

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO
ODDELEK ZA ROMANSKE JEZIKE IN KNJIŽEVNOSTI

ŽIVA ČEBULJ

**AVTOBIOGRAFIJA OTROŠTVA: *OTROŠTVO* NATHALIE SARRAUTE IN
OTROŠKE STVARI LOJZETA KOVAČIČA**

**AUTOBIOGRAPHIE D'ENFANCE : *ENFANCE* DE NATHALIE SARRAUTE ET
OTROŠKE STVARI DE LOJZE KOVAČIČ**

Diplomsko delo

Mentorici:
izr. prof. dr. Alojzija Zupan Sosič,
doc. dr. Florence Gacoin-Marks

Dvopredmetni univerzitetni študijski
program Slovenistika;
Dvopredmetni univerzitetni študijski
program Francistika

Ljubljana, 2013

ZAHVALA

Za usmerjanje, napotke in strokovno pomoč se iskreno zahvaljujem mentoricama izr. prof. dr. Alojziji ZUPAN SOSIČ ter doc. dr. Florence GACOIN-MARKS. Prav tako se zahvaljujem direktorici kulturnega centra v Tinueuxu, mentorici na praksi v Antenne slovène, kjer je diplomsko delo začelo nastajati, in prijateljici Mateji BIZIAK PETIT za spodbudne pogovore o poeziji, književnosti in življenju. Nenazadnje naj se zahvalim tudi družini in fantu za vso spodbudo in brezmejno razumevanje.

IZVLEČEK

V diplomskem delu v primerjalni študiji analiziram avtobiografiji otroštva Nathalie Sarraute *Otroštvo* ter Lojzeta Kovačiča *Otroške stvari*, pri čemer mi kot metodološko orodje služi razčlenitev pojma avtobiografije na tri glavne dimenzije literarnega dela z avtobiografskimi značilnostmi. Ne da bi želela deli genološko ali literarnokritično kakorkoli opredeliti, romana kontrastivno analiziram skozi optiko estetike jezika kot *grafije*; fenomenologije *biosa* oziroma odnosa pisateljev do resnice, referenčnosti in fikcije v romanu; ter ontologije jaza oziroma iskanja ali form(ul)acije jazovega subjekta (*autos*). Analiza pokaže, da so te tri dimenzije obravnavanih romanov organsko močno prepletene, saj se je ob luščenju enega vprašanja vedno treba vračati tudi k preostalima. Fenomenologija resničnosti je torej toliko pomembna, kolikor jo pisatelja potrebujeta za razvoj estetike jezika oziroma lastne poetike; v slednji pa je toliko lepote, kolikor nosi v sebi resničnosti oziroma bistva pripovedovanega in pripovednega subjekta.

Ključni pojmi: avtobiografija otroštva, Nathalie Sarraute, Lojze Kovačič, estetika jezika, fenomenologija eksistence, ontologija jaza.

*Seveda sem se jih bal. Bal sem se odraslih, bal sem se, da bom sam
odrasel in bal sem se tudi, da nikoli ne bom.*

Lojze Kovačič (*Otroške stvari*, 138-139)

Kazalo

1. Uvod	1
2. Avtobiografija	5
3. Estetika jezika	8
3.1. Umestitev romanov	8
3.2. Zgradba romanov	12
3.3. Dialoški pripovedovalec pri <i>Otroštvu</i>	14
3.3.1. Dialog	15
3.3.2. Trojna identifikacija	16
3.3.3. Sogovornik	17
3.3.4. Sedanjik	19
3.4. Polifoni pripovedovalec <i>Otroških stvari</i>	21
3.4.1. Pripovedovani jaz opisuje	22
3.4.2. Nezanesljivi pripovedovalec – opisovalec?	26
3.4.3. Odrasli pripovedovalec in esejist v <i>Otroških stvareh</i>	28
3.5. Poetika tropizma in fragmenta	30
4. Fenomenologija eksistence	31
4.1. Odnos do resnice	31
4.1.1. Zbuditi speči spomin	32
4.1.2. Neprizanesljiva iskrenost	34
4.1.3. Resničnost in estetika	35
4.2. Predmetnost avtobiografije otroštva	36
4.2.1. Čas in prostor	37
4.2.2. Rojstvo pripovedovalca	42
4.2.3. <i>Moja soba</i> – dom	44

5. Ontologija jaza	47
5.1. Kovačič – iskalec	47
5.1.1. »Nisem bil Hänsli ... ali pač?«	47
5.1.2. Iskanje identitete	48
5.2. Sarraute – boj za jaz	51
5.2.1. »Lepša je kot mama« – <i>misli</i> in moč besed	52
5.2.2. Upor	54
5.2.3. Nathalie Sarraute – <i>écrivain</i>	55
6. Avtorja otroštva – namesto zaključka.....	57
7. Résumé.....	60
8. Povzetek.....	65
9. Viri in literatura.....	69

1. Uvod

Otroštvo je življenjsko obdobje, ko se človek prvič sreča s svetom okrog sebe in prvič spozna zapleteno dinamiko odnosov, se relativno največ nauči, je obdobje, ki človeka najgloblje zaznamuje in odločilno vpliva na njegov nadaljnji razvoj. A tudi če to mogoče ni vedno res oziroma odgovor na to vprašanje prepuščamo psihologom, vendarle drži, da je vsaka odrasla oseba enkrat doživela otroštvo, bolj ali manj srečno. Tolstoj v *Ani Karenini* pravi, da so si »[v]se srečne družine [...] podobne, vsaka nesrečna družina pa je nesrečna po svoje« in morebiti bi lahko potegnili vzporednico z otroštvom: vsa srečna otroštva so si podobna, vsako nesrečno otroštvo pa je nesrečno po svoje. A vsako otroštvo, naj srečno ali ne, je po svoje edinstveno, in že pri vsakdanjih pogovorih med bežnimi znanci se hitro pojavijo zgodbe iz otroštva, ki nakazujejo vsaj avtorjevo prepričanje o partikularnosti takšnih pripovedi. Tudi v umetnosti je otroštvo pogosta tema, a tokrat ne nujno iz prepričanja o posebnem značaju določene zgodbe, temveč iz same ustvarjalne nuje, ki ji je tema izgovor. Partikularnost tu izvira iz obdelave določene tematike in njune medsebojne nearbitrarnosti.

V pričajučem diplomskem delu se želim osredotočiti na romana *Otroštvo* Nathalie Sarraute ter *Otroške stvari* Lojzeta Kovačiča, ki sta vsak po svoje primer posebne umetniške obdelave lastnega otroštva. Že nekaj časa sem se zanimala za delo Nathalie Sarraute, ki sem jo sicer našla po naključju preko *Magazine Littéraire*, kjer sem iskala ideje za obvezno branje v okviru lektorata študija francoščine. S prvim prebranim romanom *Tu ne t'aimes pas* me je potegnilo v njen pripovedni svet in sem v krajšem časovnem obdobju prebrala nekaj drugih del, med drugim zbirko kratke proze *Tropizmi (Tropismes)* in roman *Otroštvo (Enfance)*. Literarne osebe v njenem delu so skoraj nestvarne in je kot liki ali nosilci različnih družbenih vlog ne zanimajo; osredotoča se le na pogovor med njimi, ki ga secira pod lupo, predvsem pa so prikazane zunaj vsakršnih socialnih kontekstov, brez osebnih imen in dostikrat celo brez spola. V intervjujih z Viviane Forrester in Simone Benmussa svojo izbiro pojasni s prepričanjem, da »smo si globoko znotraj vsi podobni, [...] ne glede na spol, kulturo.« Ta njena trditev je bila eden glavnih vzvodov mojega zanimanja za njeno delo in k njej se bom v diplomskem delu še vrnila. Hkrati z literarno analizo sem želela v svojem diplomskem delu vzpostaviti tudi dimenzijo, ki je botrovala že sami izbiri mojega študija in se na praksi pri

Antenne slovene v Franciji začela tudi profesionalno realizirati; to je povezovanje študijev, primerjava in kontrastivna analiza. Treba je bilo torej izbrati slovenskega pisatelja in ga z njegovim delom postaviti v vzporedno analizo z izbranim romanom Nathalie Sarraute. Odločitev za *Otroške stvari* Lojzeta Kovačiča ni bila samoumevna, četudi je eden mojih najljubših slovenskih pisateljev. Poetika teh dveh pisateljev zna biti namreč zelo različna, včasih celo diametralno nasprotna, a pod optiko odkritosrčnosti in spominov, razumevanja odraslih ter nežnega humorja do sebe-otroka se principi njunih pisav začno prekrivati in ob vsakem ponovnem branju sem bila bolj prepričana o pravilnosti izbire. Prav tako je v izbranih romanih glavna tema otroštvo pisateljev, kar samo po sebi še ne bi bilo nujno dovolj za primerjavo; a dejstvo je, da sta oba pisatelja izrazito dvokulturna, prek staršev in okolja (predvsem šole) dediča dveh različnih kultur. Rodila sta se sicer v razmiku skoraj tridesetih let, vendar je bilo otroško obdobje obeh avtorjev zaznamovano z nemirnim politično-zgodovinskim valovanjem v prvi polovici 20. stoletja, ko lahko nekatere intimne odločitve staršev pomembno vplivajo na življenje celotne družine (denimo v *Otroških stvareh* večkrat omenjeno jabolko spora med Bubijevimi starši, očetovo slovenstvo). Poleg tega sta oba romana, *Otroštvo* in *Otroške stvari* nastala v sedemdesetih oziroma osemdesetih letih življenja avtorja oziroma avtorice, torej v njunem zrelem ustvarjalnem obdobju – kar še ne pomeni, da želita narediti inventar ali povzeti glavne poudarke lastnega ustvarjanja v ponovnem pregledu lastnega otroštva (ob upoštevanju podnaslova *Otroških stvari*, *Post skriptum 1* bi s pridržki to morebiti veljalo za Kovačiča, za Sarraute manj). Že vzporejanje samega življenjskega toka obeh pisateljev je mogoče v več referenčnih točkah, zato je tudi v sami analizi romanov mogoče pričakovati zanimive vzporednice oz. plodne kontraste v vsebinskih pogledih ali jezikovnih prijemih, ki so bralcu lahko splošno znani tudi iz njunih obširnih pisateljskih opusov.

Ob opusu Lojzeta Kovačiča je nastalo že opazno število interpretativnih, literarnokritičnih in drugih raziskav. Med številnimi avtorji metabesedil o njegovem ustvarjanju je opaznejša Alenka Koron, ki sicer pomembno prispeva k slovenskemu diskurzu o avtobiografiji tudi ob raziskavah Kovačičevega dela in je poskuse žanrskih umestitev objavila v različnih monografijah in člankih, denimo: *Roman kot avtobiografija* (2003) in *Stapljanje fikcije, avtobiografije in spominov: Frank McCourt in Lojze Kovačič* (2009). Ravno tako se v okviru avtobiografskosti z opusom Lojzeta Kovačiča ukvarja Andrej Leben, izrecno v članku

Bahtinovo pojmovanje avtobiografije in avtobiografsko v delu Lojzeta Kovačiča. V literarni diskurz o njem vstopata tudi magistrsko delo in monografija Jureta Jakoba *Otroški pogled: Elementi dvoglasja v avtobiografskem pripovedništvu Lojzeta Kovačiča* (2010). Vendar ravno tako kot se je Lojze Kovačič vedno znova vračal k isti temi, svojemu življenju (in v zelo veliki meri tudi otroštvu), in ga nikoli ni mogel do konca zajeti, doumeti, zapisati, pritrditi na papir, med črke, besede in pomene, tako se verjetno dogaja tudi raziskovalcem njegovega dela: prebiramo in razumemo vsak po svoje, se o čem zedinimo, a ga kljub temu ne moremo dokončno definirati in popisati. V svojem literarnem ustvarjanju Kovačič vabi k dialogu in pričujoče diplomsko delo bo poskusilo prav to – vstopiti v dialog z njim, pristopiti k široki paleti uveljavljenih bralcev Kovačičevega opusa (Koron, Leben, Zupan Sosič, Troha ter širok krog literarnih kritikov in diplomantov slovenistike) ter prispevati k barvitosti pogledov na tega neutrudljivega avtobiografa.

Ravno nasprotno Nathalie Sarraute svoje življenje, natančneje, svoje otroštvo tematizira le v enem od del, ki je hkrati njeno najmanj abstraktno delo in kjer so literarne osebe najbolj oprijemljive in prepoznavne. Njen opus je sicer privlačen ravno zaradi eteričnosti, odsotnosti oseb in celo pripovedovalca, saj je Nathalie Sarraute ob Alainu Robbu-Grilletu namreč ena vodilnih avtorjev in teoretikov francoskega novega romana. Poleg zbranih esejev same pisateljice o novem romanu oz. svoji (novi) tehniki v monografiji *L'Ère du soupçon* sta njenemu delu med drugim v celoti posvečeni monografija *Une écriture de l'effraction* teoretičarke Françoise Asso ter monografija o romanu *Otroštvo* Monique Gosselin. V pričujočem delu sem si zadala vzporedno branje *Otroštva* Nathalie Sarraute ter *Otroških stvari* Lojzeta Kovačiča ter tako na nov način stopiti v dialog, h kateremu vabita ti umetniški stvaritvi.

Gre za deli z močno avtobiografsko razsežnostjo, vendar moj namen ne bo preverjanje trdnosti in meja genološke kategorizacije teh del, temveč mi bo ohlapna kategorizacija romanov kot avtobiografiji služila kot ogrodje za analizo ob vzporednem branju. Tako bo analiza tridelna, izhodiščna vprašanja pa prihajajo iz same trodelnosti izraza avtobiografija, kot taka povzeta po Mirauxovem delu *L'Autobiographie. L'Écriture de soi et sincérité*. Prvo vprašanje odpira estetiko jezika, odnos do njega, tehniko, zunanjo in notranjo zgradbo romanov. Drugi del odpira fenomenološko vprašanje eksistence, s pomočjo katerega raziskujem mesto življenjskih faktov oziroma resnice v romanih in odnos avtorjev do resnice

– odkritosrčnosti in (ne)zanesljivosti pripovedovalca. Tretji del skuša iskati odgovor na ontološko vprašanje jaza, njegovo identiteto, (re)konstrukcijo preko odnosa do drugega (in naslovnika).

Z vzporednim branjem in analizo bom poskusila izpostaviti značilnosti, ki ti dve deli zbližujejo, ter morebitna diametralna nasprotja, ki primerjavo naredijo še zanimivejšo. Večno preseljevanje, denimo, je motiv v obeh delih, v *Otroških stvareh* sledimo selitvam cele Kovačičeve družine iz večjih stanovanj v vedno manjša, nato iz Basla v Slovenijo, kjer selitvam še vedno ni konca. A v *Otroštvu* sledimo pisateljičini razpetosti in potém iz Rusije v Francijo in spet nazaj, prostorsko (in duhovno) razpetostjo med mamo in očetom, kjer se med enim in drugim domom izgubi njegov pravi pomen – varnost in pripadnost. Čeprav sta si pisatelja različna, se na prvi pogled lahko oceni, da jima je skupna negotovost bivanja, podoba tujstva ter morebiti celo manko varnosti in pripadnosti, ki ju iščeta v redefiniranju svojega otroštva, rekonstruiranju sebe kot otroka in pisnem potrjevanju svojega obstoja. Ob ponovnem branju njunih tako različnih avtobiografij otroštva bi zato rada poskusila razumeti, kje, če sploh, je njuno skupno izhodišče, in zakaj se mi že od prvega branja zdita (skoraj) kot brat in sestra.

2. Avtobiografija

Pred samo analizo del bi se bilo treba orientirati po prostoru teoretskega diskurza o avtobiografiji, ki mi je na voljo pri izdelavi metodološkega orodja. Problematičnost pojma je skoraj že obče mesto raziskovalcev o avtobiografiji, saj se vztrajno izmika poskusom definicije, o čemer pregledno piše Andrea Zlatar Violić v članku Avtobiografija: teoretski izzivi (2010). Teoretike avtobiografije razdeli v dve struji: zagovornike literarnozgodovinske celote žanra in določljivost pravil ter raziskovalce korpusa vseh besedil »napisan[ih] v prvi osebi, v kater[ih] avtor govori o sebi,« kjer zajamejo različne literarne in neliterarne žanre.

Čeprav pogosto postavljen pod vprašaj, je koncept avtobiografske pogodbe Philippa Lejeuna še vedno ena najvplivnejših definicij avtobiografije. V svojem zgodnjem raziskovalnem delu *Le Pacte autobiographique* (1975) je pokazal na bistvene lastnosti avtobiografskih besedil in zaokrožil njihov korpus v literarnozgodovinsko zaključeno celoto od Rousseauja dalje. Avtobiografija je po njegovem »retrospektivno prozno besedilo, v katerem resnična oseba pripoveduje lastno življenje in ob tem naglaša svoje zasebno življenje in še zlasti zgodovino razvoja lastne osebnosti« (Lejeune 1975, 14). Ob vseh značilnostih avtobiografskih besedil, naj bo prvoosebna pripoved, retrospektiva ipd., ki lahko bolj ali manj odstopajo od osnovnih pojavnih oblik, kot glavni pogoj ostaja istovetnost pripovedovalca, osrednjega lika in referenčnega jaza: »Istovetnost je ali pa je ni« (Lejeune 1975, 15). Pisatelj s svojim imenom ali vzdevkom v delu in na platnicah jamči, da gre zanj, za njegovo življenje, bralec pa to prepozna kot pogodbo in temu prilagodi svojo bralno metodo. Po Lejeunovem mnenju avtobiografija nima stopenj, ima jih avtobiografski roman, kjer ima bralec lahko »vse razloge na svetu«, da prepozna zgodbo kot zgodbo avtorjevega življenja, a če avtor v založniški avtorski pogodbi, spremni besedi, intervjujih ali drugih metabesedilih ne potrdi, da gre za avtobiografijo, ostanemo (le) pri avtobiografskem romanu. Avtobiografska pogodba pri *Otroških stvareh* skoraj ne bi mogla biti bolj izčrpna: podpis na platnicah, spremna beseda avtorja, spremljajoči intervjuji (prim. denimo Milek 2003). Podobno je z *Otroštvom*: podpis na platnicah, prvoosebna pripoved, otroški vzdevek osrednjega lika Tachok ter njen dekleški priimek Černjak pričajo o istovetnosti avtorja, pripovedovalca in lika. A Sarraute v intervjuju z Viviane Forrester za *Magazine Littéraire* zavrne oznako avtobiografija: »Ne gre za avtobiografijo. [...] Spomin je tako grob, če se ga pusti neobdelanega. Tako kot za vse druge

knjige sem izbrala trenutke, katerih občutenja sem lahko spet našla. Tokrat sem le rekla, da gre zame, ne pa zanjo ali zanj¹» (po Gosselin 1996, 194). Sarraute torej zavrne oznako avtobiografija zaradi neobdelanosti, neliterarnosti, ki se ji pripisuje kot žanru.

Ena pomembnejših raziskovalk avtobiografskega diskurza v slovenskem prostoru, Alenka Koron, v članku Roman kot avtobiografija razpravlja ravno o deležu fikcijskosti in literarnosti ter preverja upravičenost žanrskih poimenovanj ob Kovačičevem romanu *Kristalni čas* ter *Zaznamovana* Nedeljke Pirjevec. Ob razmisleku žanrske simptomatike slednjih dveh del predlaga »mehko« žanrsko oznako »roman kot avtobiografija«. S tem poimenovanjem doseže sintezo dveh bregov, ki jih implicirata roman in avtobiografija: fikcija in referenčni diskurz, literarno in neliterarno. Za ta žanr Koron predpostavlja »medsebojno prežemanje obeh žanrskih izročil, vendar tudi njuno diferenciranost« (Koron 2003, 193) in ga ne želi nujno jasno žanrsko razmejiti, temveč ravno nasprotno razrahljati njegove meje, kjer jo »vodi zavest, da v pretekli in polpretekli literarni produkciji obstaja nemajhno število tehtnih, umetniško izpiljenih in pričevanjsko prepričljivih avtobiografskih del, v katerih opaža nerazločljivo prepletenost življenjskih dejstev, ki pa so stvar (z umetniško, literarno realizacijo izpeljane) naloge, ki ne prepričuje z zvestobo danemu, ampak možnemu, v skladu s čimer je tudi 'sintetična' definicija žanra« (Jakob 2010, 28). Alenka Koron na to oznako opozori predvsem v okviru fikcijskosti in referenčnosti, a hkrati implicira tudi stopnjo 'obdelanosti' oziroma umetniške izpeljave izbrane tematike v besedilu. S tako razširjenim poimenovanjem 'roman kot avtobiografija' bi se verjetno bolj strinjala tudi Nathalie Sarraute.

Zaradi sistematične neopredeljivosti pojma avtobiografija in njegovih značilnosti ga literarni teoretiki vedno bolj opuščajo v prid širšemu krovnemu pojmu avtobiografski diskurz. Izogibajo se neposrednemu poimenovanju avtobiografija in namesto tega predlagajo različne dvodelne izraze, kjer se avtobiografija umakne v levi prilastek, npr. že omenjena Lejeunova avtobiografska pogodba. Paul de Man v članku Avtobiografija kot raz-osebitev ugovarja žanrskemu definiranju avtobiografije in svoje razmišljanje o avtobiografskem sporazumu med avtorjem in bralcem radikalizira: »Avtobiografija potemtakem ni žanr ali modus, temveč figura branja in razumevanja, ki je do določene mere prisotna v vseh besedilih« in iz tega

¹ »Il ne s'agit pas d'une autobiographie. [...] Le souvenir, lorsqu'il n'est pas repris dans le travail, est tellement grossier. J'ai sélectionné, comme pour tous mes autres livres, des instants dont je pourrais retrouver les sensations. Cette fois, j'ai dit qu'il s'agissait de moi, non pas d'il ou elle.« Nekatera citirana dela niso prevedena v slovenščino, zato tam, kjer prevajam sama, pod črto pustim tudi citat iz originala.

sklene, da »je vsaka knjiga z berljivo naslovnico na nek način avtobiografska²« oziroma z isto izpeljavo, da to nobena ni in ne more biti (de Man 1979, 921-922). Ravno tako teoretik Andrej Leben razširi področje avtobiografije tudi zunaj literarnih žanrov, prilagodljivo glede na potrebe določenega raziskovanja. »Vanj lahko sprejmemo vse vrste ali tipe avtobiografij, ne glede na njihov literarni status« (Leben 2007, 90). Na tem mestu je zanimivo razmišljanje Marka Juvana o avtobiografiji ob Cankarjevem življenjepisu *Moje življenje*, kjer izpostavi: »Življenje je v vsaki točki tako kompleksno, da ga ne more povzeti nobena zgodba, noben žanr. Avtobiografijo Cankar že pred de Manom vidi kot trop, ki naseljuje vse njegovo pisanje, ne glede na žanrske konvencije. Metafore njegovega jaza so tudi njegovi fikcijski liki, ki jih niti sam ne more razločiti od domnevno nefikcijskega obujanja spomina na sebe otroka« (Juvan 2010, 60).

V trditvi »[t]okrat sem le rekla, da gre zame, ne pa zanjo ali zanj« Nathalie Sarraute razmišlja o romanu *Otroštvo* v odnosu do svojih drugih del ter usmerja k podobnemu razumevanju glede avtobiografskega značaja lastnih tekstov. Podobno tudi Lojze Kovačič na več mestih priznava, da je snov njegovega pisanja vedno le on sam in njegovo življenje:

Po mnogih likih, ki sem jih napisal, ki sicer nikoli niso izšli v nobeni knjigi in so skriti po različnih revijah, sem uvidel, da enostavno ne morem s svojimi tacami brodit po notranjosti drugih ljudi. (Milek 2003, 20)

Na žalost ima človek samo eno življenje in tako piše zmeraj samo eno knjigo. Nekdo neha pri prvi, drugi pa, ker mu je za prvo ostalo dosti črepin, ki zavoljo forme, sloga ali snovi niso mogle vanjo, napiše drugo, dodatno knjigo, in ker tudi po njej ostane veliko nedotaknjenega, napiše tretjo, četrto in tako naprej. (Otroške stvari, 326)

Zato se žanrsko ločevanje od tod dalje zdi nepotrebno, saj sta avtorja ves čas na sledi istim črepinjam, istim občutenjem, razlika je le v tem, kot precizira Sarraute, kdaj kdo reče, da »gre zame, ne pa zanjo ali zanj.« Tudi meni bo avtobiografija predvsem figura branja, razumevanja in interpretacije obeh romanov – tako *Otroških stvari* kot *Otroštva*, kjer se skozi svojsko estetiko pisave, fenomenologijo eksistence ter ontologijo jaza artikulira neponovljivo umetniško dejanje. Tako bo strukturirana tudi analiza romanov v treh poglavjih, ki sledijo.

² »Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts. [...] Which amounts to saying that any book with a readable title-page is, to some extent, autobiographical.«

3. Estetika jezika

3.1. Umestitev romanov

Pauline Šatunovska in Ilja Černjak se spoznata leta 1895 v Ženevi, kjer živita v času študija – podobno kot drugi ruski Judje v tistem času študirata v tujini. Preselita se v Ivanovo in leta 1900 se jima rodi Nathalie Černjak. Dve leti po rojstvu se razideta in Nathalie s svojo materjo in njenim novim možem prvič pride živeti v Pariz. Do šestega leta se enkrat na leto vrača na počitnice k očetu v Ivanovo. Leta 1906 se z materjo vrne iz Pariza v Sankt Peterburg. Leto kasneje je brat Ilja Černjaka, stric Jaša, na begu proti Švedski kot revolucionar obsojen na smrt. Natašin oče posreduje za njegovo pomilostitev, sprejme ga švedski kralj, sreča se z Jaurèsom, a je zato izgnan iz Rusije. Nastani se v pariški četrti, kjer živijo že številni ruski intelektualci in emigranti in kamor odslej Nathalie prihaja na počitnice. V začetku leta 1909 se Nathalie dokončno preseli k očetu, ki se je vmes znova poročil.

Leta 1922 začne s študijem prava, sreča Raymonda Sarrauta, ki je ravno tako študent prava, in se leta 1925 z njim poroči. Kot veliko francoskih intelektualcev v tistem času namerava vstopiti v komunistično stranko, vendar si ob obisku Sovjetske zveze leta 1936 premisli. Leta 1939 izda prvo knjigo z naslovom *Tropizmi*. Do leta 1940 dela kot odvetnica, med vojno pa se mora skrivati zaradi judovskega porekla. V tistem času je v stikih z Jeanom-Paulom Sartrom in Simone de Beauvoir, skriva se pod imenom Nicole Sauvage in pripravlja roman *Portrait d'un inconnu*. S podporo Marcela Arlanda ji leta 1953 za izdajo romana *Martereau* uspe prepričati založbo Gallimard. Odslej se posveti pisateljskemu življenju in leta 1983 izda *Otroštvo*, ki je tako njen osmi roman. Umre oktobra 1999 v starosti 99 let³.

Leta 1956 je pod skupnim naslovom *L'Ère du soupçon* Nathalie Sarraute zbrala štiri eseje, kjer pozorneje preuči vlogo nekaterih predhodnikov modernega romana in analizira tudi njihov vpliv na svoje delo. V eseju *Conversations et sous-conversations* ugotavlja, da Joyce in Proust raziskujeta podobne notranje pokrajine kot že Dostojevski in Kafka, a pri tem uporabljata novo tehniko, orodje, ki sta si ga morala na novo izdelati: notranji monolog.

³ Povzeto po: www.alalettre.com/sarraute-bio.php, fr.wikipedia.org/wiki/Nathalie_Sarraute ter Gosselin 1996, 183-189.

Joyceu ob tem skoraj očita, da z nejasnega dna duha ne potegne nič drugega kot nepretrgan tok besed. Proust po drugi strani s tehniko notranjega monologa opisuje občutja, čustva, podobe in spomine, ki se kot vrh ledene gore razkrijejo v nepomembni kretnji, intonaciji ali pogledu, kar je že bliže tudi temu, kar išče sama. A po drugi strani se ob branju Prousta zdi, da ta notranja občutja opazuje od daleč, s prostorsko-časovne razdalje in kot zamrznjene v spominu. Nathalie Sarraute ugotavlja, da lahko bralec le skozi dialog spoznava pristnost, prisotnost, kompleksnost in raznolikost močnih notranjih vzgibov, kar najde pri angleški avtorici Ivy Compton-Burnett. Kasneje precizira, da je sama želela še dlje: iz takšnega dialoga vzpostaviti nekakšen notranji dialog in tako bralca privedi k samemu podoživljanju preko aktivnega branja.

Poleg analize dialoške tehnike so v *L'Ère du soupçon* prvič izražene tudi nekatere druge temeljne ideje francoskega novega romana: pisatelj ne pripoveduje zgodbe, temveč razmišlja o samih vzrokih pisanja, roman nastaja hkrati z dejanjem branja. Tudi subjekt ni več vnaprej definiran in se razkriva po delčkih, ni več celosten, temveč je izgubljen in razdrobljen, saj nima več opore v nobeni ideologiji. Še več, Robbe-Grillet v eseju *Pour un Nouveau Roman* ugotovi, da je subjekt »zastarel koncept«, vsekakor pa se v novem romanu tako razprši, da nima več preteklosti, družine, poklica, pogosto je tudi brez imena ali spola. Pri Sarraute je že od *Tropizmov* dalje subjekt le nosilec občutenj ter stanja duha, reduciran na »ona« ali »on«, pri čemer diferenciacija spolov ni pomensko členjena oz. izkoriščena. Subjekt se pri tem izkaže za orodje, skozi katerega lahko Sarraute raziskuje neizrečeno, še ne povsem zavestna občutja, misli tik pred jasno formulacijo, vzgibe, »ki se prerivajo pred vrati zavesti« (*L'Ère du soupçon*, 97). V pogovoru s Simone Benmussa svojo tehniko raziskovanja primerja z analiziranjem kapljice vode: voda v kapljici je sicer resnična, a med pitjem kozarca vode nimamo časa analizirati vsake kapljice posebej, in ravno tako se v vsakdanjih odnosih ne da analizirati vseh občutij, tropizmov, za katera se še niso našle besede in opisi, saj so tropizmi prav tisti notranji vzgibi med občutjem in rojstvom v opis in besedo (prim. Benmussa 1999, 73). Ravno to kapljico vode raziskuje Sarraute v vseh svojih delih in tudi v *Otroštvu* ostaja zvesta tej tehniki, čeprav je tu subjekt jasneje določljiv, saj ima ime, priimek, celo vzdevek, družino, tudi natančnejša starost se da določiti.

Roman *Otroštvo* je bil napisan v poznejšem obdobju ustvarjanja in je edini z avtobiografskim predznakom, zato se že tudi pripovedovalka sprašuje, ali ni »obujanje spominov iz otroštva«

mogoče le znak »usihanja moči.« V nasprotju z drugimi romani bi bilo lahko obujanje spominov »čisto preprosto,« *du* « *tout cuit*, » vnaprej pripravljeno – in tako nekaj, proti čemur je nastopal novi roman. A tudi ob vnaprej dani zgodbi lahko pripovedovalka išče tropizme, jih raziskuje in analizira, in čeprav jih jemlje iz spomina – ali pa ravno zato –, se občutja zdijo še nedotaknjena, neraziskana, neimenovana in tako »delci nečesa, kar je še vedno živo⁴« (*Otroštvo*, 6).

Tudi roman *Otroške stvari* je bil napisan v poznem ustvarjalnem obdobju Lojzeta Kovačiča, sam ga celo podnaslovi kot *Post skriptum I*. Dokončan je leta 2003, ko je avtor star 75 let. Kovačič se rodi leta 1928 v Baslu mami Elisabeth, Nemki, in očetu Alojzu Kovačiču, Slovencu. Ob izgonu prebivalcev brez švicarskega državljanstva leta 1938 je iz Švice izgnana tudi družina Kovačič. Preselijo se k očetovemu bratu v Cegelnico na Dolenjskem, kjer se začne učiti slovenščine, nato v Ljubljano. Leta 1944 mu umre oče in po koncu druge svetovne vojne mater, sestro in nečakinjo deportirajo iz Jugoslavije, medtem ko Kovačič kljub težavam z oblastjo lahko ostane zaradi znanja slovenščine. Leta 1962 konča študij slavistike in germanistike na pedagoški akademiji in se leto kasneje zaposli kot dramaturg v Lutkovnem gledališču Ljubljana. Umre v Ljubljani leta 2004⁵.

Kovačičev opus je v večinskem delu avtobiografski in v njem je opisano Kovačičevo življenje vse od srečanja njegovih staršev do zadnjih let. Vendar vsako delo ostaja zaokrožena celota, ki vase sprejme le določene »črepinje«, fragmente, medtem ko celovita avtobiografija ostaja nedokončan (pa tudi nezačet) projekt. Ravno fragmentarnost je bistvena značilnost Kovačičevega ustvarjanja, tehnika, ki izhaja iz samega življenjskega *creda* pisatelja:

V literaturi ni vse. Obstaja samo literatura odlomkov. Kot je tudi življenje sestavljeno iz samih drobcev. Vendar je treba o stvari, ki jo opisujem v fragmentu, povedati vse.
(*Delavnica*, 220)

Ko Kovačič razmišlja o fragmentarnosti, v nasprotju s Sarraute ne piše o razdrobljenosti subjekta; fragmentarna je najprej lepota, resnica, potem življenje, ta značaj pa se mora nato prenesti na literaturo kot podobo življenja. Fragment je oblika, ki najbolje posname razdrobljenost resničnosti, izraža dvom, »da je bil človek v svoji zgodovini sploh kdaj celovita

⁴ »des petits bouts de quelque chose d'encore vivant...« (*Enfance*, 9)

⁵ Povzeto po http://sl.wikipedia.org/wiki/Lojze_Kovačič ter Komel Snoj 2008, 465-466.

osebnost« in je »izraz sveta, ki se ne zapira ali se ne more več zapreti« (*Delavnica*, 27). Kovačič si torej arbitrarno izbira motive za svoje fragmente, vendar mora nato o izbrani stvari povedati vse. Podobno kot Sarraute jemlje v analizo kapljico vode, tudi Kovačič nadrobno opazuje fragmente in se trudi o njih povedati vse.

Kovačičevo ustvarjanje se navezuje na različne tematske otoke, med katerimi so najvidnejši ljubezen in smrt, ustvarjanje, otroštvo ter tujstvo in izkušnja vojne, revščine, nasilja, pri čemer je lahko ena od tematik prevladujoča, vendar redko ali nikoli edina. Čeprav so Kovačičeva dela avtobiografska, mu jih vendarle »ne piše življenje,« ravno tako kot pri Nathalie Sarraute ne gre za »vnaprej pripravljeno«; gre namreč za zavesten izbor fragmentov, (pre)razporejanje in (pre)oblikovanje referenčnega sveta, kjer absolutna resnica ne obstaja, temveč obstajajo variante, ki jih »obsedeno« zapisuje v svojem opusu. Tako lahko Kovačič v eseju *Literatura in življenje* zapiše:

Literatura – vzemimo roman – ni več z vsemi gravitacijskimi napravami opremljena prekooceanska ladja, marveč splav na deroči vodi, ki te nosi sem in tja, pripet si na te deščice, paziti moraš, da se ne razvežejo, da med razburkanimi valovi ne treščiš ob kleč. Pripovedovati, da, četudi obsedeno, ker ti obup sedi za vratom, disonantno, v sunkih, zasoplo, včasih, če je treba, neverjetno banalno ali sladkobno, samo da si ne dovoliš koncesij zase. (Kovačič 1998, 259)

Takšen splav je tudi roman *Otroške stvari*: eksplicitno se nanaša na avtorjevo otroštvo, a se vendarle ne izpiše kot absolutna resnica o njem. Pripovedovalec se namreč kot po deroči vodi sproti trudi priklicati spomin ali podobo – fragment in ga opisati. *Otroške stvari* se tako koherentno povezujejo s celotnim Kovačičevim avtobiografskim projektom in čeprav predstavljajo le prvi del *Post skriptuma* (katerega drugi del so posthumno objavljene *Zrele reči*), je to, kar najde bralec med platnicama, vendarle celota sama po sebi.

Na več mestih Kovačič zapiše, da je univerzum vsakega bitja razburljiv, pa tudi, da se »literatura nikoli ne sme sramovati pred življenjem.« Kot avtobiograf torej verjame v vrednoto (vsakega) življenja in v pogovoru z Matejem Bogatajem med svoja najljubša branja uvrsti tudi »včasih okorno, grdo napisane avtobiografije ljudi, ki niso vajeni peresa, in so zato polne nadrobnosti.« Sicer med avtorji, ki so ga zaznamovali ali vplivali nanj, omeni Kafko, Joycea, Prousta, Faulknerja, Hemingwaya ..., a ugotavlja, da »si ni na jasnem po kakšnih poteh gredo njegove zamisli, preden pridejo do papirja, koliko na teh okljukah izgubijo,

pridobijo, za koliko se zožujejo, spreminjajo, podaljšujejo» (*Delavnica*, 156) in izrazi prepričanje, da je bilo vse, kar se sploh dá povedati, povedano že večkrat.

Kovačič poleg vseh drugih večkrat branih avtorjev omenja tudi Leva Nikolajeviča Tolstoja. V njegovem ustvarjanju občuduje predvsem ravnovesje, ki vlada pri vseh njegovih delih – od *Ane Karenine*, *Vojne in mir*, do *Kreutzerjeve sonate* –, a izmed vseh izpostavi prav trilogijo *Detinstvo – Otroštvo – Mladost*. Tako kot pri branju drugih pisateljev najbolj ceni občutja, ki jih lahko najde v sebi, ga tudi pri Tolstojevi trilogiji najbolj zanima občutje, »da nas pri branju Tolstojevih spominov na zgodnost znova prizadene lastno otroštvo« (Kovačič 1998, 265).

Prav tako kot Kovačič tudi Sarraute na več mestih izrazi občudovanje Tolstoja, a doda, da je vsebina tako trdno povezana s formo, da se s tolstojansko formo (»orodjem ruskega aristokrata iz 19. stoletja«) ne dá verodostojno opisati sodobne družbe (*L'Ère du soupçon*, 86). Monique Gosselin v nekaterih motivih vzporeja *Otroštvo* Nathalie Sarraute z *Otroštvom* Leva N. Tolstoja, k čemur sicer vabi že sam naslov, in tako preko nekaterih motivov, ki so že skoraj inherentni pisanju o (lastnem) otroštvu, tako rekoč obče mesto avtobiografij otroštva, potrdi predvsem razlike med linearno pripovedjo pri Tolstoju in nekontinuirano, eliptično pripovedjo Nathalie Sarraute⁶.

3.2. Zgradba romanov

Roman *Otroške stvari* je razdeljen na petnajst naslovljenih poglavij, pri čemer jih je večji del razčlenjen na več oštevilčenih poddelov. Šest poglavij je enodelnih, to so *Bolnišnica*, *Friderli*, *Gizela*, *Kinematograf*, *Avgust 36* ter *Golob*. Najbolj razčlenjeno je tretje poglavje z naslovom *Zelena hiša*, razdeljeno je namreč na osem oštevilčenih delov, od katerih noben ne preseže štirih strani. Začetna poglavja in njihovi deli so kratki, zdi se, da je tudi fragmentarnost večja oz. da so odkruški spominov manjši, krajši, medtem ko so poglavja v drugi polovici romana vse daljša in fragmenti obširnejši. Posamezna poglavja, pa tudi posamezni deli poglavij, so lahko sestavljeni iz več spominov, a pri tem vseeno ohranjajo celovito notranjo zaokroženost, da »jih je mogoče brati tudi kot samostojne zgodbe« (Jakob 2010, 33), in se hkrati kot kronološko sosledje urejajo v pripoved o otroštvu.

⁶ Sprotni navedki obravnavanih avtorjev se bodo omejili na naslove del (*Delavnica*, *Prah*) oz. začetnice, pri čemer *E* stoji za *Enfance* Nathalie Sarraute in *O* za njegov slovenski prevod *Otroštvo*, *OS* pa označuje *Otroške stvari* Lojzeta Kovačiča.

Tudi v *Otroštvu* si poglavja sledijo v bolj ali manj ohlapnem kronološkem zaporedju, pri čemer zaradi razdrobljenosti niso tesneje vzročno-posledično povezane: podobno kot pri *Otroških stvareh* je poglavja mogoče brati kot samostojne zgodbe – tropizme. V nasprotju s slovenskim prevodom ali izdajo romana v zbirki *Folio* je leta 1983 *Otroštvo* prvič izšlo pri Gallimardu povsem brez parateksta: nima podnaslova, posvetila, uvoda, niti nima slike male Nataše na platnici. Poleg tega oseminsedemdeset poglavij ni niti naslovljenih ali oštevilčenih, med seboj se ločijo le s prelomom strani, tako da se bralec znajde povsem sam z besedilom in dvema glasovoma, ki se pogovarjata. Philippe Lejeune tako zapiše, da ima »občutek, da ni nikogar pri krmilu⁷« (Lejeune v Gosselin 1996, 239), saj ne vemo, kdo sta ta dva glasova, niti kdo ju »piše« oz. dirigira. Tudi znotraj poglavij so med deli besedila prisotni presledki oziroma območja tišine, kar Lejeune poimenuje *besedilna čipka* oziroma *fragmentarnost* (240). Le nekaj poglavij je daljših in eno od njih je povezano s pisanjem (LV), drugo z očetom (IX), kar tri pa se navezujejo na Natašin odnos z mamo oziroma njeno notranje dogajanje v mamini bližini (VIII, XXI in LXIV). Zanimivo je, da se prav te tako izpostavljene teme zdijo poglavitne pri oblikovanju jaza, *formation du moi*, ali bolje, pri prepoznavanju samega sebe.

Lejeune ponudi izraz besedilna čipka za celotno besedilo zaradi njegovih fragmentarnih lastnosti, medtem ko Asso (1995, 75) ponudi poimenovanje za najmanjšo enoto te čipke: kos, '*morceau*', iz katerih je sestavljen največji del poglavij in ki lahko sam predstavlja tudi celotno poglavje. Ta poglavja v kosih približno sovpadajo z notranjimi gibanji, ki jih Sarraute že v svoji prvi zbirki kratke proze poimenuje tropizem, '*tropisme*', ki se jih ne da izraziti, saj so tisti notranji, psihološki vzvodi pred besedo samo:

To so gibanja, ki se jih ne da razložiti, ki zelo hitro zdrsnejo preko meja naše zavesti; so vzvod vseh naših kretenj, besed, čustev, ki jih kažemo, za katere mislimo, da jih čutimo in o katerih lahko govorimo. Zdeli so se mi in se mi še zdijo skrivnostni vir naše eksistence.⁸
(*L'Ère du soupçon*, 8)

Tropizmi so močne notranje sile, ki se hitro razblinijo, zato jih je bilo treba pred bralcem razstaviti in razgrniti. Hkrati je tropizem »neopisljiv notranji vzgib, ki ga drugi ne more

⁷ »Impression qu'il n'y a personne aux commandes.«

⁸ »Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence.«

zaznati, in je po svoje paradoksalen⁹» (Gosselin 1996, 69). Da bi bilo opisovanje mogoče, Sarraute upočasni dogajalni ritem in iz njega naredi »nesorazmerno povečan sedanjik«. Šele skozi takšno povečevalno optiko je mogoče prepoznati notranje drame, ki se skrivajo za vsakdanjimi kretnjami in pogovori. Prav takšni tropizmi so bili vse od prve knjige dalje »živa tvarina« v njenem celotnem opusu (*L'Ère du soupçon*, 8-9).

3.3. Dialoški pripovedovalec pri *Otroštvu*

Ena opaznejših dimenzij literarnega dela, ki se najprej ponuja v analizo, je funkcija pripovedovalca in njegova perspektiva. Janko Kos v *Romanu* povzema Stanzlovo tipologijo romana glede na glavne značilnosti pripovedovalca, ki v delu prevladuje, in tako izlušči tri različne tipe pripovedovalca. V avktorialni pripovedni situaciji ima pripovedovalec pregled nad dogajanjem, o njem poroča in ga komentira; v »jazovi« pripovedni situaciji pripoveduje eden od udeležencev dogajanja; v personalni pripovedi, kjer prevladuje iluzija neposrednosti in »scenska« pripovedna perspektiva, pa je bralec sam neposredno v dogajanju (Kos 1983, 115-116). Kot primer med pisatelji romanov »jaza« sicer navede prav Sarraute, kar bi bilo treba posebej preveriti tudi ob romanu *Otroštvo*.

Na začetku romana se bralec znajde sredi dialoga v sedanjosti (in sedanjiku) med dvema glasovoma, ki se izmenjujeta brez didaskalij in v odsotnosti glavnega pripovedovalca ali avtorjevega glasu, ki bi moderiral njun pogovor. Pripovedovalec kot režiser, glavna instanca ali vsaj komentator ne obstaja, pač pa je razdeljen na dva pripovedovalska glasova, ki sta si načeloma enakovredna sogovornika. Prvi želi »obujati spomine iz otroštva¹⁰« (*Otroštvo*, 5) in tudi prevzema besedo v prvoosebni pripovedi, medtem ko ga drugi sprva želi od tega odvrniti, nato v pogovoru privzema različne vloge – spodbuja prvega, mu pomaga pri izbiri besed, postavlja vprašanja, izpostavlja dvomljiva mesta. Ravno pripovedovalčev umik pa je značilen predvsem za tretji tip pripovednih položajev: »pogoj zanjo je to, da pripovedovalec iz pripovedi tako rekoč izgine ali se umakne za same junake, tako da bralec sam neposredno

⁹ »Le tropisme est un mouvement imperceptible pour autrui, incommunicable et même paradoxal.«

¹⁰ »Évoquer tes souvenirs d'enfance« (*Enfance*, 7) Moja analiza romana *Otroštvo* izhaja predvsem iz izvirnika, od katerega se prevod občasno oddalji (včasih glede na analizo celo pomembno). Sarraute se namreč pogosto igra z zvenom besed, kar se v prevodu izgubi, pa je vseeno pomembna značilnost njene proze, poleg tega ima spol (oz. neutrum) posebno vlogo v poetiki tropizma, zato bodo pod črto citati iz romana podprti z navedkom iz izvirnika.

stoji sredi dogajanja ali pa se mu prikazuje skoz zavest enega od likov, ki s tem postane 'persona', tj. vloga, s katero se bralec lahko istoveti« (Kos 1983, 116). Z razliko od avktorialnega in personalnega pripovedovalca, virtualni pripovedovalec v središče dogajanja postavi bralca samega, čemur se približuje tudi pripovedna tehnika Sarraute.

Trojna identifikacija avtorja, pripovedovalca in subjekta, s katero Lejeune ustanovi avtobiografsko pogodbo branja, je zato že od vsega začetka otežena, saj pripovedna situacija ne ostaja povsem znotraj ene perspektive, torej romana »jaza«, temveč se z brisanjem meja med subjektom in pripovedovalcem nagiba »k sintezi 'jazovega' in personalnega načina,« kar je popolnoma razumljivo, saj so čisti tipi »večidel samo abstraktni vzorci« (n.d., 116).

3.3.1. Dialog

Ob pripravi teoretskih izhodišč za novi roman leta 1956 v eseju *Conversations et sous-conversations* Nathalie Sarraute zavrže tradicionalno vlogo pripovedovalca in njegovo tehniko pripovedovanja z uporabo didaskalij, kot denimo 'je rekla Jeanne', 'je odgovoril Paul'. S takšnimi didaskalijami namreč pripovedovalec vzpostavi distanco med bralcem in romanesknimi osebami, ki se znajdejo »na mestu teniških igralcev, pripovedovalec pa na visokem sodniškem stolčku, od koder nadzoruje igro in sporoča rezultate gledalcem (oz. bralcem), ki sedijo na tribunah. Niti romanopisec niti bralci ne sestopijo na igrišče, da bi sami igrali namesto enega ali drugega igralca¹¹« (*L'Ère du soupçon*, 108). Sarraute torej ugotavlja prevelik razkorak med avtorjem in literarno osebo oz. subjektom, ki nastaja pri tradicionalni tehniki pripovedovanja. Prav takšno razmerje lahko vzpostavi tudi prvoosebni pripovedovalec, predvsem kadar uporablja podobne didaskalije za dobesednim navedkom svojih besed, na primer 'sem rekel', 'sem zaklical', 'sem odgovoril', ki opozarjajo na diskretno pripovedovalčevo prisotnost in na to, da romaneskni dialog v nasprotju z dramskim dialogom ne more obstajati brez pripovedovalca. Z njegovo odstranitvijo Sarraute pripravlja igrišče, kamor naj sestopi avtor in z njim bralec: pripovedovalec tako postane ena (ali celo več) od oseb v romanu, subjekt pa (seveda prvoosebni) pripovedovalec. S poenotenjem

¹¹ »Elles marquent la place à laquelle le romancier a toujours situé ses personnages : en un point aussi éloigné de lui-même que des lecteurs ; à la place où se trouvent les joueurs d'un match de tennis, le romancier étant à celle de l'arbitre juché sur son siège, surveillant le jeu et annonçant les points aux spectateurs (en l'occurrence les lecteurs), installés sur les gradins. Ni le romancier ni les lecteurs ne descendent de leur place pour jouer eux-mêmes le jeu comme s'ils étaient l'un ou l'autre des joueurs.«

pripovedovalca in subjekta oziroma natančneje, z brisanjem meja med njima, lahko avtor bralcu približa subjekt in mu ustvari iluzijo, da sam podoživlja dejanja oziroma notranja gibanja, ki »bi jih moral avtor – in bralec z njim – doživljati skupaj z literarno osebo« (n. d. 104). Hkrati pa seveda to, »[d]a dialog zavzema ves tekstualni prostor in celo zamenja pripoved, vpliva na samo konstrukcijo prizora oziroma 'kosa,' ki je edina znana merska enota v delu Nathalie Sarraute¹²« (Asso 1995, 75).

3.3.2. Trojna identifikacija

Identifikacija avtorja, pripovedovalcev, subjekta ter referenčnega jaza mora zato pri tej avtobiografiji otroštva upoštevati tudi prepletenost pripovedovalca in subjekta, saj je jasno, da avtobiografski pogodbi navkljub vse te 'osebe' niso istovetne. Iz parateksta je znano, da je avtorica z imenom na platnicah Nathalie Sarraute malo pred triinosemdesetim letom, ki je za svoj zunajliterarni referenčni jaz v *Otroštvu* izbrala še malo Natašo Černjak, sebe v starosti od dveh do štirinajst let. Iz avtobiografske pogodbe oziroma vsaj iz jasne referenčnosti na avtoričino otroštvo bi morala biti načeloma identifikacija pripovedovalca in subjekta mogoča z vzporejanjem zunajliterarne resničnosti ter notranje resničnosti literarnega dela: pripovedovalec kot podoba avtorja in subjekt kot podoba mladega referenčnega jaza. Vendar se ob sicer razdrobljenem in negotovem subjektu, kot ga vzpostavlja novi roman, tu pojavlja tudi razcepljeni pripovedovalec, ki dvomi vase in celo v sam akt pripovedovanja.

