

Pripovedni opus Rudija Šeliga: nekaj naratoloških in drugih opažanj

ALENKA KORON

Rudi Šeligo velja v slovenski literarnozgodovinski pripovedi o literaturi druge polovice dvajsetega stoletja za reprezentativnega predstavnika reizma. Njegov kratki in večkrat ponatisnjeni roman *Triptih Agate Schwarzkobler*, prvič objavljen 1968, je celo kanoniziran kot eden od vrhuncev modernizma v slovenskem proznem pripovedništvu. Toda Šeligovo pripovedno ustvarjanje se je nadaljevalo tudi v sedemdeseta, osemdeseta in devetdeseta leta in se z objavo najobsežnejšega romana *Izgubljeni sveženj* (2002), nagrajenega s kresnikom leta 2003, ter z izidom *Labkotnih menipej* sklenilo šele v našem tisočletju. Seveda se zastavlja vprašanje, kaj se je z njegovim pripovedništvom dogajalo po *Triptihu* in kakšne spremembe je doživljalo v času, ko se je zdela modernistična estetika nekako preživeta stvar. Čeprav je bila o pisateljevih delih doslej napisana že vrsta tehtnih literarnovednih prispevkov, interpretacij, komentarjev in kritičnih besedil (Kermauner 1968, 1982; Kos 1975, Dolgan 1979, Poniž 1982, Inkret 2011, Virk 2011) in so bila tudi besedila iz zadnjega obdobja ustvarjanja deležna kritičkega umeščanja (Troha 1998; Skrušny 2011), njegov pripovedni opus doslej še ni bil obravnavan kot razvojna celota. Poleg tega se zdi, da so kljub poskusom kompleksnega zajetja v obravnavah imeli prednost vsebinski vidiki, nekoliko manj pozornosti pa je bilo odmerjene njegovemu pripovednotehničnemu iskanju.

V svojem prispevku bom skušala zato s pomočjo osnovnih naratoloških kategorij¹ ugotoviti, koliko je z njimi v Šeligovem pripovednem opusu mogoče zajeti in opisati težnjo k specifičnemu okularocentризmu, to je težnjo k prevladi vidnega v reprezentacijah pripovednega sveta, ki je bila tako značilna za strukturalizem in estetiko novega romana, in koliko se v njem kaže vračanje h glasu,

¹ Te kategorije so: pripovedovalec (pripovedovalčev glas, pripovedna instanica), oseba (lik), karakterizacija, pripovedovanec (naslovljenec), perspektiva (fokalizacija), govor in misli likov, pripovedni in pripovedovani prostor in čas.

slušnemu, akustičnosti oziroma oralnosti, ki se, kot kaže, uveljavlja v besedilih druge in zadnje ustvarjalne faze. Toda bolj kot sklenjena kronologija ustvarjanja me bodo v razvojnem loku, ki ga je v več kot štirih desetletjih opravilo Šeligovo pripovedništvo, zanimala nihanja, obrati, prelomi in vrzeli, kolikor jih je mogoče zaznati z naratološkim instrumentarijem in natančnim branjem.

Šeligo je začel prozo objavljati v časopisih in revijah pri svojih dvajsetih letih in nekaj čez in jo je, kakor se poučimo v izčrpnii bibliografiji Martina Gruma (2011), v literarni periodiki objavljati vse svoje življenje, toda zaradi preglednosti bom v prispevku upoštevala le knjižne objave njegovih del. Iz teh slednjih je videti, da je bil v pripovedništvu pisateljsko precej produktiven v šestdesetih in sedemdesetih letih, ko je približno v desetih letih izšlo šest – resda ne zelo obsežnih – knjig proze, z enim tekstom krajše proze, naslovljenim *Odgovori in baterije*, pa je sodeloval tudi v almanahu *Katalog 2* (1969), ki je nadaljevanje neoavantgardnega *Kataloga* iz revije *Problemi*. V prvem desetletju knjižnega objavljanja so izšli kratek roman *Stolp* (1966), zbirka krajše proze *Kamen* (1968), kratek roman *Triptih Agate Schwarzkobler* (1968), novela *Ali naj te z listjem posujem* (1971), zbirka krajše proze *Poganstvo* (1973) in roman *Rabel stik* (1975) – pri tej žanrski oznaki za *Rabel stik* je Šeligo vztrajal, kakor je razvidno iz intervjuja z Nikom Grafenauerjem, objavljenem 1992 in ponatisnjenem v zborniku *Rudi Šeligo* (Grafenauer 2011: 234). Osrednje besedilo tega časa je verjetno večkrat ponatisnjeni *Triptih Agate Schwarzkobler*, za katerega je leta 1970 dobil Prešernovo nagrado. Podatek o nagradi je iz članka Jožeta Koruze v *Slovenskem biografskem leksikonu* (2013, '1971) in je zanimiv, ker posredno kaže, da konservativna struja slovenskih kulturnikov, podpisanih pod razvpito izjavo *Demokracija da – razkroj ne!* iz leta 1968 vendarle ni mogla prodreti v vse pore odločevalne moči v kulturni politiki.

Sledil je daljši premor in po enajstih letih so 1986 izšla *Molčanja: Črtice in legende*, ki predstavljajo v umetniškem pogledu svojevrsten odmik od del prejšnjega sklopa in po mnenju nekaterih celo prestop v postmodernizem, kar pa je problematična umestitev. Šeligo namreč v svojih pripovedih govori o avtonomnem, a vendarle realnem svetu, medtem ko je v postmodernizmu svet zgolj-literaren oziroma samonanašalen, kakor podrobneje utemeljuje Tomo Virk (2011: 10–11). V tem vmesnem času, ki ga lahko imamo za drugo fazo njegovega ustvarjanja in ki obsega drugo polovico sedemdesetih in prvo polovico osemdesetih let ter še malo čez, je Šeligo pisateljsko deloval predvsem kot dramatik.

