

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST

Irena Ipavec

Pogled kot nosilec moči v romanu in filmu
Triptih Agate Schwarzkobler

Diplomsko delo

Ajdovščina, 2013

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST

Irena Ipavec

Pogled kot nosilec moči v romanu in filmu
Triptih Agate Schwarzkobler

Diplomsko delo

Mentorica: red. prof. dr. Alojzija Zupan Sosič
Mentor: red. prof. dr. Tomo Virk

Ajdovščina, oktober 2013

Zahvala

Zahvaljujem se mentorjema, red. prof. dr. Alojziji Zupan Sosič in red. prof. dr. Tomu Virku, za strokovno pomoč pri pisanju diplomskega dela.

Hvala družini, fantu z družino in prijateljem za vse oblike podpore v času študija.

Povzetek

Diplomsko delo predstavlja pregled razumevanja koncepta pogleda kot nosilca moči znotraj literarne in filmske teorije. Medtem ko teorija novega romana pogled poziva, da se odreče svoji določujoči moči ter postane pasiven in brezbrizen do predmetnosti, feministična in druge filmske teorije moč filmskega pogleda povezujejo s problematiko sodobne patriarhalne oziroma v vsesplošni nadzor usmerjene družbe. Z ozirom na poetiko pogleda Stefana Tanija sem v romanu *Triptih Agate Schwarzkobler* (1968) Rudijsa Šeliga analizirala pogled pripovedovalca zgodbe ter motiv Agatinega pogleda v povezavi z motivoma nasilja in »agatastega« telesa, v istoimenskem filmu (1997) Matjaža Klopčiča pa medsebojne poglede likov in pogled gledalca, ki se poistoveti s pogledom kamere. V središču obeh del je nestereotipizirana podoba individualne in močne ženske, ki se z intenzivnim hipnotičnim pogledom upira popredmetenju s strani okolice.

Ključne besede: pogled, moč, modernistični roman, film, *Triptih Agate Schwarzkobler*

Abstract

The diploma thesis focuses on understanding of a notion of the gaze as the carrier of power within literary and film theory. While the theory of the Nouveau Roman demands the gaze to reject its defining power and become passive and indifferent to the objective world, the feminist and other film theories draw parallels between the power of the film gaze and the problems of the modern patriarchal or control-oriented society. Taking into concern Stefano Tani's poetics of look, I analyzed the novel *Triptych of Agata Schwarzkobler* (1968) by Rudi Šeligo in terms of the narrator's gaze and I also focused on Agata's gaze in connection to the motif of violence and "Agata-like" body. In the analysis of the film adaptation (1997) by Matjaž Klopčič, emphasis was placed on the characters' gazes towards each other and the gaze of a spectator who identifies with the view of the camera. In the centre of both works is the non-stereotyped image of a strong, independent woman who, with her intensive and hypnotic gaze, resists being objectified by the society.

Key words: Gaze, Power, Modern Novel, Film, *Triptych of Agata Schwarzkobler*

Kazalo vsebine

1 UVOD.....	8
2 POETIKA POGLEDA V LITERARNI TEORIJI.....	10
2.1 Motiv.....	10
2.1.1 Motiv v literaturi modernizma	11
2.1.2 Pogled kot literarni motiv.....	11
2.2 Pripovedovalec.....	12
2.2.1 Tipologije pripovedovalca	12
2.2.2 Čas in kraj pripovedovalca.....	14
2.2.3 Pripovedni način.....	15
2.2.4 Pripovedna perspektiva in gledišče	15
2.2.5 Pripovedno stališče.....	16
2.2.6 Pripovedovalec kot nosilec pogleda v modernistični in postmodernistični literaturi	16
3 MODERNISTIČNI ROMAN IN POGLED.....	18
3.1 Novi roman	18
3.2 Pogled kot temelj Robbe-Grilletove teorije novega romana	19
4 POGLED V FILMSKI TEORIJI.....	21
4.1 Jacques Lacan: pogled v psihoanalizi	21
4.1.1 Imaginarno: zrcalni stadij.....	22
4.1.2 Realno: pogled kot objet petit a	22
4.2 Tradicionalna psihoanalitična filmska teorija.....	24
4.2.1 Teorija filmskega aparata: zaslon kot zrcalo gledalčeve želje	24
4.2.2 Teorija šiva: kontinuiteta pogledov.....	26
4.3 Feministična filmska teorija.....	26
4.3.1 Laura Mulvey: Vizualni užitek in pripovedni film	28
4.3.1.1 Voajerizem in narcisizem	28
4.3.1.2 Moški kot nosilec trojnega pogleda.....	29
4.3.1.3 Ženska kot objekt sadističnega in fetišističnega pogleda	30
4.3.2 Spraševanje o obstoju ženskega pogleda	31
4.3.2.1 Gledalka in vizualni užitek.....	31
4.3.2.2 Transvestija in maškarada	33
4.4 Nova filmska zgodovina in prenova psihoanalitične filmske teorije.....	35
4.4.1 Michel Foucault: panoptični pogled kot mehanizem nadzora	36

4.4.2 Nadzirajoči pogled filmske kamere in gledalca	38
4.4.3 Prenova koncepta pogleda v psihoanalizi	41
4.4.3.1 Zrcalo kot filmski zaslon, pogled kot točka na njem.....	41
4.4.3.2 Pogled kot objekt fantazme	43
5 ROMAN <i>TRIPTIH AGATE SCHWARZKOBLE</i>	44
5.1 Rudi Šeligo	44
5.2 Zgodba romana <i>Triptih Agate Schwarzkobler</i>	45
5.3 Umestitev romana in pogled bralca	46
5.4 Pogled pripovedovalca.....	52
5.5 Pogled likov kot motiv.....	65
6 FILM <i>TRIPTIH AGATE SCHWARZKOBLE</i>	75
6.1 Matjaž Klopčič.....	75
6.2 Zgodba filma <i>Triptih Agate Schwarzkobler</i>	76
6.3 Pogled likov kot motiv in pogled gledalca	76
7 SKLEP	87
8 VIRI IN LITERATURA.....	90
8.1 Viri.....	90
8.2 Literatura.....	90

Kazalo slik

Slika 1: Očitajoč pogled sodelavcu.	78
Slika 2: Šef Kalan med govorom Agati.	80
Slika 3: Skriti pogled na Agato.....	81
Slika 4: Preiskovanje Agatinega hrbta.....	82
Slika 5: Agatin pogled med preiskovanjem.....	82
Slika 6: Izsiljeni pogled.	83
Slika 7: Moč Agatinega pogleda.	83
Slika 8: Agata uporno miži.....	84
Slika 9: Osvobodjena nadzirajočega pogleda.	86
Slika 10: Agatin pogled gledalcu.	86

1 UVOD

»Pogled je poln duševnih strasti in obdarjen s čarobno močjo, zaradi katere je strašno učinkovit. Pogled je orodje notranjih ukazov: ubija, očara, udarja kot strela, zapeljuje, izraža. [...] Preobrazbe pogleda ne razodevajo samo tistega, ki gleda; razodevajo tudi tistega, ki je gledan, in sicer tako sebi in opazovalcu. Zanimivo je opazovati človekove reakcije pod pogledom drugega in opazovati samega sebe pod tujimi pogledi. Tedaj je pogled simbol in orodje razodetja, še več, je reaktor in recipročni odkrivalec gledajočega in gledanega. Pogled drugega je ogledalo, ki odseva duši.« (Chevalier 1995: 465.) Razlaga, ki jo ponuja Slovar simbolov, je le ena izmed množice različnih pojmovanj koncepta pogleda. V diplomskem delu se bom posvetila predvsem tistim, ki so povezane s konceptom moči, tj. tistim, ki v pogledu odkrivajo vir, skozi katerega gledajoči subjekt izraža svojo notranjo moč in s tem podeljuje drugemu možnost, da vidi v njegovo notranjost, dušo; in tistim, za katere pogled pomeni vir voajerske ali nadzirajoče družbene moči, s katero svoj objekt dehumanizira in popredmeti.

Namen diplomskega dela je predstaviti koncept pogleda, kot ga razumeta literarna in filmska teorija, in raziskati, na kakšen način se pogled realizira v slovenskem modernističnem romanu *Triptih Agate Schwarzkobler* (1968) pisatelja Rudija Šeliga in istoimenskemu filmu (1997) režiserja Matjaža Klopčiča. V prvem delu se bom osredotočila na poetiko pogleda Stefana Tanija in njeno delitev na pogled kot glas pripovedovalca in pogled kot motiv literarnega dela. V skladu s tem bom podrobneje in s posebnim ozirom na modernistični roman obravnavala literarnoteoretski kategoriji »motiv« in »pripovedovalec«. Preverila bom, kako koncept pogleda razume eden od glavnih teoretikov in piscev francoskega novega romana, Alain Robbe-Grillet. V nadaljevanju se bom posvetila vprašanju, kako pogled obravnava filmska teorija, in sicer s poudarkom na treh teorijah: tradicionalni psihoanalitični filmski teoriji; feministični filmski teoriji z glavno predstavnico Lauro Mulvey, avtorico kontroverznega termina »trojni moški pogled«; ter novi filmski zgodovini, v središču katere je Foucaultov panoptični pogled nadzora.

V drugem delu diplomskega dela bom s pomočjo obravnavanih pojmov, ki jih uvajata Tanijeva poetika pogleda in filmska teorija, tj. pogled pripovedovalca, pogled filmske kamere, pogled likov kot motiv, spolni stereotipi in moč pogleda, analizirala pogled

romanesknega pripovedovalca in posebnosti njegovih pripovednih postopkov ter podobo glavnega ženskega lika v romanu in filmu *Triptih Agate Schwarzkobler* v povezavi z motivom pogleda. Agata je kot objekt pogleda zaznamovana z dvojno vlogo: prvič, z vlogo ženske, ki v tradicionalni literaturi in filmu sicer prevzema stereotipne vloge in velikokrat postaja objekt moškega erotičnega pogleda, in drugič, z vlogo uradnice, zaposlene znotraj birokratske ustanove, v kateri postaja objekt nadzirajočega dominantnega pogleda moških in žensk. Zanimalo me bo, kako se Agata kot nosilka oziroma subjekt pogleda sooča s stereotipizacijo in popredmetenjem, in poskušala bom odgovoriti na vprašanje, na kakšen način njen pogled prehaja od pasivnega zrenja, značilnega za literaturo novega romana, v aktiven pogled, ki postaja hkrati vir njene moči in točka, skozi katero jo lahko spoznava oziroma celo srečuje tudi bralec/gledalec sam.

I. del

2 POETIKA POGLEDA V LITERARNI TEORIJI

»Poetiko pogleda« je znotraj literarne teorije oblikoval Stefano Tani (1988: 163), in sicer za obdobje postmodernizma, čeprav je poudarjeno tematizacijo koncepta pogleda opazil tudi že v novem romanu šestdesetih let dvajsetega stoletja. Pogled je prepoznal kot središče osebne poetike velikega dela generacije italijanskih pisateljev, pripadnikov »mlade proze« po letu 1981, še posebej njenega osrednjega predstavnika Itala Calvina, za katerega so videnje, gledanje in pogled pomenili prvi korak k razumevanju stvari. Strinja se, da je prav on tisti, ki je preobrazil »ravnodušni in brezbrizni, popolnoma "slepi" pogled, ki smo ga podedovali od novega romana, v pogled, ki se sprašuje o svetu, družbi, naravi in celo fiktivnih mehanizmih, zato da bi preučil njihov pomen in obvladoval njihovo kompleksnost« (Starnone v ibid.: 164). Poetiko pogleda je Tani (ibid.: 164) nadalje razdelil na dva temeljna vidika: prvi se osredotoča na gledanje in pogled kot temo oziroma motiv v zgodbi, drugi pa na pogled pripovedovalca, ki zgodbo pripoveduje.

2.1 Motiv

Motiv je kategorija, ki poleg teme sodi v teorijo vsebine literarnega dela in predstavlja osnovo za njeno analizo (Kos 2001: 79). Izraz »motiv« etimološko sicer izhaja iz srednjelatinskega pridevnika *motivus* oziroma samostalnika *motivum* (iz lat. glagola *move*, *gibati*), kar pomeni gibalo, gibajoče, nagib, vendar ima po mnenju Kosa (1981: 27–28) s pomenom izvirne besede le malo skupnega. Motiv predstavlja situacijo, dogodek, idejo, podobo ali lik oziroma kateri koli element literarnega dela, ki je vključen v splošnejšo temo (Baldick (ur.) 2008: 215–216). Za določitev motiva je pomembno upoštevati dejstvo, da se ta pojavlja izključno znotraj zgodbe. Določamo ga v literarnem delu ali z medsebojno primerjavo več literarnih del, v katerih lahko abstraktna shema motiva doživi različno konkretizacijo (Kos 1981: 30–31).

Kos na podlagi definicije motiva poda tudi podrobnejšo sistematiko motivov. Tako najprej razlikuje med dinamičnimi in statičnimi motivi: prvi imajo v sebi določeno gibalno silo, ki jih usmerja v prihodnji tok dogodkov v smeri razrešitve zgodbe (tak je na primer motiv

nesrečne ljubezni v Shakespearovi tragediji *Romeo in Julija*); drugi pa te sile ne vsebujejo (na primer motiv ljubezenske sreče v naravnem okolju v Tavčarjevi povesti *Cvetje v jeseni*) (ibid.: 28). Najmanjša oblika motiva je motivni drobec, ki ni docela razvit motiv, temveč njegova delna oblika, večinoma v vlogi komparacije ali metafore.¹ Nadalje motive deli na stranske in glavne, ki uvajajo temo. Več motivov se lahko povezuje v večji motivni sklop (ibid.: 34–36).

2.1.1 Motiv v literaturi modernizma

Nekoliko drugačno obravnavo zahteva motiv v literaturi modernizma dvajsetega stoletja. Ta se namreč ne ozira na tradicionalna mimetična načela literature in zato teži stran od rabe trdnih motivov in motivnih sklopov. Kos v povezavi z modernistično motiviko govori o brisanju motivov oziroma o raztapljanju njihovih trdnih obrisov, ki se iz lirike očitno prenaša tudi v epiko in dramatiko, ki glede na motivno sestavo postajata lirizirani. Brisanje motivov je značilno predvsem za najbolj radikalna dela, na primer za absurdno dramatiko Ionesca in Becketta, še bolj pa za konkretno poezijo in novi roman. Tako je na primer težko nedvoumno določiti, kateri so glavni motivi v romanu *Videc* (1955) Alaina Robba-Grilleta. Motivika pa se še bolj zabrisuje v modernistični liriki, kjer motivi postajajo tako neznatni, da lahko motivni drobec predstavlja že vsaka posamezna beseda (Kos 1981: 37–38).

2.1.2 Pogled kot literarni motiv

Andreja Žižek (2001/02: 90–91) je v članku *Motiv očesa in poetika pogleda v poeziji Ivana Minattija, Jožeta Udoviča in Gregorja Strniše*² vzpostavila razlikovanje med dvema različnima pojavoma, povezana s pogledom kot motivom, tj. samim očesom in dejanjem očesa oziroma pogledom. Abstraktna shema motiva očesa predstavlja model, ki predvideva

¹ Kot primer Kos navaja motiv laboda, ki je pri Prešernu samo omenjen in se ne razvije, pri Mallarmeu in ponekod pri Župančiču pa se pojavi kot osrednji ali samostojni motiv (ibid.: 33).

² Žižkova je v zbirkah Ivana Minattija, Jožeta Udoviča in Gregorja Strniše analizirala motive, povezane s pogledom, poleg tega pa tudi pogled pripovedovalcev pesmi. Ugotovila je, da pri Minattiju oko predstavlja ogledalo človekovih čustev, v ciklu *Oko sonca* pa ne pripada več osebi, ampak prehaja v metaforo odseva sonca v reki ali oknu. V pesmih Jožeta Udoviča sta oko in pogled motivna drobca, ki podpirata temeljno občutje pesmi, v zbirki *Oko in senca* pa sta glavni motiv. Zaradi umikanja lirskega subjekta pogled postaja perspektiva brez jasnega izvora, ki vidi celoto sveta. V Strniševi pesemski zgodbi *Oko* je oko kozmična zavest, temelj vsega, kar obstaja, vendar pa nima nikakršnega interesa, je pasivno in zgolj zre v svet. Tak je tudi vsevedni neosebni pripovedovalec zgodbe, ki je identičen z očesom (Žižek 2001/02: 89–98).

dva udeleženca: tistega, ki gleda, in tistega oziroma tisto, ki je gledano. Ta shema se v posameznih literarnih delih realizira zelo različno, saj imajo lahko oči kot motiv vrsto različnih pomenov: lahko delujejo kot zrcalo človekovega notranjega sveta ali so organ zaznavanja, spoznavanja in refleksije zunanjega sveta, pripadajo lahko drugim bitjem in predmetom ali nekemu višjemu počelu (biti, zavesti, bogu itd.).

Če se v romanu pogled pojavi kot motiv pripovedi, po Taniju (1988: 165–166) protagonisti postanejo opazovalci, ki aktivno gledajo svet okrog sebe ali se podajo na iskanje nečesa. Lahko pa zgolj pasivno zrejo in čakajo, da se bo nekaj zgodilo. V vsakem primeru pogled tistega, ki je njegov nosilec, nujno tudi preoblikuje, mu pomaga, da izoblikuje lastno samopodobo, pa tudi podobe drugih. V romanih pripadnikov »mlade proze« se lahko opazovanje vrši s pomočjo modernih tehnoloških naprav in njihovih proizvodov (kamer, fotografij, zemljevidov, videokaset itd.), za katere se predvsem v kasnejših delih zdi, da pridobivajo negativen prizvok, in sicer v smislu kritike tistih, ki jih izkoriščajo za pridobivanje lastne moči.

2.2 Pripovedovalec

Janko Kos (2001: 99–100) je pripovedovalca oziroma epski subjekt v pripovedni teoriji definiriral kot tistega, ki govori epsko besedilo. Čeprav se strinja, da ga lahko občasno istovetimo z avtorjem, opozarja, da je to tudi tvegano, saj je pripovedovalec vedno vsaj deloma umetna tvorba. Koncept pripovedovalca je opredelil tudi Marjan Dolgan (1979: 133), in sicer kot kategorijo, ki strogo pripada samo pripovedi, nikoli tudi zunajliterarnemu svetu, kot mu pripada avtor besedila. Pripovedovalec je tisti, ki svet v pripovedi bralcu predstavi s pomočjo svojega posredništva. Ob tem si poljubno izbere način pripovedovanja oziroma svojo perspektivo, način govora in gledišče (ibid.: 5).

2.2.1 Tipologije pripovedovalca

Kos s kritičnim ozirom na Stanzlov uveljavljeni tričlenski model avktorialnega, prvoosebnega in personalnega pripovedovalca iz leta 1955 izdela tri različne tipologije pripovedovalca. Vsaka od teh nastopa na svoji ravni, ki pa se lahko med seboj prepletajo in dopolnjujejo. Prva tipologija pripovedovalca opredeljuje kot prvo-, drugo- in

tretjeosebnega, druga govori o avktorialnem, personalnem in virtualnem, tretja pa o lirskem, epskem in dramskem pripovedovalcu (Kos 1998: 1). Stanzlovo delitev popravi tako, da izloči prvoosebnega pripovedovalca, ki je neupravičeno izenačen z ostalima dvema kategorijama, in na njegovo mesto postavi virtualnega pripovedovalca. Pri tej tipologiji namreč ne moremo govoriti o slovnični osebi, ki govori ali ki ji je govor namenjen, pač pa o pripovedni perspektivi oziroma spoznavnem izhodišču (ibid.: 6).

Avktorialni je tisti pripovedovalec, ki pripoveduje tako, kot da v celoti pozna pravi smisel, pomen in resnico pripovedovanega. Stanzel (ibid.: 7) sicer trdi, da to doseže tako, da se dviga nad pripovedne osebe in dogajanje in s tam zavzema vsevedno stališče, vendar po mnenju Kosa (2001: 104) to še ne pomeni, da zares vidi in ve vse, temveč »da ima njegova pripoved trdno podlago v nekem splošnem pojmovanju, kaj je resnica, ki zaobjemlje človeško življenje in mu daje nespremenljiv smisel«. Avktorialni pripovedovalec posamezne osebe in dogodke v zgodbi predstavi enotno, tako, da so za bralca spoznavno in etično veljavni. Takšen odnos lahko izhaja iz mitološke, religiozne, filozofske, znanstvene ali zdravorazumske podlage, značilen pa je za tradicionalno verzno in prozno pripovedništvo. Personalni pripovedovalec se za razliko od avktorialnega odločuje za podajanje neke splošno veljavne resnice in nespremenljivega pomena. Svoje gledišče raje postavi v zavest posameznih oseb in pripoveduje z njihovega stališča, zato je resničnost, ki jo posreduje, subjektivna. Stanzel omenja, da se personalni pripovedovalec lahko pojavi sredi zgodbe, in sicer kot neimenovana in nevtralna oseba, ki se sama giba po prizorišču (v ibid.: 99). Tako pozna samo tisti del dogajanja, ki ga lahko zazna iz svojega položaja (Kos 1998: 7). Takšen pripovedovalec je značilen za poznorealistično prozo 19. stoletja in modernistično literaturo. Virtualni pripovedovalec, značilen za pripovedništvo postmodernizma, lahko za svoje pripovedovanje izkorišča značilnosti avktorialnega in personalnega pripovedovalca, vendar je takšen le navidezno. Bralec bo začutil, da to, kar pripoveduje, nima veljavne podlage, temveč je izmišljeno, varljivo ali simulirano (Kos 2001: 104–105).

Kos poleg teh treh tipologij dopušča še nekatera druga določila, ki lahko, podobno kot lirski subjekt, opredeljujejo tudi epskega pripovedovalca, na primer vprašanje, ali je ta oseben ali neoseben (brezoseben). Slednji nastopa v različnih oblikah modernega romana, najbolj radikalizirano v novem romanu, kjer »poroča samo tisto, kar opaža v dogajanju

nema in gluha filmska kamera, tako da prinaša pripovedovalec v besedno sporočilo njene vidne zaznave, kot da je tudi sam le brezosebno orodje takšne kamere» (Kos 2001: 100).

2.2.2 Čas in kraj pripovedovalca

Časovna in krajevna umeščenost pripovedovalca v pripovednih delih običajno ni natančno določena, temveč je abstraktna oziroma splošna, v določenih žanrih (na primer v pismu ali dnevniku) pa postane konkretna. Izvor njegovega pripovedovanja so lahko historična stvarnost, avtorjeve osebne izkušnje, zaznave, predstave, domišljija, podzavest, sanje itd. ali celo pripovedna tradicija predhodnikov, ki jo upošteva (Kos 2001: 101).

Kos v delu *Moderna misel in slovenska književnost* kronotopsko določenost pripovedovalca obravnava še z drugega zornega kota. Zanima ga, kako pripovedovalec v tradicionalnih in v modernih romanih sam dojema čas glede na dogajalni čas pripovedi in čas, v katerem jo bralec bere. Najprej uvede razlikovanje med retrospektivno pripovedjo, ki ustreza tradicionalnemu evropskemu in slovenskemu romanu, in simultano pripovedjo, ki je značilna predvsem za moderno prozo in se je uveljavila v dveh oblikah: psihologistični introspekciji in antipsihologistični deskripciji. Nato te pojme poveže z idejo o treh časih v pripovedništvu, tj. času pripovedovalca, času bralca in času dogajanja pripovedi. V tradicionalni retrospektivni pripovedi se čas pripovedovalca ujema s časom bralca, oba pa se nahajata v fiktivni sedanjosti, medtem ko je čas dogajanja v odnosu do pripovedovalčevega čista preteklost, ki se je že zgodila in je zato zaokrožena, pregledna in natančno določena. Pripovedovalec je vseveden, popolnoma jasno mu je bistvo sveta in človeka, ki je del utemeljene celote (Kos 1983: 90–93). Po mnenju avtorja se nove oblikovne težnje modernega romana najvidneje izrazijo prav s pomočjo nove, drugačne realizacije razmerja med danimi časi:

Čas dogajanja v tekstu naj se izenači s časom pripovedovalca in bralca, tako da bi nastala med njimi sočasnost v pravem pomenu besede. Kar se v pripovedi dogaja, se naj zgodi pred očmi pisatelja in bralca, da lahko iz svoje fiktivne sedanjosti neposredno sledita nastajanju dogodkov. [...] Preteklosti pravzaprav ni, samo sedanjost je še, ki se šele dogaja, in sicer na vse strani. Preteklost je samo še spomin v sedanjosti. Zato v resničnosti ni mogoče videti roba, meja in celote; pa tudi ne bistva in temelja dogodkom, ki jih pisatelj opisuje. Še huje – ta temelj je ali popolnoma skrivnosten ali pa se zdi, kot da ga sploh ni. Pisatelj ne ve več, kaj je bistvo sveta in človeka. Prav zato ju hoče videti in pripovedovati samo še iz sedanjosti, ki se razteza na

vse strani, v čas in prostor, v spomin, podzavest in predmetnost, a vendar ne seže do nič dokončnega, trdnega, temeljnega, zares bistvenega.³ (Ibid.: 95–96.)

2.2.3 Pripovedni način

Najpogostejši način govora pripovedovalca je glasni zunanji govor, ki pa se lahko prepleta tudi s tihim ali glasnim monologom in s povzemanjem ali dobesednim citiranjem dialoga med liki. Ti načini se lahko v različnih tipih pripovedi različno oblikovno izrazijo: kot naracija ali poročilo, deskripcija ali opis, premi, odvisni ali polpremi govor, doživljeni govor, notranji monolog itd. (Kos 2001: 101). Dolgan (1979: 9) oblikuje tipologijo treh glavnih pripovednih načinov, poročevalnega, sceničnega in slikovnega, in sicer analogno po temeljnih pripovednih enotah Matjaža Kmecla.⁴ Za prvega je značilen vsevedni pripovedovalec, ki je dvignjen nad pripovedovani prostor, čas in osebe, drugi nastane z osamosvojitvijo oseb v obliki dialoga, pri tretjem pa se pripovedovanje vrši z gledišča ene osebe v obliki notranjega monologa, polpremega govora ali prvoosebne pripovedi.

2.2.4 Pripovedna perspektiva in gledišče

Pripovedna perspektiva in gledišče sta koncepta, ki sta neločljivo povezana. Gledišče (angl. *point of view*) je izrazito formalna kategorija, ki zajema prostorsko-časovno perspektivo pripovedovalčevega govora, ne pa tudi njegovega stališča. Z glediščne točke oziroma gledišča se pripovedovalcu »odpira poseben pogled na realnost, o kateri govori« (Kos 2001: 95). Poznamo scensko in panoramsko ter zunanjo in notranjo pripovedno perspektivo. Scenska perspektiva nastaja z glediščne točke, v kateri pripovedovalec neposredno vidi izsek določenega dogajanja od blizu, kot na sceni. Od tod lahko počasi in podrobno opisuje vse, kar vidi. Prava scenska pripoved vključuje natančen opis kraja dogajanja, oseb in dogodkov. Panoramska pripoved nastaja, ko je glediščna točka pripovedovalca od dogajanja bolj oddaljena, zato za opisovanje uporablja široke poteze, podrobnosti zamenja s splošnejšimi in bolj preglednimi opisi celote ter krči časovne in

³ Prva avtorja, ki sta v svojih delih uresničil nova časovna razmerja oziroma oblikovala psihologistično introspektivne simultane pripovedi, sta Proust v ciklu *Iskanje izgubljenega časa* in Joyce v romanu *Ulikses*, zato po mnenju Kosa (1983: 96) utemeljeno veljata za začetnika moderne proze.

⁴ Matjaž Kmecl (v Dolgan 1979: 9) v razpravi *Novela v literarni teoriji* (1975) glede na tri literarne zvrsti opredeli temeljne pripovedne enote. To so pripovedno poročilo, ki je epsko, pripovedna scena, ki je dramatska, in pripovedna slika, ki je lirskoepska.

krajevne premike v pripovedi. V pripovednih delih se oba tipa perspektive najpogosteje prepletata. Tudi zunanja in notranja perspektiva nastajata na podlagi pripovedovalčeve glediščne točke. Če je gledišče zunanje, pripovedovalec na dogajanje gleda od zunaj kot na predmet. Nasprotno pa je notranje gledišče premaknjeno v katerega od likov v zgodbi, zaradi česar izgublja jasen pregled nad predmeti (Kos 2001: 101–102). Marjan Dolgan (1979.: 8–9) gledišče opredeli nekoliko širše kot Kos, saj sem poleg prostorsko-časovne perspektive pripovedovalca vključi tudi njegovo subjektivno stališče oziroma vrednostno/ideološko gledišče. Sledeč Percyju Lubbocku, gledišče definira kot »pripovedovalčevo metodo, po kateri izbira informacije, ki jih nato posreduje bralcu«, pripoved pa kot fikcijo, ustvarjeno s posebnega gledišča, katerega nosilec je lahko pripovedovalec ali katera od oseb v pripovedi.

2.2.5 Pripovedno stališče

Po Kosu (2001: 102) je pripovedno stališče, nasprotno kot gledišče, subjektivna kategorija, ki vključuje pripovedovalčeve vrednote, ideje, sodbe o dogajanju in osebah, o katerih pripoveduje, poleg tega pa lahko tudi splošne ideologije časa, v katerem se nahaja. Stališča so lahko izražena dosledno ali ne, jasno in enovito ali v sebi nasprotujoče. Dolgan (1979: 123–124) glede na pripovedovalčevo vrednotenje sveta izdela naslednjo tipologijo: idejno neposredni pripovedovalec, razveljavljeni pripovedovalec ter idejno prikriti pripovedovalec in njegova relativizacija. Prvi pripovedovano vrednoti bolj ali manj odkrito, drugi si prizadeva, da bi bil čim bolj izločen iz pripovedi, in izgublja svojo vsevednost, tretji pa v pripovedi ostaja in ohranja svojo dominantno vlogo, vendar se trudi, da ne bi izražal svojega mnenja.

2.2.6 Pripovedovalec kot nosilec pogleda v modernistični in postmodernistični literaturi

Pogled, ki je glas pripovedovalca postmodernistične zgodbe, je po Taniju (1988: 164–165) vedno nekoliko odtujen in do opazovanega sveta vzpostavlja določeno čustveno distanco, je nepristranski in ne dopušča, da bi njegova čustva vplivala na ton njegove pripovedi. Njegov glas postaja pogled prav skozi svojo transparentnost in zavračanje retoričnosti. Kljub temu pa se avtorji še ne odločijo za popoln umik iz zgodbe, tako da njihovo pisanje še ni docela nevtrarno oziroma objektivno. Ustrezno temu je tudi pogled pripovedovalca

objektiven in vseveden le navidezno. Bralca o tem prepriča tako, da mu ponuja pretežno fizične opise objektov. Ker pa jih raje kot tradicionalno predstavi na nenavaden način (gleda jih iz nenavadnih zornih kotov ali določenim detajlom namenijo posebno pozornost), priznava lastno subjektivnost.⁵ Svet, ki ga opazuje, je torej še človeški svet, sestavljen iz oseb in predmetov, s čimer se bistveno razlikuje od sveta novega romana (na primer v *Vidcu* Robba-Grilleta), v katerem »nastopajo« zgolj gibi in predmeti. Brez interakcije med osebami tudi pogled pripovedovalca postaja ravnodušen in neoseben, celo popolnoma »slep« in pasiven, zgolj snemajoč posamezne geste in gibe. Zato avtor poudarja, da je treba pogled postmodernističnega pripovedovalca nujno ločevati od pogleda pripovedovalca v modernistični literaturi, sploh v novem romanu.

⁵ Tomo Virk (1997: 87–92) je poetiko pogleda izpostavil kot eno najpomembnejših lastnosti proznega opusa Draga Jančarja, ki svoj vrhunec doseže v kratki zgodbi *Pogled angela*. Tu pripovedovalčev glas zgodbo pripoveduje z za postmodernizem značilno tehniko očesa filmske kamere, ki se premika po prostoru in opazuje dogajanje iz različnih zornih kotov. Pogled pa tu ne predstavlja zgolj pripovednega postopka, pač pa prerašča v metaforo, ki simbolizira razpetost med strukturo Zgodovine in imanenco človeka. Gre za oko angela, ki je »vmesna stopnja med človekom in Bogom«, zato ni vsevidni in vseobsegajoči pogled, ampak »zgolj zastopa prisotnost tega, kar presega posameznikovo voljo«, tj. Usodo.

3 MODERNISTIČNI ROMAN IN POGLED

3.1 Novi roman

Novi roman je nastal v drugi polovici petdesetih let dvajsetega stoletja kot sinteza različnih duhovnih in literarnih vplivov. Njegovi predstavniki so, vsak po svojih željah, navdih in ideje črpali tako iz moderne kot tudi iz tradicionalne proze, najočitneje iz francoskega simbolizma, nadrealizma in eksistencialističnega romana absurda (Kos 1971: 14). Večina analitikov, tudi slovenskih, pri dve fazi novega romana uvršča v obdobje poznega modernizma, medtem ko pri nekaterih delih tretje razvojne faze, v katerih jezik zastopa edino resničnost, že opaza prehod v postmodernizem (Virk 2000: 152). Za začetnike in klasike te literarne smeri veljajo Alain Robbe-Grillet z romani *Videc* (*Le Voyeur*, 1955), *Ljubosumnost* (*La Jalousie*, 1957) in *V labirintu* (*Dans le Labyrinthe*, 1959), Michel Butor z romanom *Modifikacija* (*La Modification*, 1957) ter Nathalie Sarraute z romanom *Planetarij* (*Le Planétarium*, 1959) (Kos 1971: 5).⁶ Snov, ki so jo vpeljali v svoje romane, zajema predvsem nepomembno stvarnost oziroma normalno življenje evropskega meščana v času, ko velika dejanja niso več potrebna in ko svet ni ne smiseln ne absurden, ampak, kot ugotavlja Robbe-Grillet, samo *je* (ibid.: 17).

Iz spoznanja, da bivajoče najprej *je* in šele nato postaja tudi nekaj, kar je določeno, Dušan Pirjevec (1974: 62–63) izpelje temeljno poslanstvo novega romana: bit je vedno pred bivajočim in je »tisto, kar kaže in kar stori, da je bivajoče sploh vidno«, ob čemer pa se sama nikoli ne kaže in ne more biti predmet človekove zaznave. Zato se pomeni, ki jih človek pripisuje vidnemu bivajočemu, nikoli ne morejo dotakniti bistva bivajočega, tj. tega, da najprej *je*, tako da so vedno samo nekaj subjektivnega. V luči tega želi novi roman pravzaprav doseči »totalno subjektivnost«, saj nam kaže, kako se pomen lahko vedno uleže na določeno bivajoče, vendar ne zadeva njegove odločujoče določenosti, in nas hkrati opominja, da so pomeni človekova iznajdba, za katero je odgovoren le on sam (ibid.: 59).

V razpravah teoretikov novega romana pa je pogost tudi poziv, naj pisanje ne izhaja več iz človekovega notranjega sveta, tako da tudi stvari okoli njega izgubijo pripisan jim antropomorfni pomen in postanejo čiste in na povsem nov način resnične. Pisateljeva

⁶ Pirjevec (1974: 6–8) poleg omenjenih med avtorje novega romana uvršča še Samuela Becketta, Marguerite Duras, Roberta Pingeta, Clauda Simona, Clauda Ollierja in Jeana Ricardouja.

naloga je, da jih opiše tako, kot se mu sprti odkrivajo, »ko drsi prek njih s svojim jasnim, eksaktnim in ravnodušnim pogledom«, ne da bi jim ob tem pripisoval kakršne koli višje pomene (Kos 1971: 9–10). O pomenu pogleda v formalni deskripciji novega romana je razpravljal Robbe-Grillet v eseju *Narava, humanizem, tragedija* (1967).

3.2 Pogled kot temelj Robbe-Grilletove teorije novega romana

Opisovati stvari za Robbe-Grilleta (1967: 699) pomeni »postaviti se odločno v zunanost, pred stvari. Ne gre več za to, da bi si stvari prilastil ali poročal o njih. Stvari že od vsega začetka stojijo, kakor da niso človek, trajno ostanejo zunaj prijema in niso naravna zveza, ne utemeljene s trpljenjem. Omejiti se na opis se pravi, odločno zavrniti vsakršno približevanje predmetu: simpatijo kot irealno, tragedijo kot odtujujočo, razumevanje kot odkrivanje, ki pripada izključno znanosti«. Ko uporabimo formalno deskripcijo, stvari ostanejo stvari, ki so omejene v sebi, in zavrnemo vsak njihov vnaprej določen red. Preprost pogled, ki sledi tej ideji, se bolj kot barvi, blesku ali prosojnosti, prilagodi oblikam teh stvari, ob tem pa jih pušča na njihovem spoštljivem mestu (ibid.: 701). Oblika je namreč zanesljivejša od barve, ki se lahko spreminja glede na svetlobo, ozadje, vsebino. Še mnogo nevarnejši čuti, kot je vid, so vonj, tip in sluh, ki s prepojitvijo telesa s tujimi stvarmi povzročajo veliko intimnejše občutke (ibid.: 697–698).

Robbe-Grillet odklanja vse oblike romantičnega razkola med človekom kot subjektom in svetom kot njegovim objektom oziroma vsakršno tragično občutje sveta in iz njega izpeljano idejo o absurdnem človekovem položaju (Kos 1983: 130). Na podlagi te miselnosti zavrača antropocentrizem in zahteva, da se človek odpove drži vseмогоčnega subjekta, ki svobodno razpolaga s stvarmi in jim vsiljuje svoj smisel, ter se poistoveti s predmeti. Tako se bosta svet in z njim človek ponovno rodila v popolnoma novo razmerje, kjer subjekta in objekta ne bo več. Klic po novemu človeku pa zahteva tudi prenovljen koncept pogleda. Pogled sedaj ni več nosilec spoznavne, nadzirajoče, transcendenčne ali kake druge funkcije, vseh z ozirom na človeka v središču: »S tem da bo človek v razmerju do sveta ne subjekt ne objekt, ampak enakopravna stvar med stvarmi, bo njegova zavest zgolj pasiven pogled, ki v stvari ničesar ne projicira, vanje ne vnaša nekakšnega smisla; šele v takšnem pogledu bo svet spet čist, brez smisla in namena, nedolžen in prvoten kot v prvem raju. Razkol med subjektom in objektom bo odpadel, hkrati z voljo do smisla bo

zapadla tudi nevarnost absurda, romantičnega svetobolja, melanholiije, pesimizma in tragičnosti.« (Ibid.: 131.)

Toda avtor (1967: 701–702) je prepričan, da je to bolj utopična vizija kot realnost: vsakokrat, ko se pogled ustavi na določenem detajlu in ga izolira, iztrga in ne uspe več vrniti na njegovo mesto ali ko gledajoči zavzeto razmišlja o njem, se vse začne poglobljati. Pojavita se »čar« in »gnus«. Tako je relativna subjektivnost človekovega pogleda neizogibna – svet vedno usmerja njegovo točko gledišča – in nujna, saj mu kaže *njegov položaj* v svetu. Kar človek lahko stori, je to, da se izogiba *sodelovanju*, da iz te situacije ne bi naredil hlapčevstva.⁷ Ko so stvari očiščene, so brez razpok, v katere se lahko vtihotapi, in zato tudi brez vznemirjenja, obžalovanja, jeze ali obupa. Do danes to sicer še ni bilo doseženo, saj tragedija še obvladuje človeka (nesreča je »sytuirana v času in prostoru«), vendar pa bo prišel čas, ko se bo ta lahko osvobodil.

⁷ Sociolog Lucien Goldman (1965: 795) je o družbi, kakršno želi Robbe-Grillet, zapisal: »Kar ugotavlja [...] in kar je snov njegovih prvih dveh romanov, je velika družbena in človeška preobrazba, porojena iz pojava dveh novih fenomenov bistvenega pomena: na eni strani *samouravnavanja* družbe, na drugi strani pa *naraščajoča pasivnost*, značaj »*vidcev*«, ki ga v moderni družbi iz dneva v dan bolj privzemajo posamezniki, odsotnost *aktivne* udeležbe v družbenem življenju, kar moderni sociologi v njeni najbolj vidni manifestaciji imenujejo depolitizacija, a kar je v bistvu mnogo osnovnejši pojav, ki bi ga stopnjema lahko označili z izrazi kot depolitizacija, desakralizacija, dehumanizacija, reifikacija.«

4 POGLED V FILMSKI TEORIJI

Filmska teorija se je s konceptom pogleda najbolj zavzeto ukvarjala v sedemdesetih in osemdesetih letih dvajsetega stoletja. Film je razumela kot proces, ki je nastal iz medsebojne interakcije dveh vrst pogleda, tj. pogleda med liki na filmskem platnu in gledalčevega pogleda na ta fikcijski svet (Thompson 2007: 523). Dve glavni paradigmi, na kateri se je naslonila, sta Lacanova poststrukturalistična obravnava Freudove psihoanalize in Foucaultova novohistorična ideja panoptikona. V družbeni zavesti uveljavljeno dihotomijo med kreativnim (notranjim) očesom v romantičnih predstavah ter zlim očesom etničnega in kulturnega Drugega je prevedla v dinamiko aktivnega in pasivnega pogleda (z jasno delitvijo subjekt, ki gleda/objekt, ki je gledan) na eni ter vseprisotnega, nadzirajočega in kaznujočega pogleda na drugi strani (Elsaesser in Hagener 2010: 83–84). To, kar je skupno obema, pa je moč, ki je v vizualnem razmerju med tistim, ki gleda, in tistim, ki je gledan, očitno podeljena prvemu (ibid.: 102).

4.1 Jacques Lacan: pogled v psihoanalizi

Psihoanalitik in psihiater Jacques Lacan se je s problematiko pogleda ukvarjal v dveh delih: posredno, kot del razpravljanja o otrokovi identifikaciji, v prispevku z naslovom Zrcalni stadij kot oblikovalec funkcije jaza, kot se nam kaže v psihoanalitičnem izkustvu, ki ga je predstavil na mednarodnem psihoanalitičnem kongresu v Zürichu leta 1949, nazorneje in iz novega zornega kota pa v nizu predavanj z naslovom O pogledu kot *objet petit a*, ki je izšel v delu *Štirje temeljni koncepti psihoanalize* leta 1964.⁸ V nadaljevanju bom podrobneje predstavila oba vidika, saj prvi prestavlja temelj za obravnavo koncepta pogleda v tradicionalni psihoanalitični filmski teoriji in feministični filmski teoriji, drugi pa je izhodišče za njuno kasnejšo prenovo.

⁸ Tine Hribar (1995: 413) je Lacanovo misel razdelil v štiri etape: imaginarno (1936–1953), simbolno (1953–1964), realno (1964–1975) in sintom (1975–1981). Prispevek Zrcalni stadij kot oblikovalec funkcije jaza sodi v prvo, imaginarno etapo. V drugi, simbolni etapi je Lacan prešel od preiskovanja otrokovega obnašanja pred zrcalom do obravnave njegove igre z motkom, ki pomeni dokončni razvoj v subjekt s pomočjo jezika (ibid.: 435). Delo *Štirje temeljni koncepti psihoanalize* pomeni prehod v tretjo, realno etapo, v kateri se avtor sprašuje, kako naj psihoanaliza združi subjekt z realnim, katerega jedro je *objet petit a* (ibid.: 472). V zadnji etapi, sintom, pa se igra sam – z boromejskim vozlom, ki predstavlja celostnost človeka, in z njegovimi tremi zankami imaginarnega, simbolnega in realnega, v središču katerih je prav mali objekt a (ibid.: 501–502).

4.1.1 Imaginarno: zrcalni stadij

Pomen poimenovanja »imaginarna faza« izhaja iz Lacanovega raziskovanja otrokovega dožemanja lastne podobe (*imago*) v zrcalu. Zrcalni stadij, ki traja od šestega do osemnajstega meseca starosti, je človekova »identifikacija v polnem pomenu«, to je »transformacija, do katere pride v subjektu, ko prevzame neko podobo, ki je [...] za ta fazni učinek dovolj jasno predestinirana« (Lacan 2004: 44). To se zgodi postopoma, začne pa se, ko otrok v zrcalu prvič prepozna svojo podobo kot tako. Pred tem njegova zavest o sebi namreč še ni bila enotna. Svoje telo, ki ga je istovetil z materjo ali drugimi predmeti, je dojemal kot razkosano (Virk 2003: 154). In čeprav je pred zrcalom še nemočen, odvisen od podpore svojih skrbnikov, mu svojo nestabilno podobo vendarle uspe zadržati in nad njo vzpostaviti določen nadzor, kar mu prinaša občutek zadovoljstva in se izrazi v ponavljajočem se gestikuliranju, spektaklu, s pomočjo katerega preizkuša meje med svojim telesom in svojo podobo v zrcalu (Lacan 2004: 43–44). Šele takrat, ko ga prevzame razlika med idealno podobo »drugega« v zrcalu in lastno nepopolno predstavo o sebi, se lahko z njo identificira. Prav ta odtujitev oziroma imaginarna identifikacija s podobo drugega je po besedah Lacana bistvena za nastanek človekovega imaginarnega Jaza (Virk 2003: 154).⁹

4.1.2 Realno: pogled kot *objet petit a*

Medtem ko otrokov razvoj v subjekt v zrcalni in simbolni fazi temelji na pogledu subjekta na objekt, ki je izraz obvladovanja in suverenosti, Lacan pogled v realni fazi razume kot objektivni pogled, na katerega subjekt naleti v objektu – kot točko, v kateri je vsakršna suverenost nična in s katere objekt gleda nazaj (McGowan 2003: 28). V tej fazi postane otrokova igra z vrvico, motkom, odgovor na manko, ki ga je ustvarila materina odsotnost ob robu njegove zibke. Motek kot predmet, v katerem se izrazi objekt, predstavlja tisti del subjekta, ki se je od njega sicer že odtrgal, vendar ga za razliko od matere še vedno zadržuje pri sebi. Ta objekt Lacan poimenuje *objet petit a* (objekt mali a), ki ga moramo

⁹ Funkcija zrcalnega stadija je torej funkcija podobe (*imago*) oziroma vzpostavitve razmerja med organizmom in njegovo realnostjo oziroma med *Innenwelt* (notranjim svetom) in *Umwelt* (okoljem): »Zrcalni stadij je drama, v kateri notranji vzgib poganja od nezadostnosti k anticipaciji in ki za subjekt, ujet v prevaro prostorske identifikacije, fabricira zaporedje fantazem podob, ki se vrstijo od razkosanega telesa k neki obliki totalnosti [...] in naposled privzame oklep odtujujoče identitete, ki bo s svojo rigidno strukturo zaznamovala ves subjektov mentalni razvoj. Prekinitev kroga *Innenwelt* v *Umwelt* poraja neizčrpno kvadrato verifikacij Jaza (*moi*).« (Lacan 2004: 47.) Konec te drame oziroma konec zrcalnega stadija nastopi z identifikacijo subjekta z *imago* in s spremembo individualnega zrcalnega jaza v družbeni jaz. Nastopi naslednja, simbolna faza v otrokovem razvoju, v kateri se razvije njegova želja kot želja drugega (Hribar 1995: 420).

razumeti iz manka biti, kot tisto, kar subjektu manjka do njegove celovitosti, oziroma kot funkcijo ne-celosti z Drugim (z materjo ali s tistim, ki ima funkcijo matere). Odhod matere je povod za to, da se od otroka odtrgani košček ne bo mogel nikoli več vrniti k njemu in zapolniti praznine, zato bo postal izgubljeni objekt njegove želje. Ko nas žene objekt a, nas v bistvu žene želja po delčku matere: po njenem glasu, pogledu itd. In tudi naš pogled je vedno želeči pogled, zato ni zanesljiv in nas zlahka prevara. Pogled je objekt a v polju vidnega (Hribar 1995: 472–475).

Za Lacana je pogled predmet geometralne optike: videnje nastopi, ko si dve enoti v prostoru ustrezata v točki po točki, njuno razmerje pa vzpostavlja določen optični posrednik. V polju videnja tako nastane podoba, ki je v odnosu z geometralnimi točkami, med katere sodi tudi kartezijanski subjekt kot točka perspektive (Lacan 1996: 83). Primer prikazovanja takšnega objektivnega pogleda predstavlja slika z imenom *Ambasadorja* avtorja Hansa Holbeina iz leta 1533. Na njej pozornost najprej vzbudita dve razkošno oblečeni človeški podobi in več tehničnih predmetov med njima, šele nato nenavaden, v zraku viseč predmet v ospredju, za katerega ne vemo, kaj naj bi predstavljal. Ko nam je predstavljen ključ za njegovo razumevanje – od slike se moramo nekoliko odmakniti in jo pogledati iz druge perspektive – v njem končno prepoznamo podobo lobanje. Ta figura ima za Lacana, podobno kot Dalijeve mehke ure, sicer faličen pomen, vendar pa ugotavlja, da se skozi funkcijo videnja ne prikazuje več falični simbol, ampak pogled »v svoji pulzativni, bleščeči in razvidni funkciji« (ibid.: 85). Lobanja ponazarja točko pogleda, v kateri tisti, ki sliko opazuje, postane del nje, saj njegova perspektiva popači polje vidnega. Pogled, ki je objektivni, na sliki obstaja kot madež (McGowan 2003: 29). Vsaka slika (oziroma celotno področje videnja) je past za pogled, saj ta na njej – če ga iščemo v vsaki od njenih točk – preprosto izgine. Subjekt je zmanipuliran in ujet v polju videnja (Lacan 1996: 85). Kar gleda, ni nikoli tisto, kar hoče dejansko videti:

Pogled je tisti zgubljeni objekt, ki ga nenadoma spet najdemo v sramu, ki nas obide, ko vstopi drugi (ki smo ga dotlej opazovali skozi ključavnico). Kaj je subjekt hotel videti do tega trenutka, ko pride drugi? Videti hoče, to si dobro zapomnite, objