zatekla ponoči, začnejo prihajati

*»(. . .) glasovi novega dne, ko se vse odpravlja in hiti.« (69)*

Tako pripovedovalec poudari, da se življenje nadaljuje, da svet obstaja še naprej kljub posameznikovim osebnim zlomom. Verjetno je to tudi Agatino spoznanje, drugače se ne bi začela prizadevno pripravljati za ponoven vstop v svet, ki jo je prejšnji dan skoraj uničil. Čeprav se je znašla na meji bivanja, se bo vrnila vanj, kljub temu da jo nenehno spreminja v predmet, kar pa ona noče postati. Njena tragika izvira ravno iz nasprotja med tendencami sveta in njenimi zasebnimi željami, ki so zavrnjene. Toda nad tragiko zmaga njen vitalizem, kar priča stavek na absolutnem koncu pripovedi:

*»Ogledalce (. . .) na hitro naravna malo navzgor, se malo skloni in gre z gibčno roko in z glavnikom v lase, ki so skuštrani in celó pomečkani.« (69)*

Agata ne trpi več, pripravlja se na ponovno vključitev v svet, iz katerega se je začasno umaknila, potem ko se ni mogla ubraniti njegove reifikacije. Neprizadetost, celost njene osebnosti, ki jo je izražala metafora »črn košat šlem las« na začetku pripovedi in še potem, je sedaj, po tragičnem doživetju in trpljenju, zamenjala deziluzija. Zato pripovedovalec opusti variiranje glavne metafore in enopomensko opiše njen položaj. Tako je glavna metafora eden izmed najbolj opaznih pripovednih prijemov v Šeligovem besedilu, ob kateri se da spremljati razvoj dogajanja in pripovedovalčev odnos do njega.

## 6. KONTRASTIRANJE KOT OBLIKA PRIPOVEDOVALČEVEGA VREDNOTENJA

Povedali smo že, da je za celotni pripovedni način značilen kontrast: deskripcija — metaforika, kar vsebuje idejnost, s katero pripovedovalec vrednoti pripovedovano. Na eni strani pojmuje svet v smislu ideje o reifika-

ciji človeka, na drugi pa jo razveljavlja s tem, da se osredotoča na človekovo trpljenje, ki mu ostaja nespoznavno, zato ga tudi pripoveduje z metaforičnimi, večpomenskimi prijemi. Kontrastivni princip prenese v pripovedovanje oseb, predmetov in dogodkov.

I. V prvem delu pripovedi obstajata dva značilna kontrasta:

1. Agata na delovnem mestu (ob pisalni mizi) — njeno gledanje skozi okno.

Iz njega se da sklepati, da Agata ne opravlja svojega dela tako, kot bi morala. Njeno pomanjkanje delovne discipline kaže na to, da občuti svoje delo kot obliko prisile. Ne more se sprijazniti s tem, da je sestavni del delovnega procesa, zato ga samovoljno zapušča. Tako se, prej intuitivno kot zavestno, izmika popredmetnju.

2. Agata — šef. Nezadovoljiva delovna disciplina je značilna še za njene sodelavke in celo za šefa, ki preseneti Agato ob oknu, a je ne opozori na njeno nedisciplino, temveč poskuša narediti iz nje predmet svojega spolnega užitka. Nasprotje nastane, ko Agata noče izpolniti njegovih želja. Šefu se noče odkupiti zaradi svoje nedelavnosti s svojim telesom, ampak se mu upre. Ne izogiba se le reifikacijskim tendencam, ki jih prinaša delovni proces, marveč tudi vsem tistim, ki jo hočejo popredmetiti na čutni in duševno-čustveni ravni.

II. Za razloček od prvega dela pripovedi, kjer sta kontrasta sorazmerno malo opazna, so ostali v naslednjih dveh delih neprimerno bolj. Z njimi vred narašča opaznost pripovedovalca.

1. Dogajanje v filmu Lani v Marienbadu — dogajanje med Jurijem in Agato.

Filmski prizori, ki jih pripoveduje pripovedovalec v kurzivi, prikazujejo glavno filmsko osebo — igra jo G. Albertazzi, ki prepričuje neko žensko, da sta se že lani srečala v tem baročnem letovišču, česar ona ne verjame ali pa noče. Popolno nasprotje tem platonskim čustvenim stikom pomeni čutnost med gledalcema. Taktnosti, kavalirstvu in obzirnosti iz filma stoji nasproti skoraj pravo spolno nasilje nad Agato, ki ga izvaja Jurij.