To je bil tudi čas, ko se je pridružil ustvarjalcem okrog *Nove revije* in se intenzivneje ukvarjal s politiko.

Sredi devetdesetih let se je iz politike umaknil in vnovič posvetil pripovedništvu; 1995 je pod naslovom *Zunaj sije februar* izšel obsežen izbor iz že objavljene krajše proze, ki sta ga pripravila skupaj z Aleksandrom Zornom. V tem izboru je bilo novo le eno, mogoče najbolj avtobiografsko Šeligovo prozno besedilo sploh, naslovljeno *Uslišani spomin*. Preostala so bila ponatisnjena iz že objavljenih zbirk. Tretji sklop ali mogoče rajši faza ali obdobje obsega spet približno eno desetletje. Vključuje dela iz devetdesetih let in novega tisočletja, in sicer štiri novele, ki so izšle 1997 pod naslovom *Uslišani spomin* po pripovedi, ki je bila prvič objavljena že v knjigi *Zunaj sije februar*, krajši roman *Demoni slavlja* (1997), roman *Izgubljeni sveženj* (2002), za katerega je 2003 dobil nagrado kresnik, postumno pa so izšle *Labkotne menipeje* (2005). Ob dvajsetletnici pisateljeve smrti je 2024 izšel *Obranjeni spomin* (2024), izbor šestih krajših proznih pripovedi in avtopoetski esej *Samota in akcija*. Izbor je bil delo Aleksandra Zorna in razen spominskega uvoda izbiralca ni prinesel novih pisateljevih besedil.

Zbir Šeligovih pripovednih besedil od *Stolpa* dalje do *Labkotnih menipej* torej dopušča vtis, da pisateljev prozni opus ni zelo obsežen. Še prepričljivejši se ta vtis zazdi, če se nekoliko bolj približamo besedilom in njihovim knjižnim izdajam. Opaziti je mogoče, da so nekatera besedila izšla po večkrat, pri čemer ne upoštevam revijalnih objav. Tako so na primer *Odgovori in baterije* izšli v *Katalogu 2* in potem v zbirki krajše proze *Poganstvo*. *Sarada* je najprej izšla v *Poganstvu*, nato nekoliko predelana delno kot deseto in preostanek besedila še kot dvanajsto poglavje v *Rablem stiku*, ki ga je Šeligo, kakor sem že omenila, imel za roman, in potem še v izboru *Zunaj sije februar*; toda tam je natisnjena zgodnejša verzija besedila iz zbirke *Poganstvo*. Besedilo *Uslišani spomin* je prav tako prvič izšlo v izboru *Zunaj sije februar* in potem v istoimenski zbirki *Uslišani spomin*. In še bi bilo mogoče naštevati. Naj samo mimogrede še omenim, da je pisatelj svoje prozne tekste včasih predelal tudi v radijske igre in za gledališko uprizoritev.

Kar se tiče razmejitve na tri faze, je v obstoječi literaturi precej dvomov in relativnosti. Zanimivo je na primer Šeligovo lastno mnenje, ki ga je izrekel v intervjuju s Francetom Pibernikom v knjigi *Čas romana*: »K tistemu, čemur se

reče zgodnja faza, se človek zmeraj vrača.« (Pibernik 1983: 239) Pibernik je na primer menil, da je prvi pisatelj »klasični« tekst *Žil* iz zbirke *Kamen*, čemur intervjuvanec ni ugovarjal. Tudi med drugimi komentatorji obstajajo različni pogledi na to, ali sodijo *Stolp* in prvi dve besedili iz zbirke *Kamen* še v Šeligovo zgodnje obdobje, ko še ni izdal nobene knjige, medtem ko so ostala iz te zbirke že umeščena v naslednjo fazo, torej ob *Triptih Agate Schwarzkobler*. Podobno kot sam avtor v intervjuju s Pibernikom je o *Žilu* mislil tudi Taras Kermauner (1968: 259), a je imel zadnjeuvrščeno besedilo v knjigi, *Velika Simona in veliki šabist*, za najbolj izčiščeno v prvi zbirki, besedilo *Preizkus z iglo in pepelom* pa je po njegovem bolj povezano s *Stolpom*. Jože Koruza (2013) je dilemo rešil tako, da je roman in obe prvi besedili iz *Kamna* celo uvrstil kar v obe obdobji, v zgodnjo in zrelo fazo.

In če nadaljujem, v zbirko *Molčanja* iz leta 1986, ko se je Šeligo preizkušal v zgodbotvorju v času, ko je bil pri nas na pohodu postmodernizem, je na primer umeščeno besedilo *Kolovoz* z značilno deskriptivnostjo, brez nakazanih kavzalnih povezav med opisanimi prizori in s posvetilom Alainu Robbe-Grilletu, kar so dovolj razvidni namigi, da ima tekst poteze, ki ga bližajo prejšnji fazi. Podobno je mogoče reči tudi o *Rešnji podobi* iz iste zbirke, saj izkazuje bolj modernistično kot postmodernistično obdelavo pripovedi. In še primer *Čudnih spalcev* iz zadnjega, tretjega obdobja pripovednega ustvarjanja oziroma iz zbirke *Uslišani spomin*. *Spalci* so postavljeni v petdeseta leta in se s humornim prikazom boemske ekscesnosti pivske družine tematsko pa tudi oblikovno vnovič bolj navezujejo na prvo obdobje pisateljevega ustvarjanja. To je morda tudi eden od razlogov, zakaj je Zorn v antologiji *Obranjeni spomin* besedilo *Čudni spalci* uvrstil nekronološko, za *Februar* (iz zbirke *Kamen*) in *Okus po jodu* (iz zbirke *Poganstvo*) in pred dve besedili iz *Molčanj* ter sklepni *Uslišani spomin*. In končno je zanimivo tudi, da je že Tomo Virk v svojem spisu *Krajša proza Rudija Šeliga* zapisal, da »Šeligov prozni opus ni magnetna palica, ki ima na skrajnih točkah dva nasprotna pola, temveč prej krog, ki se je sklenil« (Virk 2011: 27).