Pripovedovalska glasova se izmenjujeta v dialogu, ki nosi tudi tipološka znamenja dialoškega diskurza: alinejni pomišljaj in presledek, naslavljanje drug drugega in uporaba prve in druge osebe, pri čemer prav naslavljanje in uporaba ednine v drugi osebi nakazujeta določeno bližino v odnosu med pripovedovalcema. Prvi glas prevzema pripoved in s tem vlogo osnovnega pripovedovalca, poleg tega govori o sebi v ženskem spolu, zato ga Keling Wei poimenuje 'pripovedovalka': »Ona je avtorica Nathalie Sarraute, 'jaz', ki pripoveduje, in 'Tašok'; osebe okrog nje so 'moj oče', 'moja mati', torej je ona 'otrok'¹³« (Wei 2004, 277). Poleg uporabe tikanja se pripovedovalka na drugi pripovedovalski glas obrača v slovničnih

¹² »Que le dialogue occupe tout l'espace textuel et se substitue donc au récit affecte la construction même de la scène, c'est-à-dire de ce 'morceau' qui est la seule mesure narrative que connaisse l'œuvre de Nathalie Sarraute.«

¹³ »Elle est Nathalie Sarraute l'auteur, le 'je' qui raconte et 'Tachok' l'enfant ; les personnages qui l'entourent dans l'histoire sont nommées 'mon père', 'ma mère', elle a donc été 'l'enfant'.«

strukturah v moškem spolu, kar sicer v slovenskem prevodu ni jasno: »Ja, vsa napihnjena postaneš ob tem. Rekla bi celo: naduta¹⁴« (O, 6). A moške slovnične strukture pri Sarraute ne poosebljajo vedno moškega sogovornika, temveč se predvsem poigravajo z nevtralnostjo moških slovničnih oblik ter tako sicer v splošnem ponazarjajo poseben odnos Nathalie Sarraute do nosilcev spola kot družbene vloge; v tem primeru pa predvsem njenega nevtralnega notranjega sogovornika, ki se približuje tistemu globoko znotraj, kjer smo si vsi podobni (prim. Benmussa 1999, 149-160).

3.3.3. Sogovornik

Drugi pripovedovalski glas, sogovornik, že s samo prisotnostjo omaje neizpodbitno avtoriteto, ki naj bi jo imela pripovedovalka kot nosilka vloge glavnega pripovedovalca, vendar je suma sumarum pripovedovalski par ravno zato toliko bolj verodostojen. Sarraute že ob romanu *Entre la vie et la mort* identificira sogovornika predvsem kot idealnega bralca. Kot tak je tudi v *Otroštvu* občutljiv na notranjo strukturo teksta, obliko, figure in ritem, a se hkrati tudi izkaže, da so mu opisovani tropizmi znani, kot da bi bil vedno prisoten oz. bi jih celo sam doživljal, tako da si občasno dovoli usmerjati pripovedovalko pri izbiri besed in metafor:

Zunaj ni več srebrnkaste svetlobe, niti velikih planjav v daljavi, pokritih z ledom, s svetlečim se snegom ... temveč malo umazana svetloba, zaprta med vrste hišic s turobnimi pročelji ...

— *Mrtvimi, bi morala reči, ne da bi se bala pretiravanja.*¹⁵ (O, 89)

Na samem začetku sogovornik dvomi o avtobiografskem projektu pripovedovalke, jo sprašuje, ali ne gre mogoče ob takšnem pisanju za nekakšno »vnaprej pripravljeno« in zato ne-resnično, jo usmerja v iskanje avtentičnih, resničnih tropizmov. Tudi kasneje v romanu budno spremlja avtentičnost pripovedi, predvsem kadar se (po njegovem mnenju) zaradi sloga oddalji od resničnosti ali se zaradi komodnosti približa klišejskim podobam otroštva,

¹⁴ »Oui, ça te rend grandiloquent. Je dirais même outrecuidant« (*Enfance*, 10).

¹⁵ »Il n'y a plus dehors de lumière argentée, ni quelque part plus loin de vastes espaces de glace, de neige scintillante.. mais une lumière un peu sale, enfermée entre des rangées de petites maisons aux façades mornes... - Mortes, devrais-tu dire, sans avoir peur d'exagérer.« (*E*, 113)

denimo ob opisovanju Vere in njene (družbene) vloge mačehe. Vendar na nekaterih mestih pripovedovalko tudi spodbuja k opisovanju klišejskih spominov na otroštvo in jo opogumlja:

— *Se razume ... lepota, tako podobna vzorom ... Ampak, konec koncev, če že imaš tako srečo, da imaš tudi ti take spomine, se jim malo prepusti, saj je vseeno, tako vabljivo je ...*

— *Pa saj niso bili narejeni zame, samo na posodo sem jih dobila, okusila sem le delce ...*

— *Mogoče pa so bili zato močnejši ... Niso mogli razvodeneti, se obrusiti.*¹⁶ (O, 25)

Najpogosteje se sogovornik vendarle izkaže za idealnega bralca oziroma pozornega poslušalca, saj posega v pripoved z vprašanji in tako pripovedovalko spodbuja k natančnosti in izčrpnosti: »Toda poskušaj se spomniti ... včasih pa se je vendarle moralo posrečiti ...¹⁷« (O, 47). Skozi roman sta pripovedovalka in sogovornik v prijateljskem odnosu, celo kadar jo slednji izziva k prestopu od bolj objektivnega, neprizadetega pripovedovanja k avtentičnemu pripovedovanju o neprijetnih občutjih ali negativnih čustvih. Enemu najbolj bolečih spominov v otroštvu se pripovedovalka izogiba oz. je sogovornik tisti, ki jo spodbudi k pripovedovanju, kot da jo spomni na tisti prizor; gre za igro med mamó in Koljem, Nataša se želi »vmešati« v igro in mama jo (nežno) odrine in okara. Sogovornik jo prisili k bolj boleči objasnitvi z vprašanjem: »In to je vse? Nisi čutila nič drugega?« (O, 58) in ob njegovih pripombah npr. »Dobro, nadaljuj ...« se iz otrokovega občutja, lahnega kot »zven kozarca, ko se ga rahlo dotakneš,« razvije misel, da je »tujek«¹⁸ (O, 59). Ob tem sogovornik-psihoterapevt pri naslavljanju pripovedovalke uporablja drugo osebo ednine, prav tako pri opisu prizora uporabi drugo osebo ednine za Natašo-otroka, a njeni mami reče »mama« (in ne denimo »tvoja mama«). Nataša-otrok je sicer za sogovornika vedno 'ti' in za pripovedovalko 'jaz', vendar je v romanu veliko primerov, ki dokazujejo določeno mero istovetnosti pripovedovalskih instanc.

Že v začetnem dvogovoru med pripovedovalko in sogovornikom je namreč med njima vzpostavljena določena bližina, intimen odnos, kjer sogovornik ostaja vljuđen in bi tropičja

¹⁶ »Ça se comprend... une beauté si conforme aux modèles... Mais après tout, pour une fois que tu as cette chance de posséder, toi aussi, de ces souvenirs, laisse-toi aller un peu, tant pis, c'est si tentant... - Mais ils n'étaient pas faits pour moi, ils m'étaient juste prêtés, je n'ai pu en goûter que des parcelles... - C'est peut-être ce qui les a rendus plus intenses... Pas d'affadissement possible. Aucune accoutumance.« (E, 32)

¹⁷ »Mais essaie de te rappeler... il a dû pourtant arriver parfois...« (E, 61)

¹⁸ »Et c'est tout ? Tu n'as rien senti d'autre ? [...] C'est bien, continue. [...] le tintement d'un verre doucement cogné [...] un corps étranger« (E, 75)

lahko izražala zadrego: »Mogoče pa ... kaj pa če ... včasih človek na to ne pomisli,« vendar pripovedovalki, gospe in priznani pisateljici pri triinosemdesetih letih vseeno postavi nonšalantno diagnozo vzrokov njenega tokratnega pisateljskega projekta: »mogoče pa ti pojemajo moči ...¹⁹« (O, 5) Kaj podobnega bi si verjetno dovolil le njen mož, Raymond Sarraute, s komer je Sarraute pogosto debatirala o svojem delu (Benmussa 1999, 161-174), najverjetneje pa kar ona sama, oziroma njen superego, kar na različnih mestih dokazuje sogovornik, ki natančno (pre)pozna opisovani dogodek, spomin, občutje (tropizem) ... V prvi vrsti gre torej za avtobiografsko pripoved, kjer je prvi bralec avtor sam:

Na tem mestu se pojavi vprašanje, komu je roman namenjen in kako ga ta sprejema: pripoved o otroštvu nima drugega naslovnika kot samega pripovedovalca ali pripovedovalko, ki ga hkrati sprejema kot bralec ali bralka. 'Jaz' je avtor diskurza o otroštvu, 'nadjaz' ga posluša, bere in komentira. Njun dialog prikazuje gledališče pisanja [...], 'izvajati' pisanje, to pomeni postaviti na ogled trenutno stanje pisanja in branja v samem dejanju izvajanja.²⁰ (Wei 2004, 107)

Sogovornik je torej identificiran kot pripovedovalkin nadjaz ter predvsem kot prvi bralec in komentator. Funkcija tradicionalnega pripovedovalca je razcepljena na dve pripovedovalski instanci: pripovedovalka pripoveduje, sogovornik posluša, komentira in postavlja vprašanja, s čimer se del bralske pozornosti nujno preusmeri s same zgodbe, pripovedovanega, na akt pripovedovanja.

3.3.4. Sedanjik

Tehnika avtobiografskega pripovedovanja pri Sarraute je obnovljena z brisanjem meja med pripovedovalcem in subjektom: pripovedovalka se skozi prvoosebno pripoved vživlja v subjekt, za katerega nikoli (ali izjemno redko) ne uporablja didaskalij v smislu 'sem rekla', 'sem odgovorila', tako da bralec lahko le podzavestno oziroma implicitno prepozna, »kdaj se dejanje iz notranjega spremeni v zunanje« (*L'Ère du soupçon*, 117). Glavna lastnost, ki vpliva

¹⁹ »C'est peut-être... est-ce que ce ne serait pas... on ne s'en rend parfois pas compte... c'est peut-être que tes forces décilnent...« (E, 7)

²⁰ »Là survient la question de la destination et de la réception : le récit d'enfance, ne pouvant s'adresser à personne, n'a d'autre destinataire que son narrateur ou sa narratrice, qui le reçoit en tant que lecteur ou lectrice. Le 'moi' projette le discours d'enfance, le 'surmoi' l'écoute, en fait lecture et commentaire. Leur dialogue monte le théâtre de l'écriture [...] 'performer' l'écriture, c'est mettre en scène l'état actuel de l'exécution de l'écriture et de la lecture.«

na brisanje meja med pripovedovalko in subjektom, je neopazno prehajanje iz sedanjega 'zdaj' v pretekli 'zdaj' predvsem s pretežno uporabo sedanjika tako v izmenjavi replik s sogovornikom v sedanjosti kot v pripovedovanju preteklih dogodkov, denimo:

— *Pa vendar očarljiva imena, če jih slišiš zdaj ...*

— *Toda, ko se spomnim teh imen [...], kakršna so bila takrat, postanejo takoj spet taka kot uličice: resnobna, stisnjena ... [...] na dnu temnih kletk, komaj živi ljudje previdno hodijo, se komaj še premikajo ... Tečem ob hišah.*²¹ (O, 97)

Ob tem ugotavlja tudi Dorrit Cohn v monografiji o zavesti v literarnih delih, da se Sarraute ne odpove prvi osebi, temveč »[p]odobno kot drugi romanopisci dvajsetega stoletja raje išče bolj neposredne metode znotraj same prve osebe – in to prav z eksperimentiranjem s 'simultanimi' oblikami, ki opuščajo pripoved v pretekliku in jo nadomestijo z diskurzom v sedanjiku²²« (Cohn 1978, 154). Glede na to, da je prehajanje iz enega v drugi način pri Sarraute implicitno oz. načrtno neopazno, je otežena tudi prepoznavna pripovedovalca oz. pripovedovalke in njene perspektive v trenutku upovedovanja.

Identifikacija romanesknih akterjev je zato skrajno kompleksna, saj pri *Otroštvu* ni le trojne identifikacije avtorja, pripovedovalca in subjekta, temveč je najprej zunanja istovetnost avtorja in referenčnega jaza, nato obeh pripovedovalskih instanc ter subjekta ter nenazadnje skozi gledališče pisanja tudi istovetnost naslavljalca in naslovnika. Dialoška pripovedovalska instanca pri Sarraute dvomi vase, v samo pripovedovanje, pa tudi v zgodbo – a prav z odkrivanjem mogočih dvomov ali nejasnosti ter šibkih, zbledelih mest v pripovedi in spominu doseže veliko mero verodostojnosti. Tako na neki način nezanesljivi pripovedovalec podaja »superzanesljivo« pripoved.

²¹ »Des noms pourtant charmants quand tu les écoutes maintenant...- [...] Mais quand je les retrouve tels qu'ils étaient en ce temps-là, [...] ils reprennent aussitôt, comme ces petites rues, leur aspect étriqué, mesquin... [...] au fond des petites cages sombres des gens à peine vivants se déplacent prudemment, bougent à peine... Je cours le long de ces maison, j'entre.« (E, 123)

²² »Like other twentieth-century novelists she prefers to search for more direct methods within the first-person mode itself – notably to experiment with 'simultaneous' forms that abandon past-tense narration altogether in favor of present-tense discourse.«

3.4. Polifoni pripovedovalec *Otroških stvari*

Tako kot v *Otroštvu* se bralec tudi ob prvi besedi v *Otroških stvareh* znajde sam s pripovedovalcem, čigar pripoved seže tako daleč v spomin, da bralec zlahka podvomi v njeno zanesljivost, hkrati pa tudi avtor z uporabo ločil namigne na lasten dvom v zanesljivost svoje pripovedi: negotov začetek je formalno postavljen pred vprašaj, obdaja ga oklepaj in bralec s prvo besedo ugotavlja, da je pred njim negotov pripovedovalec, ki mu bo moral zaupati (ali pa tudi ne). A ravno ta negotovi začetek *Otroških stvari* (9) je mogoče vzporejati z začetkom bolj samozavestnega pripovedovalca v *Prahu* (6-7), saj se skoraj dobesedno ponovi.

Pri tem je treba opozoriti na fragmentarnost, ki je bistvena lastnost ne le posameznih Kovačičevih del, temveč njegovega opusa kot celote. Ko denimo govori o »črepinjah«, ki so mu ostale, ker niso šle v eno knjigo, in jih bo porabil za novo, to niso nujno še neuporabljene črepinje, če se smemo navezati na njegovo metaforo. Kovačič je pripravljen razbiti svoj lonec, iz njega vzeti črepinje, ki še držijo, ki so še »čiste«, in iz njih sestaviti novo delo: »Vsak prostor hočemo osvojiti in napolniti z močnimi doživetji, slabotni prostori so samo hodniki, ki služijo za povezavo. Torej odstrani hodnike, izbriši ravnino, tj. horizontalo in že ne bo več obstajala vertikala v vsej svoji premoči in osamljeni neodvisnosti, povesi, odsekaj, odstriži umazane vrvi in čista reč bo padla« (*Delavnica*, 36). K nekaterim opisom, dogodkom se torej Kovačič vedno znova vrača in jih 'reciklira' (naveže na nove vrvi?) in prav takšen primer je tudi prenovljeni vstopni del v roman *Otroške stvari*. Prva pomembna formalna razlika med odlomkoma je predvsem negotova negotovost v *Prahu*: »Rojstvo (?)« proti »(Rojstvo?)« v *Otroških stvareh*. Prav tako je tu pripovedovalec bolj negotov pri razpoznavanju samega sebe: »Mogoče je to tisto, kar sem jaz« v *Prahu* proti »Mogoče je bilo to tisto, kar naj bi bil jaz« v *Otroških stvareh*, kjer uporaba pogojnika izraža prav nesposobnost ugotoviti, kaj »jaz« sploh je. Na podoben način je pomenljiva razlika v izbiri pripovedovanega časa, ki je v *Prahu* sedanjik, v *Otroških stvareh* pa preteklik, medtem ko se vse drugo ponovi. Za takšno izbiro je mogoče postaviti hipotezo, da je z izbiro preteklika želel izpeljati distanco med pripovedovalcem in pripovedovanim jazom, torej jasneje raz-ločiti pripovedovalca in subjekt. Pripovedovalec se postavi zunaj sebe, v pretekli, pripovedovani jaz in ga pusti spregovoriti preko uporabe preteklika. Uporabi torej ravno nasprotno tehniko kot Sarraute, a s podobnim ciljem – utišati sedanjega pripovedovalca in posoditi glas pripovedovanemu jazu, ki je deček od rojstva do starosti »nekaj čez enajst« (*O*, 321).

3.4.1. Pripovedovani jaz opisuje

Opisu kot pripovedni tehniki v Kovačičevem delu se posveča predvsem Zupan Sosič v članku Opis v romanu *Prišleki*; slednji je prav tako kot *Otroške stvari* tisti del opusa, ki se ukvarja z avtobiografijo otroštva, zato morda velja primerjati pripovedovalsko tehniko v obeh romanih in se vprašati, ali se razlikujeta in če, v čem in zakaj. Pri analizi opisa v *Prišlekih* se Zupan Sosič nasloni na ugotovitve poljskega teoretika Janusza Sławinskega in njegovo tipologijo in funkcijskost opisa. Glede na pomensko odvisnost so mogoči različni odnosi med opisnimi in drugimi, pripovednimi ali govornimi enotami: prostorski odnos, kjer opis določa namestitvev, razdalje in smeri v besedilnem prostoru, logični, ki določa hierarhijo besedilnih enot, ter spoznavni odnos, katerega elementi so predvsem opisi opažanja, občutenja, prepoznavanja, spoznavanja in interpretacije. Poleg tega ima opis »podoben status kot dialog, saj posedanji zgodbo, ko naredi prikazani svet bližji čutno prisotnemu« (Zupan Sosič 2009, 134-135). Prav preko takšnega 'posedanjenja' lahko Kovačičev pripovedovalec opusti sedanjik in približa pripovedovani jaz skozi opis iz njegovega zornega kota, kar ponazarja denimo opis »pojava« v prvem delu prvega poglavja Košara: »Pojav, v katerega sem prišel, ni imel mej, ni bil ne daleč ne blizu. Imel je globino, daljave, bližino« (OS, 9). Preko takšnih opisov, ki so skozi roman pogosti, se pripovedovani jaz predvsem približuje, ni pa mogoče povsem razločiti, kakšen odnos vzpostavlja tak opis do drugih besedilnih enot: je prostorski ali spoznavni? Logični najverjetneje ni, saj je očitno, da je zorni kot opisa zorni kot 'novorojenega' pripovedovanega jaza, ta pa še ne more biti sposoben logično urejati elementov v svetu, ki ga obdaja. Tudi pri opisovanju očetovega zmenka »z nerazločno senco neke mlade gospe, ki je sedela v senci brajde« se pojavljajo prostorski, predvsem pa spoznavni opisi, denimo: »Odsakal sem nazaj do okrogle mizo z očetovo in gospejino senco, ki sta me veselo pozdravili, kot da smo se pravkar spoznali. [...] Gospa je sedela tik zraven očeta, da ji je njegova kravata visela čez ramo« (OS, 53). Predvsem so navzoči spoznavni opisi, da ima bralec občutek, da spremlja otroka, ki spoznava svet in ga po svoje prostorsko umešča, vendar mu (še) ne pripisuje logično-hierarhičnih vrednosti.

Etično vrednotenje pojavov iz otroštva velja preskusiti preko splošno negativno ocenjenih pojmov: tudi odnos do zgodovinskih dogodkov oz. oseb v ničemer ne odraža stališč odraslega pripovedovalca, podaja predvsem otroško dožemanje Hitlerja in opis svastike: »Hitler je bil tisti mož, ki je bil naslikan na pustnih laternah, kako vpije in maha z roko, na

kateri je imel rdeč trak z belo tarčo, na kateri so se videle štiri zlomljene roke.« Otroška vrednostna sodba gre preko mame: »Tudi mama ga ni marala,« (OS, 45) prav tako kot pri družinskih prepirih, ko so se »približali z menoj v naročju očetu, in ker ga je sovražila mama, sem ga čoknil po obrazu« (OS, 16). Hitler tako v romanu ni objektivno opisana zgodovinska osebnost, temveč je brez logično-hierarhičnih odnosov preobražen v pošast iz otroških strahov: »Mene, bratca in sestrico je pograbil strah, da se bojo zdaj zdaj odprla vratca spodaj in se bo po vrveni lestvi spustil Hitler v uniformi in s kljukastim križem na rokavu in nas polovil in požrl« (OS, 46)²³.

Druga tipologija Sławinskega temelji na nadpovedni skladnji oz. besediloslovnem odnosu opisa in pripovedi, kjer zametkovni opis obsega opisne enote znotraj posamezne (pripovedne) povedi, razpršeni opis predstavlja formalno neodvisno celoto (opisno poved), ki ostaja semantično sicer odvisna od konteksta, medtem ko razviti opis tvori »manjši ali večji otok v pripovednem tekstu« (Zupan Sosič 2009, 135) in lahko oblikuje lastni kontekst. Pri tem velja opozoriti, da so po Sławinskem pripoved, govor in opis povsem enakovredne narativne tehnike, ki naj bi bile koherentno povezane v sinkretičen konglomerat besedilnega telesa. Otoki opisov so v romanu redki, ali pa so prepleteni z zametkovnimi pripovedmi, denimo drugi del poglavja Košara, kjer opisuje rjavo sobo, ali opis plakatov ob kinematografu, kjer se opisi prepletajo s pripovedjo: »Nek par je sedel za mizo, polno lepih jedilnih potrebščin. Na drugi strani je eden davil drugega z velikanskimi rokami, v dlaneh so se mu videle vse tiste črte, ki sem jih imel tudi jaz, torej bi tudi sam prav lahko postal ubijalec. Na naslednji so bile vojne z Indijanci in kavboji in vsak hip sem pričakoval, da bo kdo rešil kavboja, ki ga je Indijanec držal s kopjem za grlo« (OS, 121). Daljše otoke opisov bi se lahko predvidevalo ob tistih delih pripovedi, ki so predvsem vizualno izpostavljeni, na primer odlomek o sliki v zdravilišču, vendar je tudi tam opis prepleten z dogajanjem: »Tista, ki je hodila prva, je bila mlada gospa, tenka v pasu in visoka ko sveča. Pod avbo je imela obraz kot svetnica, a oči zaprte, da nisem videl njenega pogleda« (OS, 88). Torej v romanu prevladujejo zametkovni in razpršeni opisi, kjer je okolica oz. spozna(v)ni predmet opisan skozi pripoved:

²³ Vzporednico takšnemu otroškemu pogledu na zgodovinsko osebnost, ki bi od odraslega pripovedovalca in/ali bralca vendarle zahtevala določeno vrednostno opredelitev, otroški pogled pa je od tega popolnoma svoboden in neodvisen, bi lahko potegnili s Fellinijevim filmom *Amarcord*, kjer je skozi otroške oči Mussolini prikazan v dimu in v množici ljudi, ki vzklíkajo nerazumljive besede in dvigujejo roke. Zanimivo je, da na ta film in njegov otroški princip pripovedovanja opozori prav Sarraute v pogovoru z Benmussa.

»Ozek pločnik pred našo izložbo je bil siv in mrzel, ker je moral vso noč ostati zunaj in se je kdovekod potikal po mestu« (OS, 41). Tako kot Zupan Sosič zapiše za *Prišleke*, velja tudi za *Otroške stvari*:

*Ni pa samo prevladujoča vrsta opisa, ampak tudi 'podlaga' za posebno pripoved, trdno zmes vseh treh ubeseditvenih postopkov, v kateri večkrat ne moremo določiti, kateri ubeseditveni postopek je temeljni – ali se opis zajeda v pripoved in ji spreminja tradicionalno podobo ali pa hitri ritem pripovednih povedi preoblikuje statični značaj opisa – tovrstno strukturo je najbolje poimenovati s sodobnim naratološkim terminom **pripovedni opis** ali opisna pripoved (Zupan Sosič 2009, 140-141, poudarila avtorica).*

Tretja tipologija opisa se opira na bralsko recepcijo: opis je lahko pregleden, kjer pripovedovalec že na začetku naznani, kaj opisuje, ali ugankarski, kjer se bralec najprej seznani z opisom in mu šele nato pripovedovalec pojasni, kaj to je, ali pa ostane celo brez pojasnila. Takšen opis ima pri *Prišlekih* pomembno mesto, predvsem v prvem delu trilogije, ko je subjekt še majhen otrok in svet spoznava skupaj z jezikom. Ravno tako je ugankarski opis pogostejši v odlomkih, kjer opisuje začetek bivanja v očetovi deželi in njenem jeziku, ki mu še ni bil znan. Ugankarski opis se torej v *Prišlekih* lahko vzporeja z otrokovim nepoznavanjem jezika in posledično z njegovo otroško perspektivo:

[V] ugankarskem opisu [je] preglednost le domišljena igra, struktura opisa pa uganka. Ugankarski opis je najučinkovitejša ustreznica otroške perspektive, saj prisili bralca, da se aktivno vživi v nevedno perspektivo in ugiba, kaj je to, kar se mu zarisuje skozi otroške oči. Kovačičeva pripovedna želja in tudi glavna naloga opisa – posredovati stvarjem občutek videnja, ne pa zgolj prepoznavanja – je dosledno izpeljana prav v ugankarskem opisu, v katerem je tudi potujitveni učinek največji. (Zupan Sosič 2009, 144)

Kot primer je izpostavljen prav odlomek, ko se Bubi prvič sreča s kmetijo, z delom na njej ter orodjem, ki mu kot mestnemu otroku že tako ni poznano, kaj šele, da bi ga znal poimenovati v novem jeziku, ki ga tudi še ne pozna. Novost stvarnosti in jezika motivira ugankarski opis v *Prišlekih*, ki s tem v pripoved vnese svežino in humor:

Potem je prišel na vrsto ozek hodnik s staro omaro, polno durc. V njej so spale kokoške in na vrhu v senu so nosile jajčka ... Takoj zraven je bila nekakšna soba s kupi zrna na podu in kopico dolgih palic, od katerih je bila vsaka s špago privezana na drugo. [...] Na sredi je

stal tudi nekakšen stroj, podoben oglati šivalni mašini za kožuhovino. Stric ga je pognal z nogo in odrezal šop slame ... (Prišleki, 48)

Prav ta dogodek je opisan tudi v *Otroških stvareh*, a tokrat skoraj kot rešitev ugankarskih opisov iz zgodnejšega romana:

Za tem je bil na vrsti kurnik: vežica z omaricami, v katerih so kokoši nosile jajca [...] Oboje je bilo treba pokazati Gizeli, da bi tudi ona imela kaj od tega. [...] Naslednje, kar je pokazal stric, je bilo gumno, polno slame. Tu so mlatili žito; Karel me je poklical, dal mi je palico, na katero je bila z vrvico privezana druga [...] in ko je Karel pokazal na slamoreznici, kako se reže slama ... (OS, 249)

Od vsega orodja le cepec ostane nakazan z opisom in neimenovan, medtem ko so drugi ugankarski opisi razrešeni v pregledni opis. Prav tako se izkaže, da v *Prišlekih* Gizelina prisotnost ni tako izrazita, medtem ko v *Otroških stvareh* prav posebej opozori nanjo in na skrb, da bi »tudi ona imela kaj od tega.« Tudi siceršnja analiza opisa v *Otroških stvareh* pokaže, da ugankarski opis ni toliko prisoten kot pri *Prišlekih*, prav kot bi se avtor naveličal domišljene igre in nevedne perspektive. Ali morebiti kot da bi na ta način že preskusil otroško perspektivo, zdaj pa bi jo rad ponovno ustvaril z istim dogodkom, a v drugi pripovedni tehniki ali skozi drugačno igro, pri kateri pa vloga opisa vendarle ostaja pomembna. Pregledni opisi, kjer sicer bralec vnaprej ve, kaj ali koga opisujejo, imajo pogosto skrivnost, celo pravljичen pomen, in tako znanim in že poimenovanim predmetom in ljudem na novo ustvarjajo značaj: »Nato smo se vrnili v hišo, kjer nam je teta Mica prikazala, kakor čarovnica iz lectove hiške, kako vtika testo na loparju v peč na žerjavico in kako se pečeni hlebci jemljejo ven. Ta peč je bila pametna stvar.« (OS, 250) Pravljичnost in humornost otroškega pogleda tu Kovačič poustvarja prav preko inovativnih metafor in poosebitev (tako kot v že omenjeni preobrazbi Hitlerja v pošast, ki žre otroke, ali opisu pločnika, ki je siv od celonočnega potepanja po mestu) ter mestoma nepotrebnih natančnih opisov: »Držal je dva močna konja za vprego, ki sta imela kosmate noge, od katerih sem potem enega jahal« (OS, 253). Čeprav se torej ugankarski opis iz *Prišlekov* umika preglednemu v *Otroških stvareh*, tu Kovačiču vendarle ostaja na voljo dovolj tehnik za opisovanje sveta iz otroške perspektive.

3.4.2. Nezanestljivi pripovedovalec – opisovalec?

Zupan Sosič ob primeru *Prišlekov* zapiše, da je poleg ugankarskega opisa najučinkovitejša ustreznica otroške perspektive nezanesljivi pripovedovalec, s čimer se natančneje ukvarja Harlamov v članku *Nezanesljivi pripovedovalec v slovenskem sodobnem romanu*. Glede na izjavno dejanje pripovedovalca s pomočjo tujih teoretikov (Herman, Jahn in Ryan) odbere tri tipe nezanesljivih pripovedovalcev: nezanesljivi poročevalec »kaže emocionalno in drugačno prizadetost v odnosu do elementov fikcijskega sveta« (Harlamov 2010, 37), zaradi česar je njegov pogled subjektivno popačen – in različen od bralčeve konkretizacije besedilnih elementov in odnosov med njimi. Pri nezanesljivem presojevalcu se njegova vrednostna shema ne sklada z vrednostno sodbo bralca, ki živi v določenem zgodovinskem obdobju in geografskem prostoru, ki po svoje že implicirata določene vrednostne predstave, presojevalec je nezanesljiv ravno zaradi te vrednostne neskladnosti.

Tretji tip nezanesljivega pripovedovalca pa je nezanesljivi razlagalec, ki zaradi omejenega znanja in izkušenj besedilne resničnosti ne interpretira vedno ustrezno, njegovo razumevanje odnosov med elementi je nezanesljivo. Takšen pripovedovalec ima navadno značilnosti otroka ali duševno prizadete osebe, ki je ostala na razvojni stopnji otroka. Pripovedovani jaz, ki mu Kovačič v *Otroških stvareh* hkrati tudi prepusti besedo, je prav otrok. Bralec je zato implicitno povabljen k oblikovanju svojih pričakovanj v okviru (drugačnih) interpretacij odnosov med elementi v besedilnem svetu. A nezanesljivi razlagalec v *Otroških stvareh* sploh nič ne razlaga, ali vsaj zelo malo, v smislu: »Novo mesto, glavno mesto očetovega kantona« (OS, 242), temveč predvsem niza dogodke ter opisuje zaznave, pri čemer uporablja inovativne metafore in ravno z njihovo pomočjo ostaja izredno natančen in izčrpen opisovalec. Prav zato pripovedovalec pri Kovačiču morda niti ni toliko nezanesljivi razlagalec: toliko, kolikor se namreč pripoved umika opisu, toliko se tudi pripovedovalec leví v samega opisovalca. Če opis pridobiva na vrednosti in postaja enakovreden ubeseditveni postopek pripovedi in govoru (prim. Zupan Sosič 2009, 131), se po analogiji ponuja tudi nova tipologija pripovedovalske funkcije, kjer bi bila opisovalec in (so)govornik enakovredna podajalca vsebine kot pripovedovalec. Če je torej prevladujoča tehnika upovedovanja pri Kovačiču prav opis, se zato najustreznejše poimenovanje za njegovega pripovedovalca zdi prav *nezanesljivi opisovalec*, nova skovanka, ki pa se ponuja skoraj sama od sebe. Pri tem velja opozoriti, da so

čisti tipi največkrat le abstraktni vzorci (prim. Kos 1983, 116) in da je najpogostejši (pa verjetno tudi najplodnejši) pojav prav sinteza vseh treh.

V *Otroških stvarih* pri opisovanju čutnih zaznav sicer prevladuje vid (in je poleg tega opisan tudi z najbolj raznovrstnimi metaforami), vendar se opisovalec posveča vsem petim čutom, tudi sluhu (»klokotala in udarjala je, kot da ima na sebi svoje čolne in vesla,« OS, 243) vonju ali tipu (»Vse me je peklo, bolelo, najbolj praska na trebuhu in prsti na nogah, obtolčeni od kamnov,« OS, 278). Prav tako kot svoje čutne zaznave skoraj vizualno opisuje čustveno zaznavo odnosa drugih do sebe: »Prišel sem do mizice, za katero je sedel starejši par, ki me je gledal s takim dopadenjem, da sem, ker ni bilo stola, sedel kar v korito z bršljanasto brajdo nasproti njima in užival v njunih smehljajih« (OS, 53). Tudi močne ali izredne odnose med drugimi liki opisuje predvsem skozi lastne čutne zaznave: »Dogajalo se je nekaj posebnega, da so se utrinjale iskre. Klara in Margrit sta se spreminjali v nekaj kakor v skrinjo s prstani, ogrlicami, zapestnicami [...] Margrit in Klara sta bili zunaj hiše že nekajkrat tako drugačni, da nisem razumel, kako sta mogli ... ko sta postali tako zali tujki, da bi moral pred njima kar lebdeti kot balon [...] dobiti zgoraj v sobi spet svoja stara, znana, odljudna obraza.« (OS, 51) Otroška perspektiva je v *Otroških stvarih* prisotna prav skozi to usmerjenost v konkretni svet, ki je dosegljiv zaznavi, in v odsotnosti neke vzročno-posledične valorizacije opisovanih dogodkov, saj so »tudi tisti dogodki iz otroštva, ki so gotovo zaznamovali avtorjevo življenjsko usodo, prikazani le z otroškega gledišča, kot da zunanja kavzalna povezava, ki jih določujoče veže s sedanostjo pripovedujočega, ni najpomembnejša« (Jakob 2010, 47).

Zaradi odsotnosti interpretacij in vrednostnih sodb se pripovedovalec ne zdi nezanesljiv, nezanesljivo se lahko zdi njegovo podajanje resničnosti okrog sebe, saj jo opisuje le iz lastnega stališča, objektivni svet ga niti ne zanima (ne zanima ga, kaj se med prepiri dogaja med mamo in očetom ali očetom in senco mlade gospe), tudi pri vožnji Kovačičev iz Švice v Slovenijo opisuje zgolj trenutne zaznave, podobe, ki ga obkrožajo ali bežijo mimo njega, brez razlogov, sodb ali razlag. Resničnost ga zanima v tolikšni meri, kolikor mu ponuja zaznav, ki jih lahko podaja, medtem ko samega sveta niti ne želi objektivno opisovati. Da je Kovačiču zaznava v resnici vrednota, potrdi tudi v eseju *Literatura in življenje*: »Kadar slišim to številko in pomislim na pet in pol milijarde neznanih podob o svetu, od katerih bo komaj katera imela možnost, da bi kdaj postala dostopna človeštvu, me prevzame obup in bes, ker bo šlo tolikšno obilje zaznav v nič« (Kovačič 1998, 257). Nezanesljivost pripovedovalca torej ne

more izvirati iz nezanesljivosti njegove sheme vrednot ali vzročno-posledičnih povezav, saj so večinoma odsotne; njegova nezanesljivost in nezanesljivost njegove pripovedi-opisa zato najverjetneje izvira iz individualnosti in otroške perspektive opisovanih zaznav. Poleg skoraj zaprisežene resnicoljubnosti in iskrenosti pa mu ravno subjektivnost opisovanih zaznav zagotavlja nekakšno verodostojnost oziroma bralčevo pozornost, naklonjenost ter pripravljenost, da mu verjame.

Podobno kot Kovačič tudi Sarraute izpodbija zanesljivost glavnega pripovedovalca, zato bi se morda veljalo še enkrat dotakniti pripovedovalca v *Otroštvu*. Tudi tu je pripovedovalec največkrat otrok, njegovo poznavanje resničnosti je omejeno in razumevanje odnosov nezanesljivo, torej je v sistemu nezanesljivih pripovedovalcev nezanesljivi razlagalec (prim. Harlamov 2010, 37). Glede na samo tehniko upovedovanja besedilne resničnosti pa se za pripovedovalca v *Otroštvu* ponuja izraz *nezanesljivi (so)govornik*²⁴, saj ima dialog v primerjavi z opisom in pripovedjo v romanu izrazito izstopajoče mesto (prim. poglavje 3.3.1).

A čeprav Sarraute in Kovačič izpodbijata verodostojnost svojih pripovedovalcev, vendarle prav skozi te izbire bralca pripravljata do prilagajanja receptivnih pričakovanj. Tako s priznavanjem nezanesljivosti pripovedovalca (oz. opisovalca ali celo sogovornika) pripoved postaja vse bolj verodostojna.

3.4.3. Odrasli pripovedovalec in esejist v *Otroških stvareh*

O polnosti otroštva je sposoben spregovoriti takšen avtobiografski jaz, ki se je v lastni podvojitvi (na pripovedujočega in pripovedovanega) zmožen kar se le da potujiti v tisto drugo od sedanjega sebe; ki lastne (otroške) preteklosti ne razume kot integralen, organski, le stopenjsko, relativno oddaljenejši in nerazvit del svoje identitete, ampak kot jaz, ki v svoji identiteti zadržuje razpoko, kvalitativno razliko. (Jakob 2010, 48)

Ne glede na to, koliko besede je dano pripovedovanemu jazu, koliko prevzema pripoved in je njegova zaznava v ospredju, je odrasli pripovedovalec močno prisoten že od samega začetka: »Pred časom, preden mi je sin adaptiral sobo, sem spal na vzhodni strani pod oknom, in zjutraj, komaj se je delalo jutro, sem prepletel roke na odeji, kot da oblikujem nekakšne

²⁴ Izraza *nezanesljivi opisovalec* ter *nezanesljivi (so)govornik* sta na tem mestu le hipoteza, ki bi jo morda ob drugi priliki veljalo globlje raziskati na obširnejšem vzorcu literarnih del.

kroglice iz zgodnje svetlobe. To me je spomnilo na igro, ki sem se jo šel, ko sem še kot dojenček ležal v košari v rjavi sobi na Elizabethplatzu v Baslu» (OS, 10). Neverjetni spomin na sebe-dojenčka, ki bi lahko ostal dvomljiv ali bi se zdel neresničen, pripovedovalec uvede z nekakšno proustovsko magdalenico, kot garant verodostojnosti uvodno besedo prevzame odrasli pripovedovalec, (priznani) pisatelj, ki mu je pred časom sin adaptiral sobo. Odrasli pripovedovalec, avtobiograf, se večkrat oglasi v podobnih vložkih prav tako kot pripoved v pretekliku, a hkrati so njegova vmešavanja opremljena z opredeljenim časovnim odmikom (»Tudi ko sem po 33 letih prvič prišel za nekaj dni k Margrit v Basel« (OS, 71) ali časovnimi prislovi kot kasneje, šele čez leta, več kot petdeset let je minilo in podobno). Pripovedovalec uporablja sedanjik le za opis svojcev in dogajanja pred svojim rojstvom – legendo, ki pa je, ker se je dogajala zunaj njegovih zaznav, itak zunajčasovna, ter za dobeseden trenutek v sedanjosti: »taka je ostala tudi v Ameriki vse do danes, ko pišem to, leta 2003« (OS, 175). Ravno tako se pripovedovalec oglasi v sedanjiku, ko preko nekakšnega notranjega metabesedila usmerja svojo pripoved: »To je bil svetli uvod življenja v očetovi deželi. [...] To pot, si pravim, naj zmaga osladnost, če že ne more poetičnost moje prve izkušnje in prvih dni življenja v vasi Cegelnica.²⁵« (OS, 258)

Sporadična uporaba sedanjika je poleg tega vezana na krajše esejistične vložke, izmed katerih izstopa razmišljanje o jeziku in pripovedovalčevi dvojezičnosti, kjer avtobiograf načeloma ne zapisuje svojih stališč, sodb in mnenj, temveč postavlja vprašanja, hipoteze, izrazi dvom in obžalovanje, ter zaključi, da odgovora ne bo izvedel nikoli. Pripovedovalec je sicer odrasel, ni več otrok, ki ne pozna sveta in elementov, iz katerih je sestavljen, vendar vseeno ostaja brez odgovorov, brez oporne točke, skozi katero bi bilo mogoče pojasniti svet in na ta način ohraniti svojo notranjo trdnost ter zunanjo celovitost sveta. Tudi z odrasle perspektive oz. z zornega kota pripovedujočega jaza prikazanega spomina iz otroštva ne razlaga in mu ne prisoja druge vrednosti kot tisto, ki jo ima spomin sam po sebi (prim. Jakob 2010, 102).

Odrasli pripovedovalec v romanu torej prevzema kasnejše, odrasle oblike večinskega otroškega *nezanesljivega opisovalca*, in z njim na podoben način kot Sarraute (vendar veliko manj izrazit) tvori dialoško resničnost besedila. Hkrati pa sta oba romana dialoška »tam, kjer

²⁵ S podobnimi nasveti se vmeša tudi sogovornik Sarrautine pripovedovalke, in sicer tudi on prav pri prepuščanju »osladnim« spominom (prim. stran 18 v tem delu oz. stran 25 v *Otroštvu*).

tvori pripovedno enotnost le vsakokratna perspektiva pripovedovanega jaza, ki avtobiografskemu jazu v reviziji lastnega življenja odpira le delne, fragmentarne, nezaključljive vidike njegove identitete« (Jakob 2010, 95).

3.5. Poetika tropizma in fragmenta

Situacija je podobna kot pri *Otroštvu*: pripovedovani jaz opisuje svoje zaznave, sogovornik-nadjaz oziroma odrasli pripovedovalec ga bere, nadzira in usmerja. A pri Kovačiču pripovedovani in pripovedujoči jaz nista tako strogo ločena kot pripovedovalka in njen sogovornik pri Sarraute, da bi se lahko med seboj pogovarjala ali se naslavljala s 'ti'. Nasprotno, med pripovedovanim in pripovedujočim jazom pri Kovačiču sicer zeva razpoka, vendar ta razpoka ni nič bolj (ali nič manj) široka in prepadna kot razpoke med vsemi pripovedujočimi jazi v njegovem romanu. Gre namreč za fragmentarnost pripovedovalca in subjekta, ki nista razcepljena zgolj med seboj, temveč se v vsakem odkrušku pripovedi znajde poseben pripovedovalec, s svojim posebnim zornim kotom, starostjo, vednostjo in zanimanji; v zvezi s tem Kovačič v *Delavnici* celo zapiše, da »ima človek toliko zaves v sebi, ki se stalno vzdigujejo (ali padajo) druga za drugo, da je v vsakem obdobju ali trenutku drugačen« (*Delavnica*, 155). Prav tako Leben ugotavlja, da je Kovačičev subjekt »sicer razcepljen, destabiliziran, a nikakor ne izginja, temveč se bori za resnico svoje zavesti, ki jo spoznava v tem, da se nenehno sestavlja, razgrajuje in preoblikuje kakor življenje samo« (Leben 2009, 77). Polifonijo v pripovedi torej doseže z enim samim pripovedovanim jazom, ki je pripet na »deščice splava« in je prenovljen in drugačen ob vsakem novem spominu, delu pripovedi ali fragmentu.

Fragmentarnost zato ne obsega le pripovedi, temveč se nanaša tudi na pripovedovani jaz, na obliko sveta, ki ga slednji spoznava, in opisa, ki je za takšen svet edini ustrezen. Prav tako tudi tropizem ni zgolj poimenovanje nove oblike, temveč tudi (ali predvsem) tiste resničnosti občutja, ki obstaja tik pred rojstvom besede in prav zato ostaja sveže in novo. Oba, Sarraute in Kovačič pa si prizadevata, da pripovedovano ne bi bilo 'vnaprej pripravljeno', ampak vedno sveže občuteno in zato bližje in bolj resnično. Avtorja sta si torej izoblikovala vsak svoj jezik, ki najbolje odseva pojavnost resničnosti, kot sta jo spoznavala.

4. Fenomenologija eksistence

Avtorja oblikujeta estetiko jezika ob partikularni podobi sveta skozi otroško zaznavanje, pojavnost življenja je torej opisana iz posebnega, otroškega zornega kota, zaradi česar je omajana (tradicionalna) vloga verodostojnega pripovedovalca. Kljub določeni nezanesljivosti, ki jo implicira prisotnost otroškega pripovedovalca, oba razvijeta strategije, s katerimi prepričujeta bralca v svojo verodostojnost. Prva takšna strategija je notranji mehanizem teksta, s katerim avtor nadzoruje svojega pripovedovalca in je svoj lastni prvi bralec, ki preverja svoje trditve ali jih vzporeja v kasnejši čas ali celo sedanji čas pisanja. Druga ravno tako pomembna strategija je vabilo bralcu, da ponotranji avtorjev odnos do resnice in resničnosti ali izmišljije in fiktivnega. Opozicija med referenčno resničnostjo in fikcionalnostjo v literarnih (literariziranih) avtobiografijah postane irelevantna, saj se v zvezi s tem izpostavi predvsem vprašanje odnosa avtorjev do resničnosti oz. njene pojavnosti.

4.1. Odnos do resnice

V romanih je bralec načeloma prepuščen rašomonski tehniki identificiranja preteklih dogodkov, ki so popačeni ali – nasprotno – izkristalizirani skozi optiko različnih protagonistov, od katerih vsak ponudi svojo plat zgodbe in se pri tem trudi biti v največji meri objektivni (ali pa tudi ne). Tudi pri Sarraute in Kovačiču se bralec sreča s pripovedjo o otroštvu, ki je najverjetneje spremenjeno najprej skozi samo dejanje spominjanja, potem skozi literarizacijo oziroma umetniško oblikovanje, pri čemer bralcu ostane samo subjektivna plat pripovedi, največkrat brez možnosti preverjanja referencialnosti. S fikcionalnostjo in referencialnostjo se med slovenskimi literarnimi raziskovalci v okviru avtobiografije najbolj podrobno ukvarjata Leben in Koron, slednja tudi pregledneje v članku Fikcija, fakti in resničnost v avtobiografiji, kjer na kratko povzame mnenja nekaterih literarnih teoretikov. Misch, denimo, je resničnost avtobiografskega pisanja »legitimiral z organsko metaforo, celoto, ki je ne gre iskati v posameznih delih in je več od vsote teh delov. Posamezne neresničnosti lažnivega avtobiografa so po njegovem zato manj pomembne od duha, ki lebdi nad spomini in se odslikava v široko, buffonovsko pojmovanem stilu« (Koron 2011, 39). Skozi pregled Koron ugotavlja, da je »[v]se to dogajanje v teoriji jezika, subjekta, epistemologiji in filozofiji zgodovine ter v raznovrstnih praksah [...] tudi v literarni vedi močno okrepilo dvome

v upravičenost razločevanja med fikcijskimi in nanašalnimi, torej referenčnimi nefikcijskimi besedili,« a dodaja, da v recepcijskem procesu referenčnost ostaja relevantna. Bralec namreč še naprej preverja resničnost prebranega; »iskrenost, verodostojnost, avtentičnost, resničnost, ugledana skozi spomin posameznikov so nenehno na preizkušnji« (n. d., 43). Ob izvzetju skrajnih primerov 'ponaredkov avtobiografij' objektivno testiranje resničnosti bralcu načeloma ni na voljo, ostane mu le, da se avtorju pusti prepričati, ali bolje, avtor se znajde pred nalogo, prepričati bralca, da vstopi v njegovo igro razumevanja.

4.1.1. Zbuditi speči spomin

Razumevanje resničnosti, kot ga Sarraute želi od svojega bralca, je jasno že iz parateksta in njenega upiranja klasifikaciji romana *Otroštvo* kot avtobiografija: »Spomin je tako grob, če se ga pusti neobdelanega.²⁶« Sarraute kot da se že vnaprej odpove objektivni resničnosti v prid obdelavi; faktografska resničnost jo bo zanimala le toliko, kolikor bo lahko ponudila prostora za obdelavo.²⁷ Odnos Sarraute do faktografske referenčne resničnosti se natančneje izpiše v pripovedovalkinem dialogu s sogovornikom, ko se pogovarjata o neki povsem preverljivi informaciji:

— *Pa je gotovo, da je ta slika prav v Picku in Packu? Ali ne bi bilo treba preveriti?*

— *Ne, zakaj le? Gotovo je, da je podoba ostala povezana s to knjigo in da je občutek nekakšne bojazni, strahu, ki mi ga je zbujala, ostal nedotaknjen. Pa to ni bil zaresen strah, ampak malo smešen, tak, za hec.²⁸ (O, 37)*

Z objektivno referenčnostjo se Sarraute tu sploh ne ukvarja, pa tudi bralčevo pozornost odvrča od tega, saj ne želi napisati nekakšne enciklopedije otroštva: pomembno je le tisto

²⁶ Podrobneje o tem na strani 7 v tem delu.

²⁷ Pri tem postane zanimiva tudi analiza osnutkov: Philippe Lejeune v monografiji *Les brouillons de soi* sledi produkciji določene avtobiografije, torej načinu grajenja identitete v sami razliki med osnutki ter končno verzijo besedila. Med drugim se posveti tudi analizi osnutkov za *Otroštvo* Nathalie Sarraute, kjer ob navedku »aussi liquide qu'une soupe,« »tako redko kot juha« v slovenskem prevodu, ugotavlja, kako se je oblika tega dobesednega navedka spreminjala skozi osem različnih osnutkov. Gre za prizor, ko mali Nataši zdravnik naroči, naj, preden pogoltne, hrano tako prežveči, da bo grižljaj redek kot juha. Razume se torej, da zdravnik ni uporabil točno teh besed, ki jih po večkratni obdelavi osnutka najde Sarraute.

²⁸ »Est-il certain que cette image se trouve dans *Max et Moritz* ? Ne vaudrait-il pas mieux le vérifier ? - Non, à quoi bon ? Ce qui est certain, c'est que cette image est restée liée à ce livre et qu'est resté intact le sentiment qu'elle me donnait d'une appréhension, d'une peur qui n'était pas de la peur pour de bon, mais juste une peur drôle, pour s'amuser.« (E, 48)

občutje, ki ga zunanja resničnost zbudi v otroku. Četudi je morda podoba povezana z napačno knjigo, vendarle velja le to, da povezava obstaja in je občutje nedotaknjeno. V intervjuju s Sergem Fauchereaujem pojasni, da je v romanu opisala samo tiste spomine, kjer je našla še živa gibanja v notranjosti, saj ni pisala avtobiografije, kjer bi morala natančno opisati in popisati vse, kar se ji je kdaj zgodilo. To se ji namreč zdi nemogoče zaradi same brezmejnosti doživetega in neizrekljivosti tistega, kar je shranjeno v človekovi notranjosti, v njegovem *for intérieur* (prim. Gosselin 1996, 24-26).

Zdi se, da se Sarraute izogiba spontanim ali jasnim spominom, ki se sami od sebe zbujaajo pred njo, predvsem iz bojazni pred klišeji oziroma vnaprej pripravljenim. Skozi gledališče pisanja, ki ga uprizarjata pripovedovalska glasova, je očitno, da se avtorica trudi zasledovati nejasne spomine, tiste, ki jih je treba zbuditi, *faire surgir*. Sedanjik pisanja ponazarja tisti »zdaj, ko se trudim, da bi [...] obnovila te trenutke²⁹« (O, 67); gre za odstranjevanje plasti časa, iskanje »delcev nečesa, kar je še vedno živo« (O, 6). V tem smislu je mogoče razumeti tudi metaforo, kot jo ponuja otvoritveni prizor. V nekem švicarskem hotelu mala Nataša zagrozi svoji nemški vzgojiteljici, da bo razrezala »čudovito vzorčasto svilo blede modre barve« kanapeja in prav vzgojiteljičin odgovor »Nein, dein tust du nicht³⁰« (E, 10) sproži v Nataši besede (in dejanje) kljubovanja.

V teh besedah se vali gost, težak tok, to, kar nosi, se v meni potaplja, da bi uničilo tisto, kar se premika, se hoče dvigniti ... in pod tem pritiskom se dvigne, še bolj se dvigne, višje, raste, besede na silo meče nekam prek mene ... »Pač, bom.«³¹ (O, 9)

Pod pritiskom vzgojiteljičinih besed Natašino nasprotovanje naraste in kulminira v uresničenje grožnje, s čimer se Nataša osvobodi tako pritiska vzgojiteljice kot *tistega* v sebi (nasprotovanja?). Svila popusti in Nataša opazuje, kako »nekaj mehkega, sivega leze iz špranje.« Znotraj prizora se pripovedovalka in pripovedovani jaz zlijeta v sedanjiku (»sebe ne morem videti, toda zdi se mi, kot bi bilo zdaj«), oseba poleg nje je nerazločna mlada ženska, o kateri pripoveduje v tretji osebi, vendar pripoved kar naenkrat skoči v sedanjost

²⁹ »maintenant, quand je m'efforce de reconstituer comme je peux ces instants.« (E, 85)

³⁰ Prepoved v prihodnjiku: »Non, tu ne feras pas ça,« v dobesednem prevodu »Ne, tega ne boš naredila« je performativno močnejši od »Ne, tega ne smeš« v slovenskem prevodu.

³¹ »dans ces mots un flot épais, lourd coule, ce qu'il charrie s'enfonce en moi pour écraser ce qui en moi remue, veut se dresser... et sous cette pression ça se redresse, se dresse plus fort, plus haut, ça pousse, projeté violement hors de moi les mots... 'Si, je le ferai.'« (E, 12)

pripovedovanja in se v drugi osebi množine obrne k bralcu: »Posvariti vas moram in vam dati dovolj časa, da mi preprečite, da me zadržite.« Iz pripovedovanega jaza se zasvetlika pripovedovalka, ki je pred podobnim podvigom kot mala Nataša v švicarskem hotelu: »skočila bom ven iz tega spodobnega, naseljenega, mlačnega in mehkega sveta, [...] zgrmela bom v nenaseljeno, v praznino³²« (O, 10). Avtorica s pogumnim pisateljskim dejanjem znova raztrga svilo, povrhnjico, in opazuje, kaj »leze iz špranje.« Najprej je prisotna zunanja spodbuda in odklonilen odnos drugega, v čemer je tudi moč njegove besede (Asso 1995, 25-29); šele nato odločitev za spomin, ki ga pripovedovalka *fait surgir*, zavestno prikliče v življenje ter si ga v dejanju pisanja ogleda pod lupo (Benmussa 1999, 73).

4.1.2. Neprizanesljiva iskrenost

Kaj je resnica? Je to preproga s podobami: zgoraj, spodaj, poprek, podolgem, vsi predmeti hkrati in v vseh barvah, vsi motivi pomešani ... če bi jih hotel pokazati hkrati pokonci, plosko, ležeče – bi bila mogoče to resnica? Če se odločiš za enega od vzorcev, ga bo življenje, ki sproti požira vse, nekaj časa pustilo, da se repenči, skače gor, dol, dokler ga ne bo zavrglo, in dvignilo nekaj drugega. (Kovačič 1998, 258)

Ena stalnic Kovačičevih besedil so do potankosti natančni opisi, minuciozen inventar konkretnega zunanjega sveta, kot bi želel pokazati vse predmete hkrati in v vseh barvah, iz morebitne bojazni, da ne bi česa izpustil. Poetika fragmenta ima pri tem pomembno vlogo, saj daje razumeti, da v literaturi ne more biti vse, a po drugi strani Kovačič v *Delavnici* zapiše, da je treba »o stvari, ki jo opisuje v fragmentu, povedati vse« (220). Pomemben je torej akt izbiranja, odločiti se je treba za enega od vzorcev, pri čemer se hkrati zaveda hipnosti, minljivosti izbranega vzorca, najsi gre za minljivost dogodka ali bivajočega, najsi gre za hipnost spomina o določenem dogodku, bližnjem, predmetu ali okolici. Podobno ugotavlja Leben, da je pri Kovačiču »ubesedeni svet rezultat zavestne selekcije, umetniškega oblikovanja, razporejanja in avtorefleksije« (Leben 2009, 81). Avtor mora torej izbrati fragment, a nato o njem povedati vse, ga opisati do potankosti, ga s tem morebiti odtegniti njegovi hipnosti, a predvsem zaznati njegovo notranjo resničnost oz. prek estetike opisa odpraviti zev med zunanjo in notranjo resničnostjo opisovanega in najti njegovo istovetnost.

³² »je vous en avertis, je vais franchir le pas, sauter hors de ce monde décent, habité, tiède et doux, je vais m'en arracher, tomber, choir dans l'inhabité, dans le vide...« (E, 12)

Prav tako kot v romanih Prousta, Joycea ali Woolfove je Kovačičeva čutna zaznava realnosti močno povezana z duhovnim dejanjem, saj resnica ni nekaj objektivnega – skrita je namreč v pesniški podobi v najširšem pomenu besede. Tudi njegov prozni stil je izraz spoznavnega postopka, ki išče globljo resnico ljudi in stvari ter krajev in dogodkov s prispodobami in vzpostavljanji zvez med različnimi pojavi in vidiki stvarnosti. Evforično zasledovanje resnice v smislu boleče dnevniške izpovedi bi lahko poimenovali s Schellingovim izrazom istovetnost, tj. s poimenovanjem za odpravo delitve med duhovnim in snovnim svetom, ki je možna v umetnosti. (Zupan Sosič 2009, 130)

Kovačič zasleduje resnico preko opisa zaznavne konkretnosti in tako skozi individualnost zaznave odpravlja možnost neke objektivne resničnosti: subjektivnost zaznave je torej lahko le premosorazmerna s subjektivnostjo resničnosti. Neprizanesljiva iskrenost je Kovačiču orodje pri iskanju globlje resničnosti stvari, dogodkov, ljudi, tako da referencialna resničnost s svojo dokumentarno vrednostjo postaja irelevantna. Pri tem je pomembno, da avtor ostaja zunaj vrednotenja te globlje resničnosti, ne sodi ljudi ali njihovih dejanj, niti dogodkom ne prisoja določene vrednosti iz zornega kota sedanjika pisanja oziroma »selektivnega spomina, ki je spoznal, kaj je bilo v otroštvu vrednega, pomembnega in globlje določujočega« (Jakob 2010, 37). Globlja resničnost pojavnosti v Kovačičevih besedilih je stvarjem, ljudem, dogodkom imanentna, dovolj je, da so, brez vzročno-posledičnih povezav ali drugih vrednostnih meril. Edina pot do nje ostaja v umetnosti, v estetskem aktu jezika kot takem.

Kovačič se je nanašal na svet in življenje kot subjektivno resničnost, ki jo je preoblikoval v literarno resnico, v tekst. Na metadiskurzivni ravni se referenčnost nanaša zgolj na tekst; edina resničnost je tekst in iz teksta se sklepa na zunajbesedilno resničnost. (Leben 2009, 81)

V optiki iskanja globlje resničnosti, ki je mogoče le skozi estetiko jezika oz. v umetniškem dejanju, referenčnost ni več pomembna. To pomeni, da pri Kovačiču dokumentarno vrednost spomina nadvlada estetska obdelava, ki se približuje bolj bistveni, globlji resničnosti, ki je hkrati tudi bolj subjektivna in manj faktografsko preverljiva.

4.1.3. Resničnost in estetika

Faktografska, dokumentarna resničnost ne pri Kovačiču ne pri Sarraute nima izrazitejšega pomena v vrednosti literarnega dela, saj sta preko subjektivne zaznave oba na sledi globlji

resničnosti stvari, ljudi, dogodkov (Kovačič) oziroma izkustva (Sarraute). 'Prava' resničnost je pri obeh subjektivna in prisotna predvsem skozi estetsko obdelavo, umetniško izbiro. Objektivna, zunanja oz. enoznačna resničnost ne more odslikavati sveta v vsej njegovi kompleksnosti, zato postane irelevantna; estetsko dejanje je tisto, skozi katerega se umetnik približuje notranji, resnični resnici. Pri tem dokumentarnost tudi receptivno izgublja pomen, pomembna je predvsem pripovedovalčeva zavezanost resnici, tj. Kovačičeva neprizanesljiva iskrenost, brezkompromisna resnicoljubnost (Jakob 2010, 52), evforično zasledovanje resnice in istovetnost (Zupan Sosič 2009, 130) oz. odkritosrčnost (Troha 2009, 195) ali zavesten načrten priklic in opazovanje spomina pri Sarraute. Pisateljska zavezanost resnici pa je v obeh primerih toliko estetska, kolikor odslikava resničnost – in obratno, toliko resnična, kolikor je v njej lepote. Tehnika je pri tem »gibanje *sámo*, skozi katerega lahko resničnost obstaja. Resničnost, ki je vsakemu umetniku lastna in ki ji je zavezan, ki se je razvijala v njem od rojstva v dolgem nezavednem procesu³³« (Asso 1995, 30).

4.2. Predmetnost avtobiografije otroštva

Avtorja *Otroških stvari* in *Otroštva* si vsak po svoje iščeta individualen estetski izraz, s katerim bi lahko izrazila partikularno podobo sveta, kot se ponuja pripovedovanemu jazu in njegovi otroški percepciji. S tem se tudi odmikata od vnaprej izoblikovanih matric avtobiografije otroštva, kjer bi se po vrsti posvečala z otroštvom povezanim temam, denimo prvemu spominu, družini, igri, religioznosti, sovrstnikom, šoli itd. Vseeno pa se določeni tipični motiviki otroštva ne moreta odpovedati in se verjetno niti nočeta, saj ima tudi svojstveno opisovanje tega, kar je vsem znano, svoj čar in je »za prevzetnega umetnika nekakšna špartanska preizkušnja, provokacija in hudo težka vaja« (*Delavnica*, 142). Pri opisovanju občnih mest iz otroštva se avtorja izogibata njegovi tipični podobi, ki se v zornem kotu zrelega pripovedovalca zlahka prelevi v klišejsko lirizacijo, *image d'Epinal*. Posplošeno tako tolstojanska lirizacija ali idealizacija otroštva (z »orodjem ruskega aristokrata iz 19. stoletja,« *L'Ère du soupçon*, 86) s stališča odraslega pripovedovalca zato kljub njegovi prisotnosti pri Sarraute in Kovačiču nista več mogoči:

³³ »La technique, c'est le mouvement même par lequel la réalité accède à l'existence. Une réalité qui, pour chaque artiste, est sa réalité propre, où il est tout entier engagé, qui s'est élaborée en lui depuis son enfance, au cours d'un long processus inconscient.«

Srečna in blažena otroška leta! Nikdar se ne bodo povrnila. Kako bi jih ne ljubil, kako bi ne užival v spominu nanje?! Ti spomini mi pomlajajo in dvigajo dušo ter so vir najslajših užitkov. (Tolstoj, 51)

Z ukinjanjem odraslega pogleda na otroštvo oz. z jasnim distanciranjem med otroškim in odraslim glasom se Sarraute in Kovačič oddaljujeta od klišeizacije in se preko izkopavanja individualnih spominov približujeta *globlji resničnosti* – resničnejšim otroškim zaznavam in njihovem dejanskemu svetu, oziroma tistemu, kar je otroštvom res skupno: otroški zorni kot. Tako za oba avtorja velja, kar Jakob zapiše ob analizi Kovačičevega opusa: »Bolj ko se je pri tem pripovedovanju zmožen potujiti, se vživeti v kožo sebe kot pripovedovanega jaza na določeni točki svoje preteklosti, bolj je avtobiografsko samoprikazovanje odprto, nesklenjeno, saj drži razpoko, ki jo je v identiteto jaza vnesel čas, odprto, neprekrito z razlagalno perspektivo pripovedujočega.« (Jakob 2010, 94)

4.2.1. Čas in prostor

Poleg opisov otroškega pripovedovalca je pri Kovačiču opaznejši preizkusni kamen otroške percepcije razumevanje časa, ki se bistveno razlikuje od percepcije časa odraslega.

»Ne jutri, dons!« sem vpil. Vedel sem že, da je naslednji dan daleč, da je vmes noč in da jutri ni danes, kot torek danes ni spet torek jutri, skratka, da je naslednji dan nekaj takega, kot druga ulica, drugo mesto, ki ga še nihče ni videl, ker še ni bil tam. (OS, 57-58)

Življenje je bilo ogromno, veliko in pokvečeno pod nizek strop, vsak dan je bil tako dolg, da sem ga komaj preživel do večera, a noč je sploh morala biti nekaj strašnega, če nisi spal. (OS, 149)

Čas je nepregledna dimenzija, ki dobiva otipljivo vizualno podobo; otrok se nerazumljivemu, nepoznanemu približuje skozi vizualni svet, ki mu je bliže. Slikovitih opisov časa je vedno manj, v drugi polovici romana skoraj povsem izginejo, morebiti zato, ker se subjekt skozi odraščanje navaja na časovnost in potrebuje vedno manj konkretnjših koordinat. Njegova starost je posredovana preko opisov ljudi in predmetov, ki ga obkrožajo, njihovih velikosti, hkrati pa čas mineva popolnoma neopazno:

Kdaj so me po stopnicah odnesli dol na zrak. Ko so zunaj postavili voziček na tla, sem nad sabo zagledal srebrno uro in okno. [...] Komaj smo prišli, že so me odpeljali nazaj. (OS, 13)

Podobno kot v *Otroških stvareh* se tudi v *Otroštvu* starost subjekta lahko večinoma le ugiba, pri čemer pripoved sicer teče v nekakšnem implicitnem kronološkem zaporedju, kar ne pomeni nujno, da jo časovni potek tudi organizira. Spomini so torej tako pri Kovačiču kot pri Sarraute nanizani v posebni notranji logiki brez eksplicitne časovne povezave, le da so v *Otroških stvareh* urejeni v daljše enote, kar bralcu pušča bolj realističen občutek časovnega poteka. Da Nataša in Bubi rasteta, se razbere iz opisanih zanimanj, sposobnosti (štetje, branje ali pripovedovanje), dogodkov ali umeščanje sebe ali drugih v okolico:

V mivko nisem smel, kadar sem bil v sandalih in nogavicah. Rad bi, da bi mi kupila kako igračko s stojnice ali sladoled, pa ni hotela nič slišati o tem. (OS, 46)

Zdaj sem že dovolj velika, da me ne posadijo več v kočijo, lahko zajaham rumenega leva ali še raje: roza pujsa ... ali pa tisto lepo, belo žirafa ...³⁴ (O, 47)

Umeščanje sebe v prostor v primerjavi z velikostjo okolice ali drugih ljudi je skorajda obče mesto pisanja o otroštvu, kjer je že samo razmerje glede na odraslo perspektivo izrazito disproporcionalno. A pri tem ne gre vedno le za dejanski občutek večje velikosti, pač pa je povezano s samo trenutno vrednostjo predmeta, stavbe oziroma okolice v dojemanju: »Gledal sem po hiši, ki je bila nekoč moj neomajni močni varuh, ker sem se v njej rodil« (OS, 119).

Desetletja kasneje sem doživel neko ulico kot lepo, ko sem bil zaljubljen, potem preveč obljudeno, ker sem imel otroke, in zatem tako kot brezno, ko so me v fiatu Ljudske milice peljali na zaslišanje v Slavijo. (OS, 222)

Specifičen motiv umeščanja v prostor so selitve, iz katerih se pri Kovačiču da hkrati razbrati tudi socialen padec njegove družine, dejstvo, ki otroku ostaja nerazumljivo: »Nisem mogel razumeti, da moji starši niso mogli ostati v eni in isti hiši kakor druge družine,« (OS, 120) a ga tudi kot odrasli pripovedovalec ali esejist ne razlaga. Ostaja pri opisu prostorov, redko tudi selitve same, a stavbe so načeloma povezane z ljudmi, ki jih je tam srečeval. Družina sama je vezana na domače okolje in na sprehode, obiski svojcev v bolnišnici so opisani kratko in bežno, ali celo označeni kot neverjetni spomin:

³⁴ »Je suis assez grande maintenant pour qu'on ne m'installe plus dans une voiture, je peux m'asseoir à califourchon sur cet ion jaune ou plutôt sur ce cochon rose... ou bien non, sur cette girafe blanche...« (E, 60)

Enkrat sem zagledal očeta v plašču pri vznožju postelje, kjer si je ogledoval moj temperaturni list. Ampak to je bil najbrž privid. Mama se je pozimi prikazala od zunaj z mufom, iz katerega je potegnila zavitek mareličnega biskvita, to so bile zagotovo sanje, ker bi ji nune pri priči vzele zavojček. Enkrat je sedela Klara v napol oblečenem plašču pri steni in si grizla nohte, a to je bilo najbrž nekoč doma. (OS, 59)

Ob vseh preseljevanjih in novih prostorih le dve poti v *Otroških stvareh* zavzemata izrazitejše mesto v pripovedi: pot v očetovo domovino ter iz Cegelnice proti Ljubljani. Opis poti v Jugoslavijo je konglomerat misli, opisov okolice, zadnjih spominov Basla in pričakovanj, ki jih Bubi polaga v očetovo deželo, pri čemer se pripoved o zunanjem dogajanju v ničemer ne razlikuje od opisov drugih dogodkov. Podaja jo z nekakšno otroško indiferentnostjo do posebnih dogodkov in jo zato lahko primerja s šolskim izletom: »ta pogled na podstreho z našimi indijanskimi oblačili me je prebodel s tako bolečino, da je občutek veselja, ker odhajamo v očetovo domovino splahnel kot moteč šolski izlet na prosti dan« (OS, 230). Zunanje dogajanje je tudi tu ogródje za natančne opise Bubijevih zaznav, njegovih misli in dojemanj. Kljub neponovljivosti odhoda iz Basla zunanja resničnost ne preplavi Bubijevih občutij ali podrobnosti, o katerih takrat razmišlja. Nostalgija slovesa in pričakovanje novega zavzemata enako mesto kot podobno natančno opisani trenutni prebliski:

Na sebi sta imeli belo obleko, bel plašč, bele čevlje in bel klobuk, tako kakor mama, zmeraj so bile vse tri enako oblečene, in to mi je šele ta trenutek padlo v glavo. [...] in zadnje, kar sem videl, je bilo rumeno stopalo moškega, ki se je sončil na strehi in to je bil tisti konec Basla, ki je bil najbolj pristen, ker je bil nenadejano slovo od Basla. (OS, 230-235)

Čeprav Bubi selitvi ne pripisuje nobenega simbolnega pomena in je v opisu enakovredna drugim dogajanjem, je vseeno zdaj dovolj star in hkrati občutljiv na svojce, da ob selitvi opaža tektonske premike v družini ter se do njih tudi opredeli: »Jasno je bilo nekaj, da je kljub zmešnjavi in neredu tega dneva nastopila ura, ko je oče končno prevzel vajeti naše družine v svoje roke« (OS, 234). V izbranem odlomku o selitvi v očetovo domovino, ki obsega nekaj strani, Kovačič sicer opisuje le eno selitev, vendar je popolnoma razdrobljena na različne podrobnosti, opise zaznav, misli in občutij. Določenemu detajlu iz poti se namreč le redko posveča v več povedih, medtem ko celotne podobe poti niti ne povzame. Prav takšen konglomerat ponazarja Kovačičevo zavezanost poetiki fragmenta, s katero razbija linearno

pripovedno linijo in se hkrati z realističnimi opisi približuje verističnemu izrazu (prim. Zupan Sosič 2009, 129).

Tako kot se Bubijevo otroštvo ne povezuje le z eno hišo ali enim »neomajnim močnim varuhom« (OS, 119), temveč se skupaj z družino seli iz ene hiše v drugo, tako se tudi različna obdobja Natašinega otroštva navezujejo na različne kraje. A če pri Bubiju družina ostaja skupaj, kar mu po svoje zaradi kompleksnih družinskih odnosov predstavlja določeno travmo, saj se mu zdijo »prisesani drug na drugega, jaz nanje in oni name kot da smo okuženi z isto boleznijo« (OS, 233), je Nataša nasprotno pri selitvah sama. Razpeta je med mamo in očetom in hkrati s tem med različne kraje, države in jezike, pri čemer se prostori otroštva zato toliko izraziteje povezujejo z osebami, ki jih naseljujejo:

Oče sam, kadar je res treba, označi mamo po imenu kraja, kjer živi: »Si pisala v Peterburg?« »Pismo iz Peterburga imaš.³⁵« (O, 100)

Čeprav so se potovanja ponavljala, je v *Otroštvu* opisana le zadnja pot od mame k očetu pred dokončno naselitvijo pri očetu in njegovi novi ženi Veri, česar pa Nataša med samo selitvijo še ne ve. Potovanje je opisano skozi več tropizmov, ki se med potjo ali pripravami nanjo porajajo v Nataši, zato pripoved o poti obsega več kratkih poglavij. Pripovedovalka in njen sogovornik razmišljata o pomenu te poti (ki je podobno usodna kot Bubijeva selitev v Jugoslavijo) ter moči in izvoru Natašinih 'tropizmov', vendar interpretacijo puščata odprto in dogodka ne razlagata skozi odrasli zorni kot, čeprav jima je nadaljnji potek zgodbe znan:

Zaradi napovedanega odhoda nisem bila žalostna. Navajena sem bila na odhode in prihode in tako kot vedno sem bila vesela, da bom videla očka.³⁶ (O, 82)

Vendar jo med potjo premagujejo solze in sogovornik komentira:

— Čudno, da si prav tistikrat prvič občutila tak obup ob odhodu ... Človek bi si lahko mislil, da si kaj slutila ...

— Ali pa pri mami ...

— Ja, nekaj, kar ti je dalo čutiti, da ni tak odhod, kot so bili vsi drugi ...

³⁵ »Mon père lui-même, quand il le faut vraiment, désigne ma mère par le nom du lieu qu'elle habite : 'As-tu écrit à Pétersbourg ?' 'Tu as une lettre de Pétersbourg.'« (E, 127)

³⁶ »L'annonce de mon départ ne m'avait pas rendu triste. J'étais habituée à ces allers et retours et j'étais contente comme toujours de revoir papa.« (E, 105)

— *Težko verjamem, ja, težko v pravem pomenu besede, da je že v tistem trenutku nameravala ... Ne, ni mogoče, da bi me hotela namerno pustiti očetu.*

— *Ali nama ne zadostuje ugotovitev, da je bil februar in da si vedela, da bo ločitev daljša kot ponavadi, saj si morala tokrat ostati pri očetu več kot dva meseca ... do konca poletja.*³⁷(*O*, 84)

Kljub skušnjavi, da bi mali Nataši pripisala slutnjo daljše ločitve od mame, se pripovedovalka in sogovornik ne omejita na eno samo razlago. Poti se spominja preko različnih tropizmov, vsi pa so kot prepojeni z bolečino slovesa od mame. Tudi v zvočni igri z menjavo francoske besede *soleil* in ruske *solnce* ne more najti utehe, saj nekako ponazarja utrudljive selitve med domom pri mami in tistim pri očetu. Nataša jih sama ne more ustaviti, temveč se mora igra selitev (boleče, a očiščujoče) končati sama od sebe: »Utrudljiva igra, pa ne morem nehati. Konča se sama od sebe in solze tečejo.³⁸« (*O*, 83) Od vseh spominov, ki sestavljajo to potovanje, so najbolj jasne podobe mame, ki se sklanja nadnjo, ji briše solze, ali se nagnjena skozi okno vlaka odpelje proč, vendar po drugi strani opisi njenih občutij niso nič manj lucidni v primerjavi z drugimi.

Tako Bubi kot Nataša izrazita navajenost na preseljevanje oziroma nenehne poti med starši (*OS*, 120 in *O*, 82), vendar natančno opišeta samo eno pot, ki jima je toliko bolj ostala v spominu. Ravno v teh odlomkih je izražen tudi nejasen občutek nepripadnosti; Bubi namreč na svojo jezo ugotovi, da je prespal mejo med tujino in očetovo deželo (*OS*, 233), kjer torej izgubi svoje rojstno mesto nekje v tujini, očetova dežela pa (še) ni njegova. Nataša pa je na tej poti sama, od mame se poslovila, še preden pride do očeta, pospremi jo *stric*, ki ga ne pozna, in železniška postaja se ji prvič zazdi zlovešča (*O*, 87).

Zanimivo je, da tudi Tolstoj v *Detinstvu* opisuje slovo od mame in pot proti mestu. Že v prvem poglavju si deček-pripovedovalec kot izgovor za solze razneženosti (in obžalovanja jutranje jeze) izmisli sanje o mamini smrti, kar kasneje postane skoraj preroško. Skupaj z

³⁷ »— Il est étrange que ce soit juste cette fois-là que tu aies ressenti pour la première fois une telle détresse au moment de ton départ... On pourrait croire à un pressentiment... — Ou alors chez maman... — Oui, quelque chose qui t'aurait fait sentir que cette fois ce n'était pas un départ comme les autres... — J'ai peine à croire, oui, peine, au sens propre du mot, que déjà à ce moment là elle ait pu envisager... Non, il n'est pas possible qu'elle ait délibérément voulu me laisser à mon père. — Ne nous suffit-il pas de constater que nous étions en février et que tu savais que la séparation serait plus longue que d'ordinaire, puisque cette fois, tu devais rester chez ton père plus de deux mois... jusqu'à la fin de l'été.« (108)

³⁸ »Un jeu abrutissant que je ne peux pas arrêter. Il s'arrête tout seul et les larmes coulent.« (107-108)

očetom in starejšim bratom se od mame poslovijo, ne da bi vedel, da jo tokrat vidi zadnjikrat. Pripoved o slovesu Tolstojev prvoosebni pripovedovalec realistično podaja v pretekliku in zdi se, da poteka linearno, čeprav jo pripovedovalec prekinja z razlago z zdajšnjega stališča pripovedovalca ali vzkliki v sedanjiku (*Detinstvo*, 50). Detajli so skrbno odbrani, vendar nekako koherentno povezani v celovito podobo slovesa in poti, ki je pri Sarraute in Kovačiču ni, saj so pri njiju detajli nanizani skoraj povsem neodvisno drug od drugega.

4.2.2. Rojstvo pripovedovalca

Podobno kot je v avtobiografiji avtorefleksija že skoraj obče mesto, je pogosto prisotno tudi razmišljanje o lastnem pisanju, pisateljskih načelih ali odnosu do jezika. Natašinemu veselju ob pisanju je posvečeno eno daljših poglavij v *Otroštvu*, kjer natančno opisuje pisanje spisa o svoji prvi žalosti. Nataša si »žalost« za potrebe spisa izmisli in se lahko tako umakne, da napravi prostor pripovedovalcu:

*V senci sem, nič se me ne more dotakniti, ničesar ne razkrivam, kar bi ne bilo samo moje ... za druge pa pripravljam nekaj, za kar mislim, da je dobro zanje, izberem nekaj, kar imajo radi, kar lahko pričakujejo, žalost, ki jim ustreza ...*³⁹ (*O*, 163)

Pripoved se ravna po lepoti izbranih besed, njena žalost se denimo zaradi lepote besedne zveze »suhega šelestenja« jesenskega listja dogaja v jeseni in ne spomladi. Opiše trud, pa tudi zaupanje v besede, da bo ravno pravi čas našla ustrezne, ter zadovoljstvo s seboj in končanim delom. A čeprav je na nalogo ponosna in se z njo postavi pred očkom, ne razmišlja o tem, da bi bila nadarjena za pisanje, temveč gre ob spisu le za dobro narejeno domačo nalogo za francoščino (*O*, 163-170). Opisani pripovedovalec v tem spisu je pridna in nadarjena učenka, ki uživa ob dobro opravljeni domači nalogi, ki bo po možnosti najboljša v razredu, saj dobro pozna svoje bralce in jim lahko ponudi tisto, »kar lahko pričakujejo« in kar jim ustreza.

Bubi je kot šolar Natašino diametralno nasprotje in tudi kot pripovedovalec se ne prebujajo skozi pisanje, temveč še čisto majhen izkorišča svoj dar pripovedovanja za prisvajanje Friderlijevih igrar ali zabavanje Gizele. Temu že večjemu pripovedovalcu se zgodi prav

³⁹ »Je me tiens dans l'ombre, hors d'atteinte, je ne livre rien de ce qui n'est qu'à moi... mais je prépare pour les autres ce que je considère comme étant bon pour eux, je choisis ce qu'ils aiment, ce qu'ils peuvent attendre, un de ces chagrins qui leur conviennent...« (*E*, 208-209)

posebna iniciacija ob pripovedovanju svojih dogodivščin iz gorskega zdravilišča svojim domačim. Čeprav jim opisuje stvari, ki so se mu pripetile v odsotnosti, priznava:

Sproti sem si izmišljal nove stvari, jim kaj dodajal, največkrat pa izpuščal. Postalo je nekaj čisto drugega, kar se je dogajalo v resnici. (OS, 112)

Tudi on pozna svoje poslušalce, se jim prilagaja in jim pove tisto, kar bi radi slišali ali jih pripravi do smeha, hkrati pa je oddvojitev pripovedovalca od otroka še veliko bolj očitna:

Takrat se je v meni zganil nekdo, ki ga nisem poznal, a me je nekako celega napolnjeval pod kožo do konca prstov na nogi. Skozi drobno špranjo je poslal pazljiv, trezen pogled vame in po obrazih domačih, da bi presodil, če verjamejo ali ne temu sleparskemu pripovedovalcu na postelji. (OS, 113)

Pripovedovanje zgodb in nastopanje je sicer tesneje povezano tudi s posebnim odnosom do jezika, ki ga Kovačič izčrpneje opiše v esejističnem vložku o jeziku oziroma njegovih dveh jezikih, materinščini (nemščini) in »očetovščini«, kot poimenuje slovenski jezik, ki mu je bil takoj po selitvi nepredstavljivo oddaljen: »Da bi kdaj mislil, čutil, govoril ali celo pisal v slovenskem jeziku, je bilo zame nekaj tako nedostopnega, kot po burnih sanjah postati angel« (OS, 261). Kompleksen odnos do nemščine in slovenščine je moral vzpostaviti zaradi čisto zgodovinsko-političnih okoliščin, v katerih se je znašla družina Kovačič.

Kovačičevo otroštvo se skoraj v celoti dogaja v nemškem govornem okolju in v romanu *Prišleki* nemščina zavzema pomembno mesto pri dobesednih navedkih (predvsem germanofonih oseb), medtem ko v *Otroških stvareh* slovenščina skoraj povsem prevlada. Nemščino uporabi le nekajkrat, prvič pa pri dobesednem navedku očetovega vzklika med prepirom z mamo: »Ich bin und bleibe Slowener!« (OS, 26) Zakaj prav tu uporabi nemški jezik, čeprav so se mu drugi dobesedni navedki v spominu že zdavnaj prevedli v slovenščino? Morda zato, da prav skozi ta očetov vzklik oriše »smrtonosni objem medsebojnega sovraštva« njegove materinščine in očetovščine, kar nakaže v esejističnem odlomku dobrih dve sto strani kasneje.

Slovenski in nemški jezik sta bila tedaj, leta 1938, in sta še dandanes, pa če povprašáš berača ali filozofa, v smrtnem objemu medsebojnega sovraštva. Vsak jezik je, že od spočetja dalje, doma v enem človeku. In kako je, če domujeta dva taka sovražna družabnika pod eno in isto streho? (OS, 261)

Mesto, ki ga zavzema nemški jezik v *Otroštvu* je na nek način temu vzporedno, a tudi drugačno. Natašini starši so ruskega izvora, a kot potomci ruskih aristokratov in intelektualci dobro govorijo tudi francosko, tako da imata ruščina in francoščina skorajda miroljubno enakovreden status. Nemški jezik pa je tisti, ki dobi privilegirano mesto tujega jezika – uvodne besede v otvoritveni prizor so v nemščini: »Nein, das tust du nicht.« (O, 7) Besede so očitno dovolj tuje, da odmevajo v Nataši, in hkrati dovolj blizu, da dobijo simbolni pomen v samem umetniškem dejanju.

Kot kratek intermezzo in motivna zanimivost: tudi v prvem prizoru *Detinstva* Leva Tolstoja nemški vzgojitelj Karel Ivanič budi desetletnega Nikolaja in njegovega brata – v nemškem jeziku: »Auf, Kinder, auf ... s'ist Zeit. Die Mutter ist schon im Saal« (*Detinstvo*, 11).

4.2.3. Moja soba – dom

Prvi dom je Kovačiču zelena hiša na Gerbergässli, saj o njej zapiše, da »je bila nekoč moj neomajni močni varuh, ker sem se v njej rodil« (OS, 119). Kasneje se je družina Kovačič preselila, zato je lahko spomin na to hišo ostal povezan s spominom na zgodnje otroštvo, ko je Bubi še kot dojenček spal v rjavi sobi. Kasneje je ta svoj prvi dom videl le še enkrat, a takrat si je toliko bolj zaželel vrnitve:

Bila je to moja, moja, moja soba. [...] Hotel sem mamu nekaj poprositi. Kaj? Da bi ostal za zmeraj v tej sobi ali da bi naredila tako, da bi bil spet dojenček. (OS, 18)

Ko Bubi obišče rjavo sobo, se zdi, da je tega vesel kot neke vrnitve v času oziroma kot da bi prišel spet domov. Kasneje takšnega občutka domačnosti ne izpiše več pri nobenem prostoru ali kraju, tako, kot je bila rjava soba *njegova*, ni bila njegova nobena druga več. Odtlej se dom pri Kovačiču veže predvsem na ljudi: kljub nepopolnosti njegove družine ali občutku nelagodja, ki mu ga povzroča, je vendarle družina tisto, kar je najbolj domače in lahko zbujajo občutek pripadnosti.

Ampak trenutek prej, ko sem vdrl v kuhinjo, sem jih videl take, kot sem jih še velikokrat poprej in pozneje, obraze in nosove podobne mojemu, kot kopica najbolj enoličnih in dolgočasnih bitij ali ogledal na svetu [...] Imel sem rad »nenavadne« obraze, denimo Gizelo, čeprav sem gojil tudi navezanost na domače, bil v skrbeh zanje, se bal, da zbolijo, in misli na njihovo smrt nisem mogel prenesti niti kot preblisk bolečine v svoji glavi. (OS, 195)

Tudi Nataša v *Otroštvu* izgubi svojo sobo, ob čemer lahko Sarraute opozori tako na otrokovo navezanost na svoj prostor kot na (ne)taktnost odraslih v odnosu z otrokom. Veliko Natašino sobo pripravijo za prihod dojenčka, polsestre Lili, ter njene dojilje, Natašine stvari pa brez pojasnila preselijo v manjšo sobo. Ob ustrezni razlagi bi verjetno razumela (O, 94), tako pa ji ostane le občutek, da se ji je zgodila krivica. »Velika in debela ženska« poleg tega Natašino selitev iz velike v manjšo sobo poveže z ugotovitvijo, da nima mame – takšna osnovna pripadnost bi Nataši omogočila posebno materino varstvo, ki bi jo mogoče obvarovalo izgube prostora.

In tako se je dobra ženska, ki je že skoraj končala mojo selitev, postavila predme, sedela sem na postelji v svoji novi sobi, me zelo sočutno pogledala in rekla: »Joj, kakšna nesreča, če človek nima matere.«⁴⁰ (O, 94)

Ko Nataša živi pri očetu, se mora njen dom oblikovati okrog kompleksnega odnosa z očetovo novo ženo Vero, pri čemer se pripovedovalki pogosto ponuja šablonska, naravnost pravljlična podoba mačehe (Gosselin 1996, 94-95), ki z zatiranjem otroka prve žene utruje svoj prostor okrog izbranega moškega:

»To ni tvoj dom« ... Skoraj ne morem verjeti – in vendar mi je Vera nekega dne to rekla. Ko sem jo vprašala, če bomo šli kmalu domov, mi je rekla: »To ni tvoj dom.«⁴¹ (O, 102)

Dvoglasni pripovedovalec s posebnim odraslim distanciranjem analizira Verine besede, predpostavlja različne razloge za takšno obnašanje ter se s tem oddaljuje od pravljlične podobe mačehe in približuje veristični podobi mlade ženske oz. vsaj podobi zapletenega odnosa med mlado žensko in otrokom. Prav v opisu odnosa z Vero se Sarraute najbolj oddalji od tropizmov znotraj Nataše; njen trud, da bi kot odrasla pripovedovalka razumela Verino obnašanje do sebe-otroka, se zdi skoraj oprijemljiv. Da bi se odmaknila od klišejske podobe mačehe, se pripovedovalka skupaj s sogovornikom namreč spusti v raziskovanje (mogočih) tropizmov tudi v Veri in se prav tako trudi obuditi spomine na dogodke, kjer Vera pomembno odstopa od tradicionalne podobe mačehe: izkaže se za krhko, ko joka in pusti, da jo Nataša

⁴⁰ »C'est alors que la brave femme qui achevait mon déménagement s'est arrêtée devant moi, j'étais assise sur mon lit dans ma nouvelle chambre, elle m'a regardée d'un air de grande pitié et elle a dit : 'Quel malheur quand même de ne pas avoir de mère.'« (E, 120-121)

⁴¹ »'Ce n'est pas ta maison'... On a peine à le croire, et pourtant c'est ce qu'un jour Véra m'a dit. Quand je lui ai demandé si nous allions bientôt rentrer à la maison, elle m'a dit : 'Ce n'est pas ta maison.'« (E, 130)

boža po glavi (O, 203-204), ali kadar malo odmisli svojo hčer, vozi kolo in se lahko z Natašo spet skupaj smejeta (O, 149).

Vseeno, odkar ji je Vera rekla, da »To ni tvoj dom,« Nataša ne more več uporabljati formulacije »domov«, jasno pa (ji) je, da drugam ne more:

Tam dol me nočejo imeti, zavrgli so me, torej nisem nič kriva, jaz se nisem nič odločila, hočeš-nočeš moram ostati tukaj, nobene izbire nimam. Jasno je, gotovo je, da moram živeti tukaj in nikjer drugje. Tukaj. Z vsem, kar tukaj je.⁴² (O, 145)

Končno Kovačič in Sarraute zapišeta podobno misel – hočeš nočeš sprejeti *dom*, družino ali prostor, z vsem, kar se tam najde. Kaj to dejansko je (bilo), katera pojavnost resničnosti, postane skoraj vseeno: faktografska vrednost pripovedi izgubi pomen, saj je bolj kot dokumentarna vrednost resničnosti pomemben njen vpliv na subjekt ter njegovo dožemanje, prepoznavanje oziroma njegov odnos do resničnosti. Torej tudi skozi upovedovanje resničnosti bralec ne dobiva »čiste resničnosti«, temveč vzvratno podobo pripovedujočega in pripovedovanega jaza, ki se svetlika skozi njegovo dožemanje in pripoved.

⁴² »je dois rester ici que je le veuille ou non, je n'ai pas le choix. Il est clair, il est certain que c'est ici et nulle part ailleurs que je dois vivre. Ici. Avec tout ce qui s'y trouve.« (E, 184)

5. Ontologija jaza

Odnos pripovedovalcev do resničnosti v avtobiografijah otroštva Kovačiča in Sarraute lahko privede do ugotovitve, da ima resničnost ali lastno bivanjsko vrednost samo na sebi zunaj dokumentarnosti ali pa tolikšno vrednost, kolikor se v njej in skozi subjekt lahko prepozna oziroma se daje spoznavati bralcu. Troje bistvenih vprašanj o avtobiografiji po Mirauxju se med seboj pomembno prepleta, saj tako v estetiki jezika kot fenomenologiji eksistence vznika vprašanje jaza in njegove »globlje resničnosti«, ki se nikoli ne more dokončno izkristalizirati ali celovito prikazati. »Vprašanje o identiteti jaza in njegovem odnosu do resničnosti stoji pravzaprav v središču avtobiografskega samoprikazovanja« (Jakob 2010, 84) in se pojavlja tudi pri Kovačiču kot eden izmed pomembnih vzvodov za pisanje v negotovosti o lastnem bivanju: »Ali sem na svetu?« (iz *Preseljevanj*, cit. po Virk 1998, 118).

5.1. Kovačič – iskalec

5.1.1. »Nisem bil Hänsli ... ali pač?«

Tesnobna negotovost o možnosti lastnega bivanja se Kovačičevemu pripovedovalcu zapiše že v poglavju Legenda, kjer mamino pripoved o lastni mladosti in zaljubljenosti v drugega fanta spremlja Bubijev strah. Čeprav ima pred seboj dokaz, da sta njegova starša skupaj in da sestri in on so na svetu, ostaja tesnoba, da se bo morebiti še razblinil, če mama ne bo še pravi čas vzela očeta:

Če ne bosta prišla skupaj in postala par, moja mama in moj oče, kar sta sicer že bila, potem bom jaz mehanično izpadel in bom ostal, kdo ve kaj, milni mehurček ali v najboljšem primeru posvojenček. (OS, 21)

Ob koncu drugega dela Legende se v mamini pripovedi vendarle pojavi Bubi, kjer se hkrati izpiše tudi zanimiva naratološka razpoka v pripovedovalcu: še jasneje kot prej se izkaže, da je pripovedovalec najprej poslušalec s svojimi reakcijami. Na tem mestu torej pripovedovalec opiše reakcijo sebe-poslušalca, ki posluša pripoved o svojem rojstvu. Hkrati v tej mamini pripovedi dobi tudi potrditev svojega obstoja, kot trden dokaz in v odgovor bojazni »Ali sem na svetu?«

»Ein Sohn! Ein Sohn!« je kričal. Od ponosa sem zardel do ušes. [...] Postal sem na lepem dejstvo, kot vse, kar so mi doslej pripovedovali iz časov pred rojstvom. Vse je bilo v ničemer, a zdaj je obstajalo. Bajeslovno kačo, ki se je krotovičila skozi legendo, sem zagledal v glavo. (OS, 30)

Mamin ustni dokaz kar naenkrat pridobi okularno vrednost (*zagledal*), kar se izkaže za pogosto uporabljeno tehniko skozi celoten roman, pa tudi v integralnem Kovačičevem opusu na splošno (prim. Zupan Sosič, Virk). Podobno kot si neoprijemljivi čas prevaja v vizualne metafore (podrobneje o tem na str. 37), si tudi lasten obstoj prevede v vizualno podobo bajeslovne kače. Vendar mu poročilo o rojstvu in njegova vizualna prevedljivost zagotavljata le to, da obstaja, odgovori na vprašanja kot »kdo sem in kakšen« pa ostajajo negotova:

Enkrat je nekdo z druge strani ceste zaklical: »Hänsli! Hänsli!« in mi mahal k sebi. Brž sem se skril za vrata. Jaz sem bil Bubi, nisem bil Hänsli ... ali pač? (OS, 37)

5.1.2. Iskanje identitete

Vizualna vrednost (samo)podobe je v *Otroških stvareh* prisotna že ob opisovanju ene najzgodnejših iger z odbleskom v zrcalu (OS, 12), potem otroka, ki ga je opazoval iz izložbe (37) ali dolgolasega fanta v lokalu (117). Zanimivo je, da je v odsevu pripravljen prepoznati le svojega dvojnika, ki je dolgočasen, ker si ne izmisli svojih gibov, nikakor pa ne sebe: »a to nisem mogel biti jaz, čeprav nihče drug ni stal zraven mene« (117). Deček, ki ga vidi v odsevu, mu je prav toliko tuj, ne-on, kot ostali zunanji svet, nič bolj ga ni pripravljen spoznati za »jaz«. Tisti drugi v odsevu je del zunanjega sveta, ki ni jaz, in se preko njegove podobe ne more nič bolj spoznati. Podobno vrednost kot dvojniki v zrcalu in odbleski – pa ne le zaradi podobnih potez na obrazu, obnašanja in načina razmišljanja –, ima družina, ki je tudi sicer nosilka pomembne vloge pri odraščanju. A v neposrednih opisih družinskih članov, ki jih je relativno malo, sicer občasno ugotavlja kakšne skupne poteze, kar ga spravlja v nelagodje, a se načeloma zamudi predvsem pri opisovanju posebnosti, enkratnosti opisovanega posameznika. Preko opazovanja njihovih posebnosti, lastnosti, načeloma ne prihaja do zaključkov o sebi, prav tako mu pri tem ne pomaga denimo Margrit, ki bratu brez uspeha pomaga pri učenju, zato mu v jezi skuša »dopovedati«, kakšna prihodnost čaka takega fanta, kot je on:

Ampak jaz nisem ničesar spustil vase v svojo betico. Zgrabila me je za zapestje in tolkla po tablici z njim. Bebec, tat, lenuh, razbojnik bom postal, zaprt bom v ječi, v kateri me bojo obglavili. Njena hudobija je bila tako otipljiva, da je bila tesnobnejša od šole ali ječe. (OS, 147)

Skozi jezo izkrivljena podoba o Bubiju pravzaprav ne prikazuje njega, temveč sestro Margrit, tako da se mu tudi ob tem ne more razkriti njegov »jaz«, ta se, nasprotno, ob takih ekskurzijah verjetno še bolj oddaljuje. Bubi kljub temu ali pa prav zato ostaja uganka sam sebi, sedanja podoba o sebi je težje dosegljiva kot projekcija želja (ali slutenj), kdo in kakšen bo, ko odraste:

Življenje se je pokazalo pred menoj kot kukalo, v katerem je na drugem koncu sedel odrasel moški, v obleki iz fine preje, gladkih las, v kravati in z rutico v naprsnem žepu, ki se je sklanjal nad pisalno mizo, polno papirjev in telefonov. (OS, 148)

A pravzaprav ga nič od tega ne približa samemu sebi in mu ne razjasni, kdo in kakšen je, njegov jaz ostaja nedosegljiv in nepreverljiv. Dvojniki, ki se prikazujejo v zrcalih, ob družinskih članih⁴³ in skozi projekcije želja, nikoli ne morejo zajeti bistva Bubijeve identitete, ki se ob tem iskanju ves čas oddaljuje kot obzorje. Takoj ko se pojavi možnost identifikacije jaza, se hkrati od njega oddalji in ostaja prav toliko zunaj njega, ne-on, kot ves zunanji svet. Virk prav zato ugotavlja, da Kovačič samoidentifikacije ne more doseči:

Zato njegova avtobiografija ni enkratno dejanje, temveč neskončen projekt, nenehno poskušanje približevanja obeh »strani«, neutrudno iskanje (samo)prezence, (samo)identitete. Gotovo, modernizem lahko išče gotovost le še v takšni (samoprezenci) zavesti, vendar je, kot vemo, tudi ta – pri Kovačiču posebej izrazito – nekaj fluidnega, neujemljivega. (Virk 1998, 120)

V paradoks iskanja lastne identitete vstopi v pretvarjanju, da je nekdo drug (ko je denimo kot šestleten deček prenašal sestrino škatlo za violino), ter v motiviki karnevala: »Čimbolj se oddaljiš od samega sebe, tembolj postaneš sam sebi podoben« (OS, 181). V želji, da bi se samemu sebi čimbolj približal, se mu jaz odmika za horizont, a ko se v (navidezni) brezskrbnosti karnevala oddaljuje od samega sebe, v resnici razrešuje uganko svojega jaza.

Pisateljevo iskanje lastne identitete je bolj ali manj prisotno v njegovem integralnem opusu in v nobenem od del se ne približa »resnični resničnosti«, definiciji in identiteti jaza bolj kot v

⁴³ Razen morebiti nečakinje Gizele, ki »je tudi kot senca zmeraj izpadla drugačna.« (76)

drugih, kar prav tako velja za *Otroške stvari*, njegov zadnji dokončani roman. Čeprav ga sam avtor podnaslovi kot Post skriptum I in bi zato bralec pričakoval povzetek, glavne poudarke, ugotovitve, subjektova identiteta ostaja odprta, nezaključena, nedefinirana in zato (še vedno) plastična, živa in zanimiva. Svoji podobi se še najbolj približa brez odseva ali kakršnega koli dvojnika ob opisovanju prebujenja iz hude more, ki jo je najverjetneje sprožila lakota: »[N]aposled sem spoznal, da sem tukaj, v Novih Jaršah, z rokami sem otipal svoj obraz, nos, usta, glavo, po teh dolgih trdih in okroglih izboklinah sem spoznal, da sem to jaz, v svojem telesu, hvala Bogu, tukaj, v zdajšnjosti« (OS, 297-298).

Prepoznavanje se tokrat vrši skozi otip in ne vizualno, zato je mogoče to spoznanje o lastni prisotnosti v sebi še najbližje občutju sebe samega, v tem trenutku vračanja vase, ko je bil nekje drugje (v mori, v boleči glasbi), se zunaj dosega svojega pogleda sestavlja nazaj, *prihaja k sebi*. Tokrat zato vizualna pot ne more prevladati, čeprav v začetnem delu romana izpove svojo vero v objektivnost fotografije.

Samo moje fotografije ni bilo nobene, na kateri bi bil star dve, tri, pet, sedem, deset ali petnajst let, niti ene, da bi videl, kakšen sem bil sam in bi se znal oceniti, kakšen sem videti na zunaj, ko sem v sebi prebavljal različne grobe, dinamične, mirne menjave časov svojega odrasčanja. [...] Bog, če bi obstajala vsaj ena slika iz otroštva ali mladosti, bi mi to nudilo objektivnejši odnos do sebe, kajti fotografska kamera veliko izraziteje zabeleži ne samo zunanost, ampak tudi tisto neopazno v značajih in lastnostih, ki ostaja očem v običajnih razmerah prikrito, da ne govorimo o tem, da te slika kar mimogrede postavi in umesti med ljudi in čas, kateremu ne moreš ulti. (OS, 33)

Pisatelj torej verjame, da bi ga fotografija umestila v njegov čas, v otroštvo, mu objektivno pokazala, kakšen, kaj in kdo je bil, ga postavila med ljudi, ki jim pripada. A takšne objektivne fotografije nima, sploh nima objektivnih dokazov o prvem desetletju svojega življenja, kar se je včasih »slišalo, kot da me prvo desetletje življenja sploh ne bi bilo na svetu« (OS, 315). Kot edini dokaz mu ostajata le subjektivna zavest in spomin, ki ju vsakič znova ubeseduje kot jezikovno dejstvo in tako kopiči subjektivne dokaze o svojem otroštvu v Švici. Slednjim je skupno le to, da so, a se hkrati od romana do romana razlikujejo; zato kljub pozitivno razrešenemu vprašanju »Ali sem na svetu?« vprašanje o tem, kdo in kakšen je, ostaja zagonetka, ki je v absolutnosti nerazrešljiva in se zato v vsakokratnem umetniškem dejanju razrešuje na svoj način. Podobno razmišlja Virk v članku o vlogi dvojnikov in zmuzljivi

identiteti pri Kovačiču: »Kovačič se jasno zaveda, da je svet jezikovno dejstvo, natančneje: dejstvo zavesti kot nenehnega jezikovnega toka. In prav od tod prihaja njegova avtobiografičnost: pisec nenehno artikulira ta tok zavesti, saj s tem artikulira tudi svet, ki je vedno subjektiven« (Virk 1998, 121).

V zvezi z *Otroškimi stvarmi* je treba poudariti, da se v njem prostori iskanja lastnega jaza pojavljajo dokaj sporadično in je opazen močan fokus na zunanost, okolico in predvsem dogajanje. Vendar je v pripovedi ter pri opisih prostora in oseb (v odsotnosti avtorskih komentarjev) skoraj nezgrehljivo prisoten zorni kot otroka in mu je prav zaradi posrednosti namenjen večji prostor, kot se lahko sprva razbere. Prav zato lahko Jure Jakob v delu *Otroški pogled* predlaga otroško (otrokovo) perspektivo (»otroški pogled«) kot osrednji predmet obravnavanega romana.

5.2. Sarraute – boj za jaz

Skoraj diametralno nasprotna je pot gradnje jaza – oziroma natančneje iskanja jaza v *Otroštvu* Nathalie Sarraute. Pisateljica se bolj kot dejanskosti subjektive okolice posveča dogajanju znotraj nje(ga) in to znotraj poetike tropizma predvsem tistemu, ki (še) ni izoblikovana misel, temveč se poraja v nebesedni pojavni obliki znotraj subjekta. Sarraute se nasprotno kot Kovačič ukvarja manj z upovedovanjem zgodbe in dogajanja; slednja se zdita le ogrodje za vzpostavljanje notranjih relacij in premikov, ki so dejanski center pisateljičinega zanimanja. Zato je v *Otroštvu* v primerjavi z *Otroškimi stvarmi* ukvarjanje z jazom veliko bolj prisotno, skoraj brez izjeme v vsakem 'kosu' romana (kot to poimenuje Asso 1995, 75). Ravno zaradi vseprisotnosti samoidentifikacije sem za natančnejšo analizo izbrala samo eno linijo identifikacije jaza, ki je dovolj obširna in nezaključena, da se odpira tudi v drugo prostorje prepoznavanja (prebujanja, iskanja, gradnje) jaza: moč idej nad jazom ter njegov upor proti idejam s pomočjo drugega. Z uporabo teh izrazov z malimi začetnicami se analiza želi izogniti lacanovskemu psihoanalitičnemu branju, saj to ni njen namen. Najprej zato, ker vztrajanje pisateljice v odklonilnem odnosu do branja in razumevanja njenega romana kot avtobiografije sloni tudi na njenem mnenju o samo-psihoanalizi in razumevanju psihoanalize na splošno; nadalje pa predvsem iz upoštevanja pisateljskega truda in osebne pisateljske tehnike, ki se namenoma ne potaplja v nezavedno, temveč zavestno lebdi pred zavednim in zasleduje njegovo porajanje v besedno in zavedno (prim. *L'Ère du soupçon* 1956, 98-105). V

pogovoru z Benmussa se natančneje opredeli do samega pojma 'jaz', kar sicer splošneje velja za njeno siceršnje delo, a hkrati tudi za roman *Otroštvo*: »'Jaz' je že nekaj, kar se ga oblikuje od zunaj. To, o čemer govorim, je na neki način **odprta zavest**⁴⁴« (Benmussa 1999, 156; poud. Ž. Č.). Opozoriti velja na oba poudarjena izraza, najprej zavest, ki opravičuje izogib psihoanalitičnemu pristopu; še posebej pa na izraz odprta, v katerem odseva iskanje nedefiniranosti, nedokončnosti in hkrati tudi nekakšno nezadostnost samo- ali psihoanalize.

5.2.1. »Lepša je kot mama⁴⁵« – *misli in moč besed*

Ob sprehodu z mamo po mestu malo Natašo očara lutka v izložbi frizerskega salona, a ob tem se nadjno zgrne misel, da je lutka lepša od mame. Sarraute opisuje, kako se »to«, kar začasno poimenuje s kazalnim zaimkom v srednjem spolu, dviguje v Nataši, se prebujata in pridobiva na jasnosti, dokler se ne preoblikuje v besede in ob tem dobi takšno moč, da tako izoblikovane »misli« mala Nataša ne more več zadrževati v sebi. Misel je močnejša od Nataše, zato se sama ne more boriti proti njej; zaupa jo mami in od nje pričakuje pomoč pri obvladovanju. Vendar mamina reakcija ni pričakovana in misli ne odvzame teže, temveč ji doda novo: »Otroku, ki ima svojo mamo rad, se ne zdi nihče lepši od nje⁴⁶« (O, 74). Pred Natašo je nova močna in ubesedena misel, ki izpodrine prejšnjo in je zdaj podoba o njej sami: torej je otrok, ki ne ljubi svoje mame, in zato drugačen od vseh drugih otrok, »ne tak otrok, kakršen otrok mora biti.⁴⁷« (O, 78)

Podoba, ki jo mala Nataša o sebi dobi, ni usklajena s splošno otroško podobo, ni takšen otrok, kot bi to od nje pričakovali. Nasprotno pa v trinajstem poglavju začrta podobo pravičnega, ustreznega otroka:

Recitiram in hkrati slišim svoj glasek, ki ga napenjam, da bi bil kot glas čisto majhne punčke [...] ustnice zaokrožim, na široko odprem oči, glas se mi zviša, trepeta ...⁴⁸ (O, 49)

⁴⁴ »[L]e 'je' est déjà quelque chose qui est constitué du dehors. Ce dont je parle est une sorte de conscience ouverte.«

⁴⁵ *Otroštvo*, 71; »Elle est plus belle que maman.« (*Enfance*, 92).

⁴⁶ »Un enfant qui aime sa mère trouve que personne n'est plus beau qu'elle.« (E, 93).

⁴⁷ »pas comme doit être un enfant.« (E, 100).

⁴⁸ »tout en récitant, j'entends ma petite voix que je rends plus aiguë qu'elle ne l'est pour qu'elle soit la voix d'une toute petite fille [...] j'arrondis mes lèvres, j'ouvre mes yeux tout grands, ma voix monte, vibre...« (E, 62).

Pri recitiranju otroške pesmice Nataša čuti, kako oblikovati ustrezno podobo otroka, ki jo od nje pričakujejo odrasli. Vendar ji to nikakor ne da zadoščenja – denimo v nasprotju z občutkom, da ni tak otrok kot drugi, ker so se vanjo naselile 'misli'. Nasprotno, Nataša čuti vso zaigranost prizora in podrejenost otroka, ki se ukloni pričakovanju odraslih:

*prav dobro vem, kako narejeno, smešno je to oponašanje nedolžnosti, nevednosti majhnega otroka [...] pretekla sem vso pot podrejanja, nizkotne odpovedi temu, kakršna se zdim sama sebi, temu, kar zares sem, moja lica gorijo, medtem pa me postavijo s stola na tla, sama od sebe se priklonim kot pridna in dobro vzgojena punčka in stečem, da se skrijem ...*⁴⁹ (O, 49)

Otrok se stlači v kalup, ki so ga zanj oblikovali odrasli, vendar jasno čuti, da je to odmik od tistega, kar on je. Tu pripoved Sarraute ne prinese podobe, ki bi jo imel lahko otrok o sebi, pokaže le, da je tista, ki jo imajo odrasli, napačna. Odrasli, ki so tudi bili enkrat otroci, so torej pozabili, kako je biti otrok (Gosselin 1996, 71), in zdaj niti ne opazijo, da so otroku le nadeli masko, ta pa se je zato moral odpovedati tistemu, kar on jè.

Tudi Kovačič se v *Otroških stvareh* v kratkem intermezzu loti vprašanja razmika med otrokom in podobo odraslih o otroku. Nasprotno od Sarraute se on postavi na stran odraslega, pedagoga, ki se sooči z otrokom, ki se je že odpovedal (moral odpovedati) tistemu, kar je, in otroka le še igra:

Najtrše mi je bilo s tistimi, ki so v vsem posnemali in oponašali odrasle. Zanje je bilo otroštvo eno samo pretvarjanje, z redkimi trenutki sproščenosti in samoniklosti. Biti otrok je bila za njih ena sama dolga, dolgočasna igra, ki se je moraš naučiti ko lekcijo, imena rek, rastlin in krajev. [...] Komaj začnejo izpričevati sami sebe, svoj resnični jaz, že jih prično zavračati. (OS, 135)

Oba – tako Sarraute kot Kovačič – ugotavljata, da je resničnost otroka nekaj drugega od podobe, vendar ne moreta in nočeta podati druge slike o tem, kaj in kakšen otrok res je: vsaj ne na hitro in ne na splošno. V opisu svojega otroštva iščeta torej posebnosti, drugačnosti, trenutke »sproščenosti in samoniklosti« - in bolj ko njuni pripovedi postajata (p)osebni in

⁴⁹ »je perçois parfaitement combien elle est fausse, ridicule, cette imitation de l'innocence, de la naïveté d'un petit enfant [...] je parcours jusqu'au bout ce chemin de la soumission, de l'abject renoncement à ce qu'on se sent être, à ce qu'on est pour de bon, mes joues brûlent, tandis qu'on me descend de ma chaise, que je fais de mon propre gré une petite révérence de fillette sage et bien élevée et cours me cacher...« (E, 62-63).

predvsem oddaljeni od idiličnih podob otroštva, bolj sta splošno veljavni. V tem približevanju podobi resničnega otroka in njegovim notranjim občutjem ali zaznavam zunanjega sveta tudi bralec kljub partikularnemu dekorju lahko prepozna občutja in zaznave iz lastnega otroštva.

5.2.2. Upor

Moč besede drugega je lahko podobno rušilna kot misli, ki se zgrinjajo nad Natašo. V že omenjenem prizoru Natašine selitve iz svetle sobe v izbo na koncu hodnika, kar že itak doživlja kot krivico, se mora Nataša soočiti z novim kalupom, ki ji ga vzpostavlja komentar odrasle osebe: »Joj, kakšna nesreča, če človek nima matere.« (O, 94) Nataša je torej ena tistih sirot, ki jih pozna iz knjig in ki nimajo matere, je znotraj nesreče; ženska, ki je odrasla in objektivna, jo vidi in lahko oceni, da je to res. Beseda drugega ima takšno moč, da naslovniku odkrije njegovo stanje, resnico, ga s kom poistoveti: beseda drugega ima zmožnost identifikacije bližnjega. Tropizem, ki ga Sarraute opisuje v nadaljevanju poglavja, zaznamuje Natašin boj z 'mislijo', ki ji jo vcepi ta ženska. Ideja Natašine nesreče je močna in nenadna, saj je sploh nepričakovana, zato se sprva povsem poistoveti z izrečenim. Kot prvi ščit pred besedo »nesreča« si Nataša zamisli reakcijo svojih staršev, »ki več vesta«, vendar je njuna hipotetična odgovora ne prepričata. Moč, da se ubrani ponujene identifikacije jaza, mora priti od znotraj, to pa je hkrati tudi korak proti samoidentifikaciji:

Potem pa se v meni vse obrne, postavi se pokonci, z vsemi močmi odrinem, raztrgam to, odvržem te spone, oklep. Ne bom ostala v tem, v kar me je zaprla ta ženska ... ona ničesar ne ve, ne more razumeti.⁵⁰ (O, 95)

Tako kot Kovačič tudi Sarraute ne ugotavlja, kaj njen jaz *je*, saj bi bil z vsako natančnejšo identifikacijo že tudi določen in zaprt; z gotovostjo želi reči *le*, kaj njen jaz *ni*, in ga tako puščati odprtega in živega. Nataša se besed osvobodi, pri čemer se ponovijo izrazi iz uvodne metafore, kjer mala Nataša raztrga svilo naslonjača in pusti, da vata zleze iz raztrgane špranje.

Misli so se zgrinjale nad Natašo predvsem v mamini prisotnosti in v zvezi z njo (lutka je lepša od mame, mama ima kožo kot opica, je skopa), medtem ko v obdobju, ko je pri očetu

⁵⁰ »Et puis tout en moi se révolte, se redresse, de toutes mes forces je repousse ça, je le déchire, j'arrache ce carcan, cette carapace. Je ne resterai pas dans ça, où cette femme m'a enfermée... elle ne sait rien, elle ne peut pas comprendre.« (E, 122)

izgubijo na moči – se sicer še pojavljajo, vendar nad Natašo nimajo več moči (očka se razjezi za prazen nič, je pogosto slabe volje), saj se jih je Nataša naučila obvladovati. Njen mladi jaz postaja močnejši in se ne pusti več obvladovati mislim. Pomemben korak Nataša naredi neki večer po obisku grozljivega filma v kinu in ker jo je sredi noči strah, se želi zateči k očetu. Ta ji željo odreče: »sramota, da se pri enajstih letih ne moreš malo obvladati,⁵¹« (O, 193) in ji hkrati še prepove nadaljnje obiske kinematografa. Ob ponižujoči zavrnitvi je strah preglašen z užaljenostjo in jezo, ki Nataši dasta tudi moč, da se sama spopade s svojimi strahovi. Iz tega ter prej nanizanih primerov je razvidno, da se 'jaz' »oblikuje v nemiru in proti drugemu«⁵² (Gosselin 1995, 76) in v bistvu upor proti besedi drugega in misli, ki jo te sprožajo, pomeni nekakšno notranje dejanje oblikovanja jaza.

5.2.3. Nathalie Sarraute – *écrivain*

Pri oblikovanju jaza oziroma njegovemu iskanju identitete se zdi pomembno dotakniti tudi vprašanja kategorije spola, na kar opozori že Sarraute v pogovoru z V. Forrester; želela je opisati predvsem otroka in ne ravno deklice (Gosselin 1996, 245). Tudi ob poimenovanju sebe kot ustvarjalke v pisateljskem poklicu Sarraute uporablja izključno izraz *écrivain*⁵³ in je v Franciji tudi prva ženska, ki se jo kot *écrivain* tudi priznava, seveda v generičnem smislu pojma in ne kot pisatelja moškega spola (Marini v Gosselin 1996, 245-246). M. Marini izpostavi tudi tri splošne karakterizacije njene pisave, ki so ji tudi pomagale do generičnega, nevtralnega pojma *écrivain*: zavračanje vsakršne »ženske« tematike ali perspektive in izogibanje »moški« tematiki ali perspektivi ter nenazadnje vztrajanje pri izrazu *écrivain*, saj ga razume kot krovni pojem za pisatelje obeh spolov. Vsako nadaljnje razlikovanje v spolu se ji zdi nepomembno, saj je subjekt v delovanju brez spola oziroma se ga v samem delovanju ne zaveda (Benmussa 1999, 149).

⁵¹ »à onze ans ne pas pouvoir se dominer à ce point, c'est honteux.« (E, 246).

⁵² »Un'soi' se forge ainsi dans la tourmente et contre l'autre.«

⁵³ Izraz *un écrivain* je v opoziciji z *une femme écrivain*, *un écrivain femme* veliko bolj nevtralen kot opozicija v slovenskem jeziku *pisatelj – pisateljica*, kjer izraz *pisateljica* ne pomeni skoraj žanrske oznake v smislu »ženska pisateljica«, zato ohranjam francosko poimenovanje. Glede feminizacije poimenovanj nekaterih poklicev se je leta 1998 izrazila tudi Commission générale de terminologie et de néologie, v rabi pa odsevajo predvsem intimna prepričanja posameznikov, zato (še vedno) ni usklajena; predvsem v novejši opoziciji *écrivain – écrivaine* oz. *auteur – auteure*, kar Académie française sicer odklanja. (Prim: <http://www.culture.gouv.fr/culture/dglf/cogether/feminisation/sommaire.html> in http://www.academie-francaise.fr/la-langue-francaise/questions-de-langue#38_strong-em-fminisation-des-noms-de-mtier-de-titres-etc-em-strong).

*V notranjosti, kjer sem, spol ne obstaja. Nikoli ne rečem: tako čutim jaz ali čuti ženska ali moški. [...] Ne. Kadar delam, ne razmišljam kot ženska, to me ni nikoli prešinilo. To je poponoma zunaj vsega mojega razumevanja.*⁵⁴ (Benmussa 1999, 150)

Slovnično kategorijo moškega spola Sarraute uporablja zaradi nevtralnosti, ki je zunaj razlikovanja družbenih vlog, zunaj opozicije moško – žensko. Ustvarja namreč »nekje, kjer ne gre za ženski ali moški spol⁵⁵« (prav tam). Marini tako opazuje, kako ji uspe razdružiti slovnični in družbeni spol, ob čemer spomnimo na prizor deklamacije v *Otroštvu*, kjer Nataša-otrok odigra »čisto majhno punčko« (O, 49). Že kot otrok torej privzame določeno družbeno vlogo, pri čemer mora odmisлити določeni del svojega jaza in se nato teče skrit od sramu. Prav tu je neutrum, ki ni ne eno ne drugo in je hkrati tako eno kot drugo in ki ga Marini poimenuje nedoločljivost, *indéterminante*.

*Če bi se morala določiti, bi se kot človeka, ki piše o človeku, ne da bi vedel, kaj to je, razen neznano par excellence. Spolna različnost pa je del tega neznanega*⁵⁶. (Marini v Gosselin 1996, 246)

Prav zato se tudi v *Otroštvu* ne da govoriti o iskanju ali formiranju nekakšnega ženskega jaza, temveč predvsem o iskanju povsem individualne, neznane identitete, ki ni dana ali znana vnaprej.

⁵⁴ »À l'intérieur, où je suis, le sexe n'existe pas. Je ne me dis jamais : ça c'est ressenti par moi, ou par une femme, ou par un homme. [...] Non. Quand je travaille je ne pense pas en tant que femme, cela ne m'a jamais effleurée. C'est une chose qui est absolument hors de mes considérations.«

⁵⁵ »ce que je travaille est en train de se passer quelque part où le sexe féminin ou masculin n'intervient pas.«

⁵⁶ »Si elle avait à se définir, ce serait comme un être humain qui écrit l'être humain sans savoir ce qu'il est, sinon de l'inconnu par excellence. La différence sexuelle fait partie de cet inconnu.«

6. Avtorja otroštva – namesto zaključka

Obravnavana avtorja avtobiografij otroštva se vprašanja jaza lotevata vsak na svoj način, pri čemer jima je skupno predvsem to, da jaz ni dan vnaprej in je pot do njega še neznana. Pri Kovačiču ne gre toliko za grajenje jaza kot prepoznavanje, iskanje in postavljanje vprašanj o jazu, in Sarraute opisuje predvsem oblikovanje jaza preko izkušnje odnosa z drugim. Obema je skupno opisovanje samega srečevanja z jazom, medtem ko slednji ostaja zunaj besed in dosegljiv le skozi nebesedno in neposredno predstavitev (kakšen je torej jaz – subjekt, ki noče pogoltniti grižljaja, dokler ni tekoč kot juha, ali subjekt, ki ne spusti v betico računov, ampak samo obliko sestrinih prstov in njen način pisanja). Jaz je substanca zunaj ujemljivega, se kot eden izmed glasov v romanu »zaveda lastne nezaključenosti in se bori z definicijami lastne osebnosti, ki prihajajo iz ust drugih junakov ali avtorja« in sploh je »'živ', dokler si zase pridržuje možnost zadnje besede« (Jakob 2010, 70).

Ob obeh romanih je možna ugotovitev, da prav zato resničnost ne more biti posredovana z monološkega stališča spominjajoče se zavesti. Saj sama zavest namreč ni razrešena, temveč je vsakokrat nova in drugačna, čemur se prilagaja tudi njegova perspektiva in dojemanje resničnosti in prav zato perspektiva te zavesti ne zmore izoblikovati smiselno sklenjene podobe o resničnosti z enovitim pomenom. Romaneska resničnost je torej odvisna od razpršenosti subjekta, ki se po drugi strani lahko uveljavlja le preko nje. Oba, resničnost in subjekt, sta tudi organsko zraščena z lastno jezikovno danostjo – obliko, o čemer Ivana Latković zapiše: »Konstrukt identitete je plod jezika, saj je vedno pogojena s svojo besedilno naravo, ki zožuje njeno široko konstituirajoče in delovno polje« (Latković 2009, 117). Z drugimi besedami, avtobiografa nista le premišljajoča zapisnikarja in obdelovalca spominov, temveč avtorja lastnega otroštva (in celo sebe-otroka), kjer je subjekt izmuzljiv v enaki meri kot resničnost in se ju da ujeti edino v jezikovnosti. Besedilno tkivo je na ta način produkt sovisnosti jaza, resničnosti in jezika in njihove medsebojne napetosti, »v zaostrenem smislu obstaja resničnost jaza le, kolikor je pripovedovana« (Jakob 2010, 56). V nadaljevanju Jakob zapiše:

Zato se zdi, da obstoj tesne zveze med tipom narativne strukture in identiteto avtobiografskega jaza v modernih avtobiografijah dobiva mnogo odločilnejši pomen, kot ga je v tej zvezi mogoče pripisati v kontekstu klasične avtobiografije. Ta pomen izhaja iz

(moderne) zavesti, da ne obstaja resničnost izkušenega in doživetega, ki bi bila neodvisna in ločena od postopkov njihove pripovedne ubeseditve, zato je v vprašanje o vsebini, identiteti samoprikazujočega se jaza nujno vpleteno tudi vprašanje o načinu, s katerim se to samoprikazovanje razgrinja pred bralčevimi očmi, torej o pripovednih postopkih: obraz modernega, metafizično breztemelnega, necelovitega avtobiografskega jaza se izrisuje s specifičnimi lomi, modifikacijami pripovednih postopkov, analiza njihovih formalnih značilnosti pa tako z eno nogo že stopa v območje notranje resničnosti samoprikazujočega se jaza. (n. d., 56-57)

Prav zato se je preko vprašanja o jazu mogoče vrniti k estetiki jezika ter odnosu do resničnosti, saj je trojna prepletenost estetike, fenomenologije in ontologije tem bolj organska, kolikor problematika subtilno in implicitno zastavljena, kar se najprej odraža v poetiki in stilu določenega avtorja.

Kovačičeva literatura je »literatura odlomkov« (*Delavnica*, 220) in fragment oblika, ki izraža dvom, »da je bil človek v svoji zgodovini sploh kdaj celovita osebnost« (n. d., 27), in odslikava podobo razdrobljenega sveta. V Kovačičevem zasledovanju jaza se izkaže tudi, da je fragment odkrušek resničnosti, ki se preceja skozi subjektovo zavest. Odkrušek resničnosti je lahko vsakokrat drugačen in prenovljen, »kot fragment, ki se lahko dotika ali prekriva z drugimi fragmenti, ki lahko pozna več lastnih verzij, ki pa se nikjer ne staknejo v sklenjeno, do konca izoblikovano (pripovedno) podobo« (Jakob 2010, 95). Predvsem pa je fragment oblika, ki se trudi o izbranem odkrušku iz življenja povedati vse in ki usmerja subjektov, pripovedovalčev in bralčev pogled navzven. Zato se lahko Bubi vidi le od zunaj, v zrcalih, izložbah ali kot opazovalec, zunaj sebe.

Tudi Sarraute stremi k temu, da bi v kosu pripovedi (*morceau*) povedala vse o tropizmu, tistem notranjem občutju, ki je pred rojstvom besed. Ob nedokončanosti (in neskončnosti) zavesti je tropizem le odkrušek njene resničnosti in zavest je v njem prisotna kot opisovana in opisujoča hkrati. Zunanost deluje kot dekor ali eden od vzvodov, sprožilcev notranjih vzgibov: očitno je, da subjektov pogled ni usmerjen navzven kot pri fragmentu, temveč v diametralno nasprotno smer: navznoter.

Kolikor sta pisatelja avtorja svojega otroštva, toliko se ontološko vprašanje jaza lahko razreši ob pisateljski različici Descartesove misli: Pišem, torej sem. Fenomenologija resničnosti se preceja skozi subjektovo zaznavo, a prav tako se subjekt (samo)spoznava skozi resničnost, ki

je tako pri Sarraute kot pri Kovačiču nebesedna. Ubesediti nebesedno pojavnost jaza in njegovih zaznav notranjega ali zunanjega sveta je torej trojna prepletenost jezika, resničnosti in jaza in se lahko razrešuje le v neponovljivem umetniškem aktu.

Kontrastivna analiza romanov *Otroštvo* in *Otroške stvari* potrjuje, da so tri dimenzije avtobiografske uresničitve, torej estetika jezika, fenomenologija resnice in ontologija jaza v obeh delih tesno prepletene, vendar na edinstven, pisatelju lasten način. Pri obeh podoba resnice in jaza odsevata v sami poetiki in hkrati nanjo aktivno vplivata. Ravno v enakovrednosti vseh treh dimenzij, funkcij se odpira polje umetniškega dela; ta pa zaradi zahtev izbranega žanra ne more vedno zaobiti določenih postavk. Tako se mora pisec avtobiografije otroštva ukvarjati denimo s prvim spominom, odnosom do doma ali domačih, odhodom v šolo ... Po drugi strani pa sta tako Sarraute kot Kovačič izbrala tudi posebno, otroško perspektivo časa in prostora, ki je po svoje neobvezen, a izjemno dragocen element partikularne obdelave nekakšne univerzalne izkušnje, kot je otroštvo.

Pomembno razhajanje pri Sarraute in Kovačiču pa se zgodi v sami osnovni celici njune poetike: poetika tropizma je usmerjena navznoter, skoraj v psihološko analizo, medtem ko je poetika fragmenta usmerjena navzven. Kot bi bila oba subjekta zaprta v mehurčku, le da se v *Otroštvu* iz njega vidi nejasno in le toliko, kolikor zunanja resničnost vpliva na dogajanje v samem mehurčku; v *Otroških stvareh* pa je pogled znotraj mehurčka mogoč le ob pomoči odbleska, sicer pa neopisljiv jaz pregledno opisuje in pripoveduje le o zunanjem svetu.

Pričujoče delo je želelo vstopiti v dialog s tema dvema romanoma z iskanjem odgovorov na vprašanja, ki jih deli postavljata. Pri tem pa je bilo zanimivo predvsem iskanje vprašanj samih in njihovo medsebojno vzporejanje in prerazporejanje. Bolj kot sta se mi deli odpirali in mi razpadali na fragmente in drobce, bolj mi je bilo dosegljivo razumevanje vrednosti sestavljanke, ki jo držim v rokah, ter bližja mi je bila ugotovitev, da se mi bo sestavljanke ob vsakem ponovnem branju sestavila nekoliko drugače.

7. Résumé

L'enfance est une période de vie commune à tous et, en même temps, une expérience toute particulière pour chacun dont témoignent de nombreux récits plus ou moins littéraires. Comme les études que nous tâchons d'achever avec le présent mémoire sont bipartites nous avons décidé que notre mémoire lui aussi répondrait à cette structure, c'est pourquoi nous nous concentrerons sur deux romans sur l'enfance : *Enfance* de l'écrivain français Nathalie Sarraute et *Otroške stvari* (*Les Choses d'enfance*) de l'écrivain slovène Lojze Kovačič.

Les deux auteurs sont manifestement biculturels : Nathalie Sarraute est née en 1900 de parents russes qui immigrèrent séparément en France ; son enfance est donc constituée de va-et-vient entre la France et la Russie ; Kovačič, de son côté, est née en Suisse d'une mère allemande et d'un père slovène et ne rencontre la langue paternelle qu'à l'âge de dix ans, lors de l'exil des étrangers résidant en Suisse en 1938. En plus, les deux enfances décrites appartiennent à une époque agitée, la première partie du XX^e siècle, ce qui ne figure pas essentiellement dans leurs récits mais forme plutôt un certain « décor » assez discret. De surcroît, les deux œuvres ont été écrites pendant les périodes créatrices tardives des écrivains, ce qui permet à l'un de saisir « des petits bouts de quelque chose d'encore vivant » (*Enfance*, 9) et à l'autre de rassembler des morceaux de la première partie de sa vie, comme le suggère le sous-titre *Post skriptum I* (*Post-scriptum I*).

Enfance, de même que *Otroške stvari*, est un roman autobiographique sur l'enfance. De ce fait, notre outil méthodologique pour l'analyse comparative de ces deux romans repose sur la brève définition de l'autobiographie proposée par Jean-Philippe Miraux. La définition décompose le terme « autobiographie » en trois dimensions qui lui sont inhérentes : l'esthétique de l'écriture (*graphie*), la phénoménologie de l'existence (*bio*) et l'ontologie du moi (*auto*). Le terme est assez problématique et figure l'objet de recherches de plusieurs chercheurs, entre autres, P. Lejeune et P. de Man. Dans *Le Pacte autobiographique*, Lejeune propose un pacte entre l'auteur et le lecteur : au cas où les conditions inventoriées sont accomplies, le lecteur peut être conscient de lire une autobiographie (Lejeune 1975, 14). En revanche, de Man observe que l'autobiographie est une figure de lecture et d'interprétation, il est ainsi possible de lire tous les romans en tant que tels (voire aucun) (de Man 1979, 921-

922). L'autobiographie exige donc une triple grille de lecture : esthétique, phénoménologique et ontologique.

Malgré le caractère tardif du roman *Enfance*, Sarraute reste fidèle à la technique construite dans son premier ouvrage, *Tropismes*, écrit en 1939. C'est un recueil de 24 « morceaux » en prose où elle décrit des tropismes : des mouvements intérieurs, imperceptibles pour autrui, incommunicables et même paradoxaux (Gosselin 1996, 69). Les tropismes sont des forces intérieures éphémères indéfinissables qui poussent à la parole, au dialogue, à l'action, qui existent avant la parole elle-même et qui « sont à l'origine de nos gestes, nos paroles, des sentiments que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir » (*L'Ère du soupçon*, 8). Une sorte de conscience ouverte l'intéresse au point d'omettre la caractérisation du sujet : souvent, il apparaît sans âge ou autre contexte social, voire sans sexe. Dans *Enfance*, Sarraute emprunte la même technique du tropisme quoique un peu adapté : sont connus l'âge et le sexe du sujet ainsi que son contexte social.

Kovačič, par contre, ne renonce pas à son sujet dont l'âge, le sexe sont connus (sans qu'il leur attribue trop d'importance). Ce qui est compréhensible étant donné que le caractère de son écriture est surtout autobiographique. Même si le sujet ne varie pas, Kovačič écrit toute une panoplie de romans sur sa propre existence, dont chacun représente une entité en soi ; en revanche, un nombre de fragments se répète dans plusieurs œuvres. La fragmentation est une caractéristique essentielle de la poétique de Kovačič, fondée sur la compréhension générale du monde de l'auteur. Ce sont la beauté, la vérité, la vie, le moi qui sont fragmentés, et la littérature elle-même doit correspondre à une telle image de la réalité. Dans un fragment, on trouve donc un motif quelconque, arbitraire, un morceau du monde extérieur, dont l'écrivain s'efforce de dire tout : « Il faut dire *tout* de la chose décrite dans un fragment » (*Delavnica*, 220).

La question qui se pose maintenant est celle du narrateur : qui est-ce qui choisit les fragments et en dit *tout* ? qui est-ce qui ressent et décrit les tropismes ? Le narrateur dans *Enfance* se présente sous forme de deux voix narratrices équivalentes : la première voix est celle qui raconte et s'exprime à la première personne du féminin singulier (d'où le terme « la

narratrice » qu'emploie K. Wei) tantôt au passé tantôt au présent. Reste au lecteur à reconnaître « que l'action est passée du dedans au-dehors » (*L'Ère du soupçon*, 117). Ce changement presque imperceptible du « maintenant » présent au « maintenant » passé aide Sarraute à supprimer ou au moins affaiblir les limites entre la narratrice et le sujet. La deuxième voix narratrice, l'interlocuteur, en revanche, déséquilibre la fonction narratrice de la première voix par sa seule présence. Il joue le rôle d'interlocuteur, encourage la narratrice ou lui pose des questions, l'aide à choisir les mots. Depuis la scène inaugurale, une certaine intimité entre les deux voix est établie ; qui plus est, il est évident que l'interlocuteur connaît les tropismes décrits aussi bien que la narratrice. Il est donc possible de constater que l'interlocuteur ressemble à une partie détachée de la conscience de la narratrice dont l'écrivain se sert pour établir une fonction de lecteur idéal, de critique. Le roman n'est donc pas organisé comme un récit au passé ; c'est le dialogue « qui occupe tout l'espace textuel et se substitue donc au récit » (Asso 1995, 75).

Le roman *Otroške stvari* de Kovačič montre un tout autre narrateur qui est beaucoup plus proche du narrateur des romans personnels : le récit nous est raconté et l'entourage décrit du point de vue du sujet principal. Il est tout de même impossible de mettre en parallèle le sujet principal et le narrateur. Dans plusieurs cas, le narrateur s'éloigne du sujet et de son récit au passé, et se tourne vers le lecteur en utilisant soit le présent soit le passé avec des adverbes de temps désignant un passé ultérieur. Mais dans une plus grande partie du roman, le récit nous est narré du point de vue d'un enfant depuis sa naissance jusqu'à l'âge de dix ans. Le narrateur entreprend même de raconter sa propre naissance (du point de vue du naissant, du nouveau-né), ce qui le rapproche de la position du narrateur contestable (*nezanesljivi pripovedovalec*). On peut vérifier ses jugements à l'aide d'un concept dont la valeur éthique est incontestable (dans la société européenne de XXI^e siècle) : Kovačič décrit l'arrivée d'une montgolfière avec le svastika du Parti national-socialiste, c'est-à-dire un symbole d'Hitler. Le narrateur commente ce symbole sans dépasser l'évaluation d'un enfant qui forme ses valeurs à travers sa mère : il avait peur de lui parce qu'Hitler « ne plaisait pas à [s]a mère » (*Otroške stvari*, 45).

Le monde objectif ne lui pose donc aucun souci, il est prêt à le décrire comme bon lui semble. En revanche, il s'efforce de dire la vérité telle qu'elle lui apparaît, c'est-à-dire dans

toute son intégrité. Kovačič décrit la vérité comme un tapis d'images : « en haut, en bas, pêle-mêle, tous les objets à la fois et dans toutes les couleurs, tous les motifs mélangés... » (Kovačič 1998, 258). Cette image révèle deux importantes caractéristiques de son rapport à la vérité : d'abord, la vérité a pour lui une très grande valeur visuelle et, ensuite, il s'applique à dire tout, puisque la vérité n'existe que complètement intègre. C'est de là qu'on peut qualifier sa recherche de la vérité comme une honnêteté sans pitié, voire une poursuite euphorique de la vérité.

De la même manière, Sarraute ne consacre pas trop d'attention à la référence extra-linguistique et objective, car elle ne veut pas écrire une encyclopédie de son enfance. D'après Sarraute, ce qui est le plus réel, c'est le mouvement, le sentiment interne que déclenche dans l'enfant la réalité externe. Aussi, ce qui figure pour Kovačič la poursuite de la vérité, c'est pour Sarraute une reconstitution d'instantanés qu'elle fait surgir (*Enfance*, 85) – et la poursuite ainsi que la reconstitution semblent un effort artistique pour les deux écrivains. La vérité dite objective, extra-linguistique, n'a donc aucune valeur en elle-même ; ce n'est que la vérité transformée par le sujet, observée de sa perspective, la vérité intra-linguistique en quelque sorte, qui gagne en valeur.

Sarraute emprunte le même terrain intérieur pour la recherche, la formation du moi : la poursuite du moi se déroule à l'intérieur du sujet. En plus, cette recherche du moi domine la fable de sorte que celle-ci semble être un squelette permettant la construction des relations et des mouvements internes (tropismes). Les *idées* de la petite Natacha sur sa mère constituent un moment fort pour la construction du moi. Ces *idées* semblent arriver du dehors et menacent d'envahir leur proie. Le retournement décisif se trouve au moment où Natacha devient capable de se révolter contre ces idées en formant de nouvelles pensées qui réfutent ou amollissent les idées parasites. Là survient la définition du moi : c'est une « conscience ouverte » qui fluctue et se forme à travers la révolte, contre l'autre et, surtout, dans l'action.

La poursuite du moi chez Kovačič est, en revanche, assez dissimulée derrière l'intérêt principal du sujet, car ce qui l'intéresse le plus, c'est le monde extérieur. Et c'est là qu'il cherche sa propre image, c'est-à-dire, dans le monde visuel (où l'on peut mettre une parallèle avec son image de la vérité qui est, elle aussi, visuelle). C'est pourquoi les miroirs,

les vitrines et les autres reflets jouent un rôle aussi important dans ce roman de Kovačič. Ce qui reste le point commun aux deux auteurs, c'est le moi indéfini et indéfinissable qui lutte contre toute définition de son identité tentée soit par les autres héros du récit soit par l'auteur lui-même.

Le moi et la vérité résonnent donc dans la poétique de Sarraute ainsi que dans celle de Kovačič, et cette poétique est la fragmentation ou bien l'effraction. Il se peut que ces morceaux fusionnent ou coïncident entre eux, mais ils ne peuvent pas former une image close et résolue. La triple question de l'esthétique, de la phénoménologie et de l'ontologie n'obtient pas une réponse close et définitive. Une telle question peut se résoudre exclusivement à travers un acte artistique qui est unique et inimitable, et dont les exemples sont les deux romans concernés, *Enfance* et *Otroške stvari*.

8. Povzetek

Otroštvo je del življenja, ki je vsem skupen, in hkrati za vsakogar predstavlja posebno izkušnjo, o čemer pričajo številne bolj ali manj literarne pripovedi. Glede na to, da je študij, ki si ga prizadevam zaključiti s to diplomsko nalogo, dvopredmetni, sem se odločila, da bo tudi moja naloga strukturirana na ta način, zato sem se posvetila dvema romanoma o otroštvu: *Otroštvu* francoske pisateljice Nathalie Sarraute ter *Otroškim stvarjem* slovenskega pisatelja Lojzeta Kovačiča.

Oba avtorja sta dvokulturna: Nathalie Sarraute se je leta 1900 rodila ruskim staršem, ki vsak po svoje emigrirata v Francijo, zaradi česar se njeno otroštvo odvija med Francijo in Rusijo; Kovačič, po drugi strani, je rojen v Švici materi Nemki ter očetu Slovencu in se z očetovim jezikom prvič sreča šele ob izgonu prebivalcev brez švicarskega državljanstva leta 1938, ko mu je deset let. Poleg tega sta se obe otroštvi dogajali v politično-zgodovinsko nemirnem obdobju, v prvi polovici 20. stoletja, kar v romanih sicer ni bistvenega pomena, temveč se oblikuje v nekakšen dokaj nevsiljiv »dekor«. Prav tako sta obe deli nastali v zrelem ustvarjalnem obdobju pisateljev in tako lahko prva ujame delce »nečesa, kar je še vedno živo« (*Otroštvo*, 6) in drugi zbere drobce spominov prvega dela svojega življenja, kot se lahko razume iz podnaslova *Post skriptum I*.

Otroštvo, tako kot *Otroške stvari*, je avtobiografski roman o otroštvu, zato bo moje metodološko orodje za komparativno analizo teh dveh romanov temeljilo na kratki definiciji avtobiografije Jean-Philippea Mirauxa. Definicija razdeli termin »avtobiografija« na tri dimenzije: estetika jezika (*grafija*), fenomenologija eksistence (*bio*) in ontologija jaza (*avto*). Termin je sam po sebi dokaj problematičen: z njim se med drugimi ukvarjata tudi P. Lejeune in P. de Man. V *Avtobiografski pogodbi* (*Le Pacte autobiographique*), Lejeune predlaga dogovor, pogodbo med avtorjem in bralcem: kadar so opisani pogoji izpolnjeni, se bralec lahko zaveda, da bere avtobiografijo (Lejeune 1975, 14). De Man pa ugotavlja, da je avtobiografija predvsem figura branja in razumevanja, in ponudi trditev, da se v tem ključu lahko bere vsak roman (ali pa nobeden) (de Man 1979, 921-922). Zato je ob soočenju z avtobiografijo potrebno trojno branje: estetsko, fenomenološko in ontološko.

Čeprav je *Otroštvo* nastalo v zrelem obdobju ustvarjanja, Sarraute tudi zanj uporablja tehniko, ki jo je začela oblikovati že v svojem prvem delu, *Tropizmi* (*Tropismes*), napisanem leta 1939. Gre za zbirko štiriindvajsetih »kosov« proze, kjer opisuje tropizme: neopisljiva in paradoksalna notranja gibanja, ki jih drugi ne more zaznati (Gosselin 1996, 69). Tropizmi so močne, a bežne notranje sile, ki potiskajo subjekt k besedi, dialogu, akciji, ki obstajajo pred besedo samo in ki so »vzvod vseh naših kretenj, besed, čustev, ki jih kažemo, za katere mislimo, da jih čutimo in o katerih lahko govorimo« (*L'Ère du soupçon*, 8). Pri subjektu jo zanima predvsem nekakšna odprta zavest, zato izpusti vsakršno karakterizacijo subjekta: le-ta se pogosto pojavi brez starosti ali drugega družbenega konteksta, celo brez spola. V *Otroštvu* Sarraute prav tako uporabi nekoliko prilagojeno tehniko tropizma: starost, spol in družbeni kontekst subjekta so poznani.

V takšni meri se Kovačič ne odpove subjektu, čigar starost in spol sta jasna (ne da bi temu pripisoval posebno pozornost). Kar je razumljivo, saj je ena glavnih lastnosti njegove pisave prav avtobiografskost. Čeprav subjekt vedno ostaja isti, Kovačič napiše vrsto romanov o svojem življenju, in vsak zase je zaokrožen; pri čemer se nekaj fragmentov pojavi v več romanih. Fragmentarnost je bistvena lastnost Kovačičeve poetike, zgrajena na samem avtorjevem razumevanju sveta. Lepota, resničnost, življenje in jaz se namreč ponujajo v obliki fragmentov, literatura pa takšno podobo realnosti odseva. V fragmentu se lahko znajde arbitrarno izbran motiv, kos zunanjega sveta, o katerem pa si avtor prizadeva, da bi povedal vse: »Vendar je treba o stvari, ki jo opisujem v fragmentu, povedati vse« (*Delavnica*, 220).

Na to se zastavlja vprašanje o pripovedovalcu: kdo izbira fragmente in o njih pove vse? Kdo občuti in opisuje tropizme? Pripovedovalec se v *Otroštvu* razcepi na dva enakovredna pripovedovalska glasova: prvi glas pripoveduje in se izraža v ženskem spolu v prvi osebi ednine (zato izraz »pripovedovalka« K. Wei) v pretekliku in sedanjiku. Na bralcu pa je, da prepozna, kdaj »se dejanje iz notranjega spremeni v zunanje« (*L'Ère du soupçon*, 117). S to skoraj nezaznavno spremembo iz sedanjega »zdaj« v pretekli »zdaj« Sarraute briše oziroma mehča meje med pripovedovalko in subjektom, pripovedovalsko funkcijo prvega glasu pa omaje že s samo prisotnostjo drugega pripovedovalskega glasu. Slednji prevzame vlogo sogovornika, spodbuja pripovedovalko ali ji postavlja vprašanja, pomaga ji izbirati besede. Že

v prvem prizoru se med glasovoma vzpostavi nekakšna zaupnost, še več, sogovornik prav toliko pozna opisovane tropizme kot pripovedovalka. Iz tega se lahko razume sogovornika kot osamosvojeni del pripovedovalke zavesti, s katerim pisateljica ustvari posebno funkcijo idealnega bralca, kritika. Roman torej ni organiziran v smislu pripovedi v preteklosti, temveč je predvsem dialog, »ki zasede ves tekstualni prostor in tako zamenja pripoved« (Asso 1995, 75).

Kovačičev roman *Otroške stvari* nam razkriva popolnoma drugačnega pripovedovalca, ki je bližji pripovedovalcu v personalnih romanih: pripoved in opis sta pretežno podajana iz zornega kota subjekta. Pri tem je potrebno opozoriti, da sta pripovedovalec in subjekt različni entiteti, saj se pripovedovalec večkrat oddalji od subjekta in pripovedi v pretekliku in se obrne k bralcu bodisi v sedanjiku bodisi v pretekliku s časovnimi prislovi, ki izražajo bližnji preteklik. Vseeno pa je večji del romana pripovedovan iz perspektive otroka vse od rojstva (iz zornega kota prav rojevajočega se), kar pripovedovalca približa poziciji *nezanesljivega pripovedovalca*. Njegove sodbe je mogoče preveriti s pomočjo koncepta, katerega etična vrednost je (v sodobni evropski družbi) nedvoumna: Kovačič opiše balon s svastiko Nacional-socialistične stranke, Hitlerjev simbol. Pripovedovalec ga pokomentira, ne da bi prekoračil mejo vrednotenja otroka, čigar vrednostne sodbe se orientirajo preko mame: bal se ga je, saj ga »[t]udi mama [...] ni marala« (*Otroške stvari*, 45).

Z objektivnim svetom se torej ne ubada ravno z vso skrbnostjo, prizadeva pa si, da bi izpovedal resnico, kakršna se mu razodeva, torej v vsej popolnosti. Kovačič resnico opiše kot preprogo podob: »zgoraj, spodaj, poprek, podolgem, vsi predmeti hkrati in v vseh barvah, vsi motivi pomešani ... « (Kovačič 1998, 258). Ta opis razkrije dve pomembni značilnosti Kovačičevega razumevanja resničnosti: najprej, velik pomen pripisuje vizualni vrednosti dojemanja, predvsem pa se trudi, da bi povedal vse, saj resnica lahko obstaja le popolna. Prav zato je njegovo iskanje resnice mogoče opredeliti kot neprizanesljivo iskrenost ali evforično zasledovanje resnice.

Podobno tudi Sarraute ne posveča večje pozornosti zunajbesedilni objektivni resničnosti, saj ni njen namen napisati enciklopedije svojega otroštva. Tisto, kar je najbolj resnično, je notranje gibanje, občutje, ki ga zunanja resničnost v otroku zbudi. Če Kovačiču napor predstavlja izbira pravih, resničnih fragmentov, je za Sarraute napor predvsem rekonstrukcija

trenutkov, ki jih je treba še zbuditi, priklicati. Zunajbesedilna, t.i. objektivna resničnost nima sama po sebi nobenega pomena; šele resničnost, ki jo subjekt opazuje iz svoje perspektive, skozi njegove oči nanovo spoznana, znotrajbesedilna resničnost je za pisateljico tista, ki zares šteje.

Prav tako se na tem področju, v notranjosti subjekta, pri Sarraute dogaja tudi oblikovanje oziroma iskanje jaza. Še več, iskanje jaza tako obvladuje zgodbo, da se slednja včasih zdi bolj kot ne ogrodje za grajenje odnosov in notranjih gibanj (tropizmov). Natašine *misli* o mami pri tem predstavljajo močen moment za grajenje jaza, saj se zdi, kot da prihajajo od zunaj in grozijo, da bodo svojo žrtev preplavile. Odločilni preobrat se zgodi, ko se Nataša zmore upreti tem mislim z novimi mislimi, ki zavrnejo ali omehčajo zajedavske misli. Prav tu se zgodi jaz – »odprta zavest«, ki se oblikuje preko upora, proti drugemu in predvsem v akciji.

Nasprotno je pri Kovačiču iskanje jaza dokaj skrito za glavnim zanimanjem subjekta: tisto, kar ga najbolj zanima, je zunanji svet, in prav v njem išče tudi svojo lastno podobo. Zunanji svet pa dojema v prvi vrsti v njegovi vizualni predstavitvi (kjer je mogoče potegniti vzporednico z njegovo podobo resnice, ki je prav tako vizualna). Zato pa imajo tudi zrcala, izložbe in drugi odsevi tako pomembno vlogo v tem Kovačičevem romanu. Kar ostaja skupna točka obema avtorjema kot oblikovalcema jaza, pa je nedoločeni in nedoločljivi jaz, ki se bori proti vsakršni definiciji identitete, ki jo tvegajo drugi liki ali avtor sam.

Jaz in resničnost torej odsevata v poetiki tako Sarraute kot Kovačiča, in to je prav poetika fragmentacije oziroma drobljenja. Lahko se zgodi, da se ti delci spajajo ali sovpadajo, nikoli pa ne morejo oblikovati zaprte in dokončne podobe. Trojno vprašanje estetike, fenomenologije in ontologije nima zaprtega in definitivnega odgovora. Takšno vprašanje se razrešuje lahko le v umetniškem dejanju, ki je edinstveno in neponovljivo, prav kakor obravnavana romana *Otroštvo* in *Otroške stvari*.

9. Viri in literatura

Asso, F. (1995). *Nathalie Sarraute - Une écriture de l'effraction*. Paris: Presses Universitaires de France.

Benmussa, S. (1999). *Entretiens avec Nathalie Sarraute*. Tournai: La Renaissance du Livre.

Cohn, D. (1978). *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey: Princeton University Press.

de Man, P. (1979). Autobiography as De-facement. *MLN*, 919-930.

Gosselin, M. (1996). *Enfance de Nathalie Sarraute*. Paris: Gallimard.

Harlamov, A. (2010). Nezan esljlivi pripovedovalec v slovenskem sodobnem romanu. *Jezik in slovstvo*, 33-46.

Jakob, J. (2010). *Otroški pogled*. Ljubljana: LUD Literatura.

Juvan, M. (2011). Avtobiografija in kočljivost zvrstnih opredelitev: Moje življenje med tekstom in žanrom. V: A. Koron & A. Leben (ur.), *Avtobiografski diskurz*, 51-63. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Komel Snoj, M. (ur.) (2008). *Fragmenti o prišleku - Spominska knjiga Lojzeta Kovačiča*. Ljubljana: Študentska založba.

Koron, A. (2011). Fikcija, fakti in resnica v avtobiografiji. V: A. Koron & A. Leben (ur.), *Avtobiografski diskurz*, 35-64. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Koron, A. (2003). Roman kot avtobiografija. *Obdobja* 21, 191-200.

Kovačič, L. (1997). *Delavnica*. Maribor: Založba Obzorja.

Kovačič, L. (1998). Literatura in življenje. V: T. Virk (ur.), *Lojze Kovačič*, 243-260. Ljubljana: Nova revija.

Kovačič, L. (2003). *Otroške stvari*. Ljubljana: Študentska založba.

Kovačič, L. (1988). *Prah*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Kovačič, L. (1984-1985). *Prišleki*. Ljubljana: Slovenska matica.

- Latković, I. (2009). Od temnice življenja do svobode pisanja (o avtobiografskem v romanu Resničnost Lojzeta Kovačiča). V: G. Troha, M. M. Blažič & A. Leben (ur.), *Lojze Kovačič - življenje in delo*, 112-127. Ljubljana: Študentska založba.
- Leben, A. (2009). Lojze Kovačič - avtobiograf ali avtor (svojega) življenja? V: G. Troha, M. M. Blažič & A. Leben, *Lojze Kovačič, življenje in delo*, 76-88. Ljubljana: Študentska založba.
- Leben, A. (junij 2007). O avtobiografiji z vidika sodobne genologije in sistemske teorije. *Primerjalna književnost*, 83-95.
- Lejeune, P. (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Lejeune, P. (1998). *Les Brouillons de soi*. Paris: Seuil.
- Milek, V. (1. marec 2003). Delo. *Sicer školjke postanejo kamni*, 20-23.
- Miroux, J.-P. (2009). *L'Autobiographie : L'Écriture de soi et sincérité*. Paris: Armand Colin.
- Sarraute, N. (1983). *Enfance*. Paris: Gallimard.
- Sarraute, N. (1956). *L'Ère du soupçon*. Paris: Gallimard.
- Sarraute, N. (1992). *Otroštvo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Tolstoj, L. N. (1978). *Detinstvo - Otroštvo - Mladost*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Virk, T. (1998). Zmuzljiva identiteta. V: T. Virk (ur.), *Lojze Kovačič*, 101-123. Ljubljana: Nova revija.
- Wei, K. (2004). Pluralité des voix et repentirs autobiographiques : une lecture d'Enfance de Nathalie Sarraute. *Études françaises*, 101-114.
- Zlatar Violić, A. (2011). Avtobiografija: teoretski izzivi. V: A. Koron & A. Leben (ur.), *Avtobiografski diskurz*, 23-33. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Zupan Sosič, A. (2009). Opis v romanu Prišleki. V: G. Troha, M. M. Blažič & A. Leben, *Lojze Kovačič, življenje in delo*, 128-151. Ljubljana: Študentska založba.

IZJAVA O AVTORSTVU

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, januar 2013

Živa Čebulj
Čebulj