2. Pripovedovalčevo vrednotenje postaja bolj neposredno opazno iz njegovega kontrastnega opisovanja neznanca in Agate, ko se ona odpelje z njim. Njega opiše med drugim takole:

*»Roke so oglate in trde. Kosti močne. Zapetja so rogovilasta (... ) Malo višje se začinja rokav temno sivega suknjiča (... ) Obraz (... ) ima črne sence in sploh ni Jurij. Drži se resno in trdo, dokler mu ne spreleti desno lice temen krč. (41)*

Agato pa:

*»Mehke listaste roke so položene v ozko naročje, tako kot so oči položene v pokrajino tam zunaj.« (41)*

Na eni strani grobe telesne poteze neznanca, na drugi pa Agatina belina in nežnost, ki sta bralcu znani že od prej. Pripovedovalec torej pripoveduje neznanca tako, da dobiva bralec o njem negativne predstave:

*»Ko pa motor ustavi (... ) je spet zelo trd in kot v oklepu.« (43)*

Tudi neznančeve poteze obraza so vse prej kot lepotne:

*»Nósnica, ki mu raste ven iz čela, ne naredi velikega grebena, gre plitvo po sredini obraza, hrustanec pa potem še bolj strmo dol, tako da je nos nad zgornjo žnablo nizek, sploščen in ne preveč širok. Kjer se stakneta nósnica in hrustanec, se črta lomi.« (43)*

Pripovedovalčeva antipatija do neznanca pride do veljave v uporabi besede s slabšalnim pomenom »žnabla« namesto nevtralne — ustnica. Vzporedno pa bralec ohranja predstavo mlade, belo oblečene, nežne Agate tudi takrat, ko se ta ne more ubraniti neznančevega nasilja. Grobi spolni akt opiše pripovedovalec med drugim takole:

*»Potem se spet nekaj premika (= neznanec, op. M. D.) in mrmra, dokler se kot kakšen Hun ne vrže nanjo (. . .) jo prime za ušesa kot za ročaja kakšne posode in privzdigne njeno težko glavo, v kateri so oči odprte in zrejo, kot da zrejo nekam daleč.« (47)*

Agata ne sodeluje v spolnem aktu, prevzela jo je popolna apatičnost, ki je pripovedovana z opisom njenih oči in mirovanja njenega telesa. Postala je predmet neznančeve grobe spolne sle, zaradi česar ga pripovedovalec primerja s Hunom in tako poudari nasilje nad Agato. S tem se je pripovedovalec že zelo oddaljil od svoje začetne, zgolj vizualne pozicije, in začel sočustvovati z žrtvijo nasilja, kar je opazno še iz njegovega barvnega kontrastiranja:

*»Bel muslin je pod njegovo temno sivo in zlikano obleko in ob nji nekaj nasprotnega. Obe njeni tanki in izoblikovani rokji, ki se zdita zelo beli, sta zraven nje na tleh kot dve odlomljeni veji kakšnega belega drevesa.« (48)*

Pripovedovalec se povsem odmakne od deskripcije v metaforizirano pripovedovanje, ki ga spremlja njegovo čustvovanje. Svoje vizualno gledišče preoblikuje v notranje, ki kaže, da ga nasilni akt ne pušča neprizadetega, drugače ne bi dojemal Agate pod pohotnim neznancom kot polomljenega drevesa. Vendar ne ostane le pri komparaciji njenega telesa z običajnim drevesom iz narave, ampak primeri še stopnjuje z uporabo nedoločnega zaimka »kakšen«, ki ga bistveno dopolnjuje bela barva, kar sestavlja v celoti izredno ekspresivno metaforo, ki je glede na sobesedilo vrednostna.

3. Pripovedovalčevo sočustvovanje je opazno tudi iz kontrasta: Agata — narava, ki se začenja že s prihodom na rečni breg, ko ona apatično zre v reko, le-ta pa teče mirno naprej, pri čemer bralec slutí, da se bo zgodilo nekaj, kar Agati ne bo v prid. Pozneje, ko se neznanec spravi nadnjo, pripovedovalec pove:

*»Reka pa samo rjavo šumi, kot tudi nenehno teče.« (47)*

In medtem, ko se neznanec polašča Agate, pristavlja:

*»Zgoraj ob stisnjeni rami, kjer se že konča odeja, raste iz trdih in steptanih tal tanka in prožna dišeča sehlica. Zraven in po stebelcu lezejo mravlje.« (48)*

Tako je posredno poudarjena misel, da ostaja narava ob človekovem trpljenju neprizadeta, pa naj je to še tako veliko.

III. Največji in najbolj opazen obseg dobijo kontrasti v tretjem delu pripovedi, ko pripovedovalec ne vzporeja Agate le z naravo, temveč tudi z vesoljem:

*»Zdaj, ko je noč (...) nikakor ni videti tako (...) da je nad Zemljo dvanajst sfer in med njimi na koncu Empyreja, bivališče najvišjega reda brez smrti in minevanja.« (50)*

Pripovedovalčeva pripoved je prešla v refleksijo, v kateri je načeto vprašanje smrti in minljivosti. Ne zanima ga več le predmetnost, ki je dostopna njegovim čutom, marveč tudi bivanjska problematika, ki jo prej nakaže, kot rešuje.

1. Prvi večji kontrast tretjega dela pripovedi nastane na osnovi njegove asociacije: mestni vodovodni stolp — domneve o srednjeveškem stolpu:

*»To ni stolp starodavnih časov, ko je bil stolp stanovanje, obramba pred sovražnikom, srčika trdnjave, razgled in prizorišče najbolj skrivnostnih, skrivnih in usodnih dogodkov družine. V njem so se dogajale najbolj nedoumljive, grozo in srh na koži zbujujoče stvari, in hkrati tudi vesele in svetle.« (50, 51)*

Nato pripovedovalec opiše, kako je domnevno živela družina v takem stolpu v mirnem in vojnem času. S tem zbudi dvojno bralčevo spoznanje:

— svet ni absolutna zdajšnjost, je tudi preteklost, ki je ne poznamo popolnoma, a živi deloma v naših predstavah;

— svet ni le predmetnost, le-ta je samo del sveta, ki je neznaten delček vesolja, katerega razsežnosti človeški um ne more zaobseči. V srednjem veku je bil človek prepričan, da je središče vesolja, danes pa na svetu skoraj nič ne pomeni niti ga njegovo trpljenje ne prizadene, o čemer priča Agatin primer:

*»(Družina, stanujoča v srednjeveškem stolpu, op: M. D.) je lahko videla, kako stoji na vrhu svojega stolpa prav na sredini teh svetov.« (52)*

Opozarjali smo, da pripovedovalec prikriva svojo vsevednost; naslednji odlomek pa docela potrjuje trditve o njej:

*»Tudi hodnik je tako kot mali prostor na desni zelo nizek. To je nekaj čisto drugega kot podobni grobi in neokrašeni zidovi Frauenkirche v Münchnu, kjer je nekoč že bila. (...) Klopi in klečalniki so kot smeti, tisti pa, ki so na njih, so v takšnem razmerju do vseh teh orisov, ogromnosti in strašnosti, da so komaj zaznavni in so kar vrženi tja noter v klopi in tako neznatni, da je domala vseeno, če sploh so. Ko pa zadoni še visoka orgelska glasba, jih vse to čisto zmečka in zmelje.« (60)*

Pripovedovalec prvič v celi pripovedi navede Agatino doživetje, ki je v zvezi z njeno preteklostjo. To pa zaradi tega, ker je njeno doživetje srednjeveške katedrale sorodno z njegovim spoznanjem o človekovi neznatnosti v vesolju. Tako je pripovedovalec izrabil kontrast med nedograjeno stavbo, v katero se je zatekla Agata, in katedralo za izražanje dvoma o antropocentričnosti. Pri tem je izkoristil skromen del duševnosti glavne osebe, ki jo je pušcal skozi celotno pripoved skoraj dosledno zunaj svojega gledišča.

2. Poseben primer kontrasta pomeni poimenovanje glavne osebe, ki je — kot smo že ugotavljali — pretežno metonimično, samo enkrat jo pripovedovalec imenuje »agatasto telo«. Iz celotne pripovedi je določljiv pomen, ki ga pripisuje izpeljanemu pridevniku »agatasto«: z njim zaznamuje tudi trpljenje, ki ga dekle prestaja. Samostalnika, ki je podstava izpeljanke, v sami pripovedi ne omeni niti enkrat. Tako nimamo nobenega zanesljivega dokaza, da se glavna oseba v Šeligovem delu res imenuje Agata. To ime se pojavlja samo v naslovu pripovedi »Triptih Agate Schwarzkobler«, toda le-ta je sestavljen hkrati tudi iz poimenovanja ene izmed ženskih oseb Tavčarjeve Visoške kronike. S tem pripovedovalec Šeligovega dela usmerja bralca, da primerja osebo, ki nima imena, temveč le karakterizirajočo oznako »agatasto telo«, in njena mučna doživetja z imenovano osebo iz Tavčarjevega dela. Ravno ta primerjava potrjuje bralčevo spoznanje, da pojmuje pripovedovalec Šeligovega dela svojo osebo kot tragično žrtev, saj ni nobenega dvoma, da je takšna Agata Schwarzkobler v Visoški kroniki. Le-ta je postala nedolžna žrtev neuslišane zaljubljenca Marksa Wulffinga, ki se ji je maščeval tako, da jo je obtožil čarovništva. Lažnost njegove obtožbe pride na dan, toda Agata Schwarzkobler je prej pretrpela muke čarovniškega procesa. Žrtev, tokrat reifikacijskega ustroja sodobnega sveta, postane tudi dekle v Šeligovem delu. Bralcu, ki dopolni svojo vrednost z Visoško kroniko, v kar ga sili naslov Triptih Agate Schwarzkobler, postane pripovedovalčevo pojmovanje osebe dokončno nedvoumno.



J. Mrkalj  
Kadmus

## Aforizmi

### TRN V AHILOVI PETI

Politiki umirajo v vojni z besedami.

Šele v tujini spoznavamo domače napake.

Mnogi dokazujejo čistost idej z zapleti v praksi.

Med modrecem in bedakom je ponavadi plaz besed.

Mnogi ljubijo domovino, samo da je nekaterim ta ljubezen tudi vrnjena.

Nekateri uporabljajo preteklost kot udobno ležišče.

Učenje od preteklosti je najlažje, učimo se rajši od sedanjosti.

Preteklost se najlažje da spremeniti v memoarih.