V nadaljevanju me bo zanimalo, kako je mogoče dopolniti značilnosti Šeligove tako imenovane reistične proze – na primer natančno deskripcijo zunanjih pojavov, sedanjiško pripoved, antipsihologizem, opuščanje antropocentrizma – s pomočjo osnovnih naratoloških kategorij. Osredinila se bom na analizo treh krajših besedil, ki so, vsako na svoj način, reprezentativna za zgoraj

skicirane tri faze. Ta besedila so *Velika Simona in veliki šahist* iz prve, »Hleb« iz druge in *Uslišani spomin* iz tretje faze Šeligovega ustvarjanja.

Prvo besedilo pripoveduje o svojevrstni nezmožnosti komunikacije; veliki šahist bi v gostinskem lokalu rad nekaj naročil, vendar je privlačna blagajničarka Simona povsem zaposlena s svojim ličenjem, ki je natančno popisano. Konča se z nemo gesto, ko si dekle s črnim flomastrom po obrazu, od oči do brade potegne črto, presenečeni šahist pa odide.

Če upoštevamo komunikacijsko razsežnost pripovedi, postavimo v oklepaj realnega avtorja in se osredotočimo na pripovedovalca,² je mogoče v *Veliki Simoni in velikem šahistu* ugotoviti njegovo navidezno odsotnost. Ali natančneje rečeno, opravlja imamo z na videz neosebni načinom pripovedovanja, povezanim z anonimnim glasom ali prikritim (*covert*) pripovedovalcem, ki prihaja iz prostorsko in časovno neekspliciranega izhodišča in pri predstavljanju dejstev za sabo nima psihološke osebe ali konkretnega lika. Vendar pa pri tem ne gre le za poročana dejstva, pripovedovalčev diskurz vsebuje tudi raznolike časovne okvire, povzetke in druge komentarje. Podaja tudi pripombe in posplošitve, ki zadevajo pripovedovano, pojasnila, interpretacije, sodbe o osebah itn. Ti pripovedni elementi pa so besedilno konkretizirani z obiljem opisov, kar je zelo značilno za ta tekst. Pripoved se kot nekakšna simultanka v celoti odvije v sedanjiku. Oglejmo si incipit, uvodni akord, kakor ga zariše prvi odstavek, kjer je s pisateljevimi lastnimi besedami (»Zunaj [...] stojijo reči vsaka zase in hkrati skupaj, tako da so domala nepregledne.«) učinkovito predviden bralski učinek takšnega reprezentiranja realnosti:

Zunaj, kjer je hladno in je noč, stojijo reči vsaka zase in hkrati skupaj, tako da so domala nepregledne. Je ogromna bela hiša z velikimi bleščečimi se okni in svetlo rjavimi vrati z dvema vrstama vstavljenih okroglih oken, kot jih imajo vrata potniškega dvigala v nebotičniku. Ta hiša je nasproti, vmes pa teče asfalt, na katerem se avtobusi, ki pridejo iz raznih smeri, od blizu in daleč, ustavljajo. Noč je zelo bistra in zračna in ničesar ne pregrinja. Malo naprej je široka ploščad, ki je tlakovana s skoraj metriskimi kamnitimi ploščami, na nji pa so visoki in široki bloki granita, ki služijo kot podstavki masivnim bronastim spomenikom. Spomeniki so mogočni in čezmerni. [...] Luči so kot reflek-

² Pripovedovalca razumem kot v prototipskem smislu kot enoten, stabilen in razločen, človeškemu podoben glas, ki »proizvaja« celotni pripovedni diskurz, ta pa na splošno, a nikakor ne vedno, poroča o neodvisno obstoječih in znanih dejstvih (prim. Margolin 2009: 354).

torji, obrnjeni iz višine navpično navzdol v tlak, so kot svetlobe s pokrovi, ki tiščijo belo modrikaste žarke dol, tako da se svetloba prav nič ne vzdigne nad luči, nič ne migota gor v gladko, tekočo noč, ki se ziblje nad pokrovi. Tako ostane skoraj vse za bron, ploščad in cesto na treh straneh ploščadi, odkoder se odbija malo tudi v spodnje dele sosednjih hiš. Tako so spodaj vidne in se jih da razpoznati, zgoraj pa so samo sence, silhete mase, ki se zliva z nočjo. Edino tam daleč, na levi in bolj visoko gori se sveti v lastni luči Šmarjeta. Tako je sedmega maja leta tisoč devetsto sedeminšestdeset, ko ura na gimnaziji kaže samo minuto manj kot deset. (Šeligo 1968a: 233)

Odlomek, posvečen predvsem prostorskim in časovnim koordinatam ter opisu nočne vedute, je na prvi pogled sorazmerno izčrpen, vendar z izjemo podatka o Šmarjetni gori geografsko ni lociran, kar ustvarja nenavaden besedilni kontrast in občutek negotovosti. Opis je torej nepopoln in nakazuje, da imamo opravka s tako imenovanim nezanesljivim pripovedovalcem. V odlomku je resda mogoče zaslediti stavek, ki bi ga lahko prepoznali kot pripovedovalčev komentar, namreč ta o mogočnosti in čezmernosti spomenikov. Sicer pa ostaja pripovedovalec prikrit in tudi pripovedovanec oziroma naslovnik pripovedne komunikacije v nadaljevanju teksta ni nikoli neposredno nagovorjen.

Nasploh je videti, kot da se pripovedovalčeva vednost ustavlja na površini opisovanih fenomenov in da to površino zajame *per partes*, celota pojava (ki ga lahko razpoznamo kot mestni trg pred avtobusno postajo) pa zaradi učinkov svetlobe oziroma igre luči v noči ostaja zamegljena. Malo naprej v tekstu je pri predstavitvi Simone razvidno, da pripovedovalec tudi ne more ali noče dostopati do misli ter psihičnih stanj in procesov literarnih likov:

Vse na nji je blazno rjavo, kot da je iz dekliške polti konec avgusta, ko vse zori. Svetlo rjavo krilo je dovolj kratko, čeprav ni mini, da odkriva najlepšo lepoto, ki jo noga ima, v zakolenju, v mehko izvezenih črticah, ki jih naredi nenehno pregibanje kolen, in dveh jamicah v napeti koži, od katerih je ona na notranji strani globlja, mehkejša in prožnejša, ima bolj dolge sence okoli sebe in temnejše dno. Spodaj so meča raztegnjena in polna hkrati. Kmalu pod kolenom pa se nagnejo navzven, tako da kosti goleni ne tečejo po sredini med mišicami, ampak bolj znotraj, meso pa je blago, neatletsko nagnjeno ven. [...]

Rjavi lasje ji padajo globoko v zatilje in se neverjetno prilagajajo temno rjavemu puloverju, ki ga bolj zgoraj premikata lopatici. Ves ta del telesa, po katerem teče pulover, od ramen do ozkega in izklesanega pasu, je kot temen trapez pred svetlobo, ki je za šipo. Iz pasu ven pa vse zakipi v oble boke in visoko zadnjico, ki je najbolj vržena na šipo. Te zaobljene in težke črte so pravo nasprotje trapeza nad pasom, ki je res zarisan z najbolj ravnimi in naglimi črtami, ki so sploh mogoče v geometriji teles. (Šeligo 1968a: 236–237)

Fokalizacija, torej način, kako pripovedovalec zaznava like ali druge pripovedne vsebine, je torej zunanja. Ena od posledic tako dosledno izpeljane zunanje fokalizacije, kakor je značilna za besedilo *Velika Simona in veliki šabist*, je tudi ta, da so liki bolj kot ne ploskoviti, če se navežem na znano Forsterjevo razlikovanje med ploskovitimi in plastičnimi karakterji; v bistvu so statični in zreducirani na fizično pojavnost, ta pa je v zgornjem odlomku zanimivo izrisana s pomočjo geometrijskih pojmov. Psihonaracija, najbolj indirektna pripoved psihičnih vsebin literarnih likov, značilna zlasti za literaturo devetnajstega stoletja, je povsem odsotna. Karakterizacija je tako predvsem posredna, razberljiva iz opisov zunanjščine in dejanj likov ter semantike pri tem uporabljenih pridevkov. Poseben problem je še govor literarnih likov oziroma dialog; z izjemo šahistovega nerazločnega mrmranja in Simoninega nekajkrat ponovljenega in neoznačenega »prosim« do njega sploh ne pride in pred bralko ali bralcem se odvije v bistvu komičen nemi prizor.

Pogosto naratološko analizirani kategoriji sta še prostor in čas. Prostor kot neposredno okolje literarnih likov je v Šeligovi prozi pomembna komponenta tudi za ustvarjanje atmosfere, zato je, bodisi da gre za eksterierje ali interierje, opisan sorazmerno natančno, kakor je razvidno tudi iz prej navedenega uvodnega odlomka. Tudi meje med prostori so jasno zarisane, medtem ko ostajajo mentalni prostori likov bralkam in bralcem nedostopni. Kategorija pripovednega sveta, ki jo Marie-Laure Ryan (2009: 422) imenuje pripovedni univerzum in ki vključuje »svet, ki je v besedilu prikazan kot dejanski, ter vse kontrafaktične svetove, ki jih liki konstruirajo kot verjetja, želje, strahove, spekulacije, hipotetično mišljenje, sanje, fantazije in domišljijske stvaritve«, je torej v *Veliki Simoni in velikem šabistu* realizirana predvsem z zunanjiimi, fizičnimi dejstvi, o katerih izreka trditve pripovedovalec, dostop do zasebnih univerzumov pa ostaja blokiran.

Čas je v naratologiji podrobneje razčlenjen od prostora, vendar se bom tu omejila le na razmerje med časom zgodbe (ta je relativna kategorija, vzpostavljena v razmerju z ostalimi elementi pripovednega sveta) in časom diskurza (časom pripovedovanja, ki ga določa besedilo). Dogodki v prvem besedilu si sledijo kronološko, čas v izhodišču je natančno določen, to je 7. maj 1967, ura je minuta pred deseto zvečer, ob izteku besedila, ki obsega le trinajst strani, pa je deset minut čez deseto istega dne; dogajanje na ravni zgodbe traja torej enajst minut in čas je natančno odmerjen in zgoščen, v njem ni nobenih izpustov ali

povzetkov. Presenetljivi dogodek v izteku, ko si Simona s črnim flomastrom na obrazu zariše črto, pa učinkovito obarva celotno besedilo s pridihom absurda. Prevladujejo scene, ki jih podaljšujejo dolgi opisi,³ kar vse ustreza prostorsku modelu poti.

Po enajstih letih premora je Šeligo objavil *Molčanja*, zbirko krajših zgodb; na njihovo drugačnost od pripovedi iz prejšnje faze opozarja že podnaslov zbirke *Črtice in legende*, v kateri je izšel tudi »Hleb«. To besedilo se zdi v primerjavi z *Veliko Simono in velikim šabistom* precej bolj enigmatično, celo hermetično; čeprav dogajanje v njem ni datirano, tako kot je na primer v prejšnjem zgledu, niti ni prostorsko natančneje določeno, v pripoved razvidno uvoja časovno globino. Pisatelj se ukvarja z nasiljem porevolucijskega časa in skuša razkriti perversno delovanje stalinističnega kolesja. Nekega neimenovanega preživelega zapornika, ki je bil dolga leta v taborišču nekje za Uralom, vrnejo v domovino in ga po prehodu neimenovane meje spremijo v hotel. A tam ne zdrži dolgo, odpravi se v mesto na sotočju dveh rek, kjer je slavje, povsod množica in zastave. Sledi prekinitev oziroma opozorilo o poznejšem dogajanju. V hotelu bivši zapornik dobi obiskovalca, nekakšnega visokega policijskega ali vojaškega častnika. Iz njunega dialoga izvemo, da sta znanca še iz revolucionarne preteklosti in da je zapornik zdaj kriv tudi zato, ker se je na ljudski zabavi hotel ubiti. Ob odhodu mu častnik pusti na mizi pištolo. Zjutraj ribiči v Donavi najdejo zapornikovo truplo, ki ima na hrbtu tesno zvezana zapestja.

V tej zgodbi imamo vnovič opravka z neosebним načinom pripovedovanja, zapisanem tudi tokrat v tretji slovnični osebi, pripovedovalec pa je prikrit in sodi zaradi številnih »zamolčanih« podatkov in dejstev med tako imenovane nezanesljive pripovedovalce; tudi pripovedovanec ni nikjer neposredno nagovorjen. Osrednji literarni lik niti nima imena, zdi pa se, da se pripovedovalčeva vednost ne ustavlja več zgolj na njegovi vnanjščini in površini, ne mudi se več le pri opisih, tako kot v prejšnji zgodbi, ampak že v prvem odstavku beremo stavke, ki nakazujejo njegovo razdvojenost na opazujočo dušo in telo:

Vzdržal je ta pekel človeške sedanjosti nemara tako, da je vseh devet let zmeraj bolj, z vsakim novim dnem določneje zrl na svoje gnijoče in izčrpano telo iz zmeraj večje razdalje, in svojo pomendrano dušo odriaval v čas preteklosti. Iz razdalje, iz razlike so rasle moči

³ Obilje opisov ima v pripovednem diskurzu izrazito retardacijsko funkcijo in precej podaljša čas branja, kajti dogajanje na ravni zgodbe je omejeno na zgolj enajst minut.

preživetja, kot raste repinec na grobu bivšega trupla ... A kdo je potem preživel? Ta, ki je iz razdalje – vendar nikoli zviška – gledal svoje sestradano, od garanja izsušeno telo, ali telo samo? Kdo je zdaj, tu v zavetju še ene zmagovite revolucije? Kdo je residuum, če nista oba zdaj in tu pričujoča ... če je bil človek nenehno pehan tja daleč nazaj v preteklost? ...

Prav tako potopljen v odsotnost slehernega vprašanja o početju človeškega časa s človekom, ki si ta čas izmišlja, potopljen celo v ukinitve samoobrambnega vedenja, da je sedanost zmeraj samo čakalnica, ki vodi potem v nekakšne operativne in začasne cilje življenja, *je sebe videl* [poudarila A. K.] s skoraj nevarno ravnodušnostjo, ko so ga nekega pomladnega meseca Tam vrgli v živinski vagon, ki je imel celo otep slame na lesenem dnu in ventilacijsko lino zgoraj v kotu. (Šeligo 1986: 31)

Kljub namigu na to, kako je lik sebe videl, in kljub tematizirani združitvi obeh protagonistovih jazov, duše in telesa,⁴ se zdi, da v pripovedi prevladuje zunanja fokalizacija. Oba glavna lika v zgodbi, bivši zapornik in njegov sogovornik v hotelu, pa sta bolj kot ne ploskovita. Tudi psihonaracije ne srečamo. V »*Hlebu*« prevladuje posredna karakterizacija, o kateri lahko bralke in bralci tokrat sklepamo še iz dialoga obeh glavnih likov (označen je s pomišljajem), kar je zelo očitna sprememba v primerjavi s prejšnjim tekstom. Blokirano pripovedovalca na opisno površinsko liko, ki jo je bilo mogoče opazovati v *Veliki Simoni in velikem šabistu*, je torej mnogo manj izrazita, in čeprav je poročanje o notranjih procesih protagonista precej abstraktno, je s takšnim poročanjem, kot ga lahko srečamo v naslednjem odlomku, nekako vendarle zajet protagonistov notranji univerzum:

Tudi v tej novi opravi ni priplavalo v luč zavesti nič takšnega, kar bi vsaj v temi še nespočetih besed moglo spregovoriti kaj o namenih pričujočih služabnikov časa, ki so ga oblačili. Ali o njihovem tujem jeziku, ki med sabo vendarle niso mogli kar molčati. Slišal je

⁴ Združitev duše in telesa osrednjega lika se zgodi ob njegovem pogledu na ostre bele črke na nekem kamionu: »Dan je sunkoma, kot spodsekana veja z vso vetrovno, sončno in bobnečo težo treščil v vlažni večer, in ta, ki je videl strašno velikost belih črk, se je skozi valeče se kosme sprožene noči nagnil navzdol, v že blatna tla v bližini reke, in navzdol vase, in je ugledal onega, ki je bil opazovan in je vsa leta brez tožbe in brez klica na pomoč, mogoče celo brez vzdihla – celo Tam, v tajgi, med ledom in komarji – prenašal muke po Hidri odrešitve zaseženega življenja, da ga je mogel oni zgoraj znošno opazovati, meriti in tehtati –, ugledal ga je zdaj v grozi ljubezni, padel je vanj, v neskončno in strašno združitev, da so se verige, ki so varovale razliko, sesule v prah, da se je reka življenja podzemeljsko razlila čez razliko in razdaljo, ki je hranila preživetje, da so se ključi in zapornice stopile v prah kot v dotiku obločnice kozmičnih energij.« (Šeligo 1986: 35)

te raskave glasove v topi in gluhi razdalji, kot je še vedno videl sebe Tam v zamrznjenih jarkih ali na pravkar minulem in mogoče še malo toplem otepu slame na dnu vagona. (Šeligo 1986: 32)

Zunanji prostor je v »*Hlebu*« nakazan pravzaprav zelo abstraktno oziroma alegorično, sploh v incipitu, ki se začne z dolgim stavkom: »Vzdržal je pekel onstran Evrope, onstran Urala, kjer je Pravičnost žrla ubogo telo in v prah drobila dušo, kot to po skrivnem izročilu zmeraj enako delajo obredni klavci, zeloti, svečeniki Edine resnice, Edine vere.« (Nav. d.: 31). Čutna nazornost, kakršno je pisatelj prakticiral v prvem analiziranem besedilu, je v tem zarisu pravzaprav odpravljena. Geografsko je prostor uvodoma okvirno lociran nekam onstran Urala, torej tudi onstran Evrope, vendar pa je evociran z nizom alegoričnih oznak. Šele čisto na koncu, prav v zadnjem odstavku zgodbe je z imenom reke Donave razkrito, da se pripoved najbrž dogaja na tleh (bivše) Jugoslavije, iz česar se da za nazaj sklepati, da bi bilo lahko mesto na sotočju dveh rek morda Beograd. Tudi v tem besedilu so meje med prostori sicer ostre in jasno postavljene. Pač pa so podatki o času v primerjavi z besedilom iz Šeligove prve faze, kjer so čisto eksplicitni, v »*Hlebu*« bolj zastrti in neoprijemljivi. Čas, podan tako v slovniškem pretekliku kot v sedanjiku (npr. v dialogih), je nasploh oblikovan bolj dinamično. Izvemo namreč za devet let zapornišтва in dolgotrajno vožnjo v mesto ob sotočju, pri čemer so dogodki podani kronološko vse do odhoda bivšega zapornika na ljudsko slavo. Šele v hotelskem dialogu, podanem v scenskem časovnem povzetku, s častnikovo analepso izvemo za predhodno dogajanje na slavlju, pred dramatičnim epilogom z zapornikovim truplom, ki ga naslednje jutro najdejo ribiči v rečnem rokavu Donave, pa sledi še z razmakom markirani časovni izpust.

V ospredju besedila *Uslišani spomin*, ki sem ga umestila v tretje obdobje pisateljevega ustvarjanja, je življenjska zgodba Timoteja Vidriha, plahega in občutljivega fanta, ki hodi na čuden način in se sramuje samega sebe. Pred ljudmi se skriva v ledenico, pozimi polno velikih ledenih sveč. Poleg tega sanjari o visokem zvoku, ki traja v neskončnost, ne da bi vmes zanihal ali spremenil svojo moč. Nekoč je pri prijatelju videl violino in jo hotel imeti tudi sam. Ko jo je končno dobil, je bilo to zanj zelo ekstatično doživetje. Pozneje je igral pozavno v pihalni godbi. Toda njegov inštrument je bil slabe kvalitete in treba je bilo vaditi. Vrnili so se občutki manjvrednosti, krivde in sramu, spet se je začel zatekati v ledenico. Kot šestnajstletnik je bil postavljen pred odločitev: šola ali glasba. Izbral je glasbo in šel delat v železarno, zvečer pa

je igral v novem plesnem orkestru. Neke zimske noči je bil v tovarniški hali priča hudi delovni nesreči, v kateri je umrl vrstnik. Spet je šel v ledenico in skušal med ledenimi svečami zravnati pozavnino cev, ki se je skrivila. S tem je sprožil podor sveč, ki so pod seboj zmele inštrument in bi poškodovale tudi njega, če ne bi pravočasno odskočil. Pripoved se zaključí s podobo ostarelega Timoteja: upokojen po štiridesetih letih dela v železarni v lesenem gugalniku pozimi posluša glasbo.

Tudi v tem besedilu je pripovedovalec prikrit in tudi tokrat je nezanesljiv, ko v tretji slovnični osebi in v pretekliku izbira posredovane pripovedne informacije. Pripovedovanec ni nikjer neposredno ogovorjen. Pripovedovalčev diskurz tudi tokrat vsebuje raznolike časovne povzetke, izpuste in druge komentarje; najdemo jih uvedene z oklepaji v glavnem delu besedila ali z asteriski celo v opombah pod črto. Čeprav se zdi, da tudi v tem besedilu prevladuje zunanja fokalizacija, ki sem jo zlasti v prvem obravnavanem tekstu povezovala s ploskovitimi karakterji, in čeprav je psihonaracija tudi tokrat odsotna, je Timotej precej bolj plastično orisan od likov v prej obravnavanih pripovedih. Delno je to morda zato, ker je karakterizacija razvidna tudi iz dialoga nastopajočih oseb oziroma iz njihovega govora ali misli. A tudi pripovedovalčev diskurz je napolnjen z ironijo in humorjem ter obogaten z drugimi vsebinami, ki še zdaleč niso zgolj površinsko deskriptivne. Tako na primer o Timoteju že na začetku besedila, ko ima fant deset let, izvemo za njegov sram, za to čustvo, ki pri njem skupaj s pekočimi občutki manjvrednosti in krivde kar vztraja tja v adolescenco. Tudi Timotejevo vročično hrepenenje po sinjem visokem tonu, ki ga pripelje h glasbi, je hkrati slogovno specifičen prikaz njegovih psihičnih stanj in dogajanj.

Kakor je Šeligo v zgodnjem avtopoetskem spisu z naslovom *Linearna shematika postopka* iz leta 1972 sam zapisal, se je zelo mučil z dialogom oziroma zapisom govora oseb: »Od zmeraj me je bilo strah dialogov. Če je bilo le mogoče, sem se jim izogibal. Kadar pa so nujni, se mi med drugim pojavlja že to težko vprašanje, kako jih (grafično) označiti, saj že zaznamovanje (enojni, dvojni narekovaji, pomišljaji, samostojni odstavki, brez posebnih oznak oziroma zlitje z opisom ipd.) marsikaj razkriva.« (Šeligo 1972: 7) V nadaljevanju pojasnjuje, kako je v romanu *Poklici* (poznejši naslov *Rabel stik*) v enem od poglavij preizkušal različne možnosti zapisa dialoga, in sicer najprej z dvojnimi narekovaji, potem na »gledališki« način, nato brez odstavkov, samo z vmesnimi ločilnimi pomišljaji, vendar ni bil zadovoljen:

Spet nič. Bilo je kot v kakšnem cenenem modernističnem romanu, ki se dela, da uporablja tako imenovano asociacijsko tehniko podzvesti (notranji monolog, solilokvij ipd.). – V četrti sem poskusil z nekakšno kombinacijo premega in indirektnega govora v istem stavku (kot sem to naredil že v *Triptihu* in pozneje v *Šaradi*, na primer: Reče Strupi o vsaj z dežja stopi, Rom.) Zdaj se mi je na nekaterih mestih pokazala ustreznost rešitev, na nekaterih (v večini) pa še zmeraj ne. Obenem pa sem spet začel razmišljati o tretji verziji, pravzaprav o nedorečenosti (seveda ne naznačeni s tremi pikicami) in o nepopolni evidentnosti izjav v nji. (Šeligo 1972: 27)

V *Uslíšanem spominu* so problemi z zapisom dialogov očitno še vedno ostali, saj se je pisatelj spet vrnil k idiosinkratičnemu zapisu govora z »reče o« oziroma »rekel je o«, kakršnega je prvič uporabil že v zgodbi *Žil* iz zbirke *Kamen* in potem v večini ostalih besedil iz prvega obdobja ustvarjanja. Kot primer navajam odlomek iz časa, ko je Timotej še igral pri pihalni godbi in se po nekem nastopu nezmerno napil, prijatelj Andrej pa mu je pomagal:

Skoraj nesel ga je v strmi travnati breg za hišo, ki se je vzpenjal k Jelen Kamnu, in ga tam odložil kot polživo vrečo plavca. In ta polmrtvi meh je grgal glasove, ki jih vsaj na začetku nikakor ni bilo mogoče uganiti. Pozneje, po novih zeleno grenkih krčih, je postalo marsikaj jasno. Umrli bo, zdaj da bo umrl, je rekel. O ne boš, je rekel Andrej Z., ta reč ne gre tako gladko, zmeraj so prej komplikacije.

Rekel je Timotej veliko grgrajočih besed o nikoli več. In Andrej o prevelikih dozah, ki da še odrasle *muzikontarje* položijo, in o otrocih. Odločno in znalsko tudi o prsti in travi, ki očistita. O jedel boš prst, kamenje in regrat. (Šeligo 1997: 27)

Tudi v zgodbi o Timoteju si dogodki sledijo kronološko in pokrivajo čas od njegovega desetega leta do visoke starosti. Takšen razvoj dogajanja ustreza biografskemu modelu časa, ta pa prostorskemu modelu poti. Redki pogledi naprej in nazaj na časovni osi so, kot sem opozorila že zgoraj, uvedeni v oklepajih v glavnem tekstu in pripombah o mnenju »k zdravju živečega starca« ali z asteriski in opombo pod črto.

Ob povedanem se ponuja sklep, da se je Šeligo težko in mukoma izvijal iz samozapovedanih omejitev, ki jih je nekako v duhu Rimbaudovega poziva, da je treba biti absolutno moderen in Valéryjeve misli o banalnosti zapisovanja stavkov tipa »Markiza je odšla ob petih«, sprejel v poetiko svojih najizrazitejših besedil prve faze.⁵ Okularocentrizmu, invenciji strukturalizma in obse-

⁵ V *Linearni shematiki postopka* je leta 1972 npr. izrecno zapisal naslednje: »Kar zadeva moje koncepte dela nasploh [...] me seveda notranjost, notranje dogajanje, posebej

siji novoromanovske estetike, tej težnji po prevladi vidnega v reprezentacijah realnosti se je Šeligo na začetku svoje pisateljske poti skušal podrediti, a je začel sorazmerno kmalu pokati po šivih: sedanjik je dopolnil preteklik, površinsko reprezentiranje reči in ljudi se je, kot je razvidno iz »*Hleba*«, umaknilo interesu za historično globino in celo za psihične procese, dogajanje je postalo bolj dinamično, povečal se je tudi obseg dialoga, geometrijsko naravo opisa iz *Velike Simone in velikega šabista* pa je v slogu zamenjala svojevrstna ekspresionistična alegoričnost.

Novosti, ki jih je po odmiku od slogovnih in pripovednotehničnih eksperimentov v prvi fazi Šeligo uvajal v svoje pisanje, so bile gotovo plod njegove intelektualne in umetniške interakcije s sočasnimi procesi v slovenski literaturi, kritiki in esejistiki, od druge polovice sedemdesetih let naprej zaznamovanimi z upadanjem modernizma in vznikom postmodernizma. Kot je razvidno iz analiziranih besedil, verjetno pa bi se pokazalo tudi iz ostalih del, ki jih tokrat ni bilo mogoče pritegniti v obravnavo, pa je svoje pripovedno ustvarjanje tudi v poznejših letih prilagajal že usvojenim pisateljskim rešitvam in poetološkim prepričanjem. Zato bi težko trdili, da je šlo pri pisateljevem vračanju h glasu, slušnemu ali akustičnosti, ki ga v »*Hlebu*« na primer ponazarja vpeljava dialogov v pripoved, v *Uslišanem spominu* pa očaranost nad glasbo in visokim čistim tonom, za linearno napredujoč proces, mogoče prej za nekakšno spiralo. Končno sta prav *Uslišani spomin* in Timotejeva fascinacija nad enim samim, na violini zaigranim tonom e, svojevrstna potrditev tega, kar je Šeligo sam izjavil o sebi, in sicer da se človek zmeraj vrača k zgodnji fazi: glasbeni motiv na violini zaigranega enega tona namreč prvič srečamo že v *Stolpu*, njegovem prvem knjižno objavljenem delu:

Violino sem dal pod brado in povlekel z lokom po eni struni. Oglasilo se je nekako plitvo hreščanje, ker struna ni bila napeta in se je še pod rahlim dotikom loka kar pobesila. Zato sem lok takoj odložil in napel vse tri strune. Hotel sem, da bi se glasilo polno in odločno. Ko sem spet povlekel z lokom, se je slišalo malo boljše, ampak še zmeraj ne tako, kot sem hotel. Glas je bil tih, ampak prav nič trden, ni bil kot iz enega kosa, kar drhtel je in odskakoval po sobi in pohištvu. [...] Vseeno sem še zmeraj vlekel. Lok sem nagnil na nižjo struno, na katero sem poprej pritisnil kazalec leve roke. Tako je bilo bolje, valovi so bili daljši in glas je manj poskakoval. Ko je bilo loka konec, sem ga skoraj neslišno zaobrnil, da bi se še zmeraj tako glasilo, da vsaj ne bi pokvaril tega, kar je. Potem sem še in še vodil lok od žabice do konice in nazaj, glas pa je preplaval sobo, da je bilo vse srečno. (Šeligo 1966: 59–60)

pa podzavest subjekta *neposredno* [poudaril R. Š.] prav nič ne zanima. Hočem reči, da nimam prav nobene ambicije, da bi jo prenesel na nivo teksta.« (27)

Literatura

- DOLGAN, MARJAN, 1979: *Pripovedovalec in pripoved*. Maribor: Obzorja.
- GRAFENAUER, NIKO, 2011: Pisatelj, dramatik, intelektuallec – pogovor z Rudijem Šeligom. V: Grafenauer (ur.), 2011, str. 224–250.
- GRAFENAUER, NIKO (ur.), 2011: *Rudi Šeligo*. Ljubljana: Nova revija.
- GRUM, MARTIN, 2011: Bibliografija Rudija Šeliga. V: Grafenauer (ur.), 2011, str. 286–337.
- INKRET, ANDREJ, 2011: Rudi Šeligo, Rahel stik. V: Grafenauer (ur.), 2011, str. 36–39.
- KERMAUNER, TARAS, 1968: Od razcepljenega človeka k sklenjenemu svetu. V: Šeligo, 1968a, str. 247–264.
- KERMAUNER, TARAS, 1981: Med nemočjo in fascinacijo. V: Rudi Šeligo: *Triptib Agate Schwarzkobler*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 81–99.
- KORUZA, JOŽE, 2013 [1971]: Šeligo, Rudi (1935–2004). *Slovenska biografija*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, ZRC SAZU. 2013. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi645604/#slovenski-biografski-leksikon> (dostop 6. 12. 2024).
- KOS, JANKO, 1975: Teorija in praksa moderne slovenske proze. *Sodobnost* 23, št. 3, str. 203–213; št. 4, str. 303–315.
- MARGOLIN, URI, 2009: Narrator. V: Peter Hühn idr. (ur.): *Handbook of Narratology*. Berlin in New York: Walter de Gruyter. Str. 351–369.
- PIBERNIK, FRANCE, 1983: Rudi Šeligo: 1935. V: France Pibernik: *Čas romana: Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana: Cankarjeva založba. Str. 221–246.
- PONIŽ, DENIS, 1981: Zrenje Agate Schwarzkobler. V: Rudi Šeligo: *Triptib Agate Schwarzkobler*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Str. 100–118.
- RYAN, MARIE-LAURE, 2009: Space. V: Peter Hühn idr. (ur.): *Handbook of Narratology*. Berlin in New York: Walter de Gruyter. Str. 420–433.
- SKRUŠNY, JAROSLAV, 2011: Šeligov evangelij – od novoveške zaveze do postmoderne razveze. V: Grafenauer (ur.), 2011, str. 43–58.
- ŠELIGO, RUDI, 1966: *Stolp*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- ŠELIGO, RUDI, 1968a: *Kamen*. Maribor: Obzorja.
- ŠELIGO, RUDI, 1968b: *Triptib Agate Schwarzkobler*. Maribor: Obzorja.
- ŠELIGO, RUDI, 1969: Odgovori in baterije. V: *Katalog* 2. Maribor: Obzorja. Str. 6–13.
- ŠELIGO, RUDI, 1971: *Ali naj te z listjem posujem?* Maribor: Obzorja.
- ŠELIGO, RUDI, 1972: Linearna shematika postopka. *Problemi* 10, št. 118–120, str. 24–28.
- ŠELIGO, RUDI, 1973: *Poganstvo*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

- ŠELIGO, RUDI, 1975: *Rabel stik*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- ŠELIGO, RUDI, 1986: *Molčanja: Črtice in legende*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- ŠELIGO, RUDI, 1995: *Zunaj sije februar*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- ŠELIGO, RUDI, 1997a: *Usljšani spomin: Štiri novele*. Ljubljana: Nova revija.
- ŠELIGO, RUDI, 1997b: *Demoni slavja*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- ŠELIGO, RUDI, 2002: *Izgubljeni sveženj*. Ljubljana: Nova revija.
- ŠELIGO, RUDI, 2005: *Lahkotne menipeje*. Ljubljana: Nova revija.
- TROHA, GAŠPER, 1998: Začetek novega slovenskega romana? Rudi Šeligo: Demonji slavja. *Literatura* 10, št. 81, str. 114–118.
- VIRK, TOMO, 2011: Krajša proza Rudija Šeliga. V: Grafenauer (ur.), 2011, str. 7–26.
- ZORN, ALEKSANDER, 2024: Hoja po prosojnem zvoku: Kratka proza Rudija Šeliga. V: Rudi Šeligo: *Obranjani spomin: Izbrane novele*. Ljubljana: Beletrina. Str. 203–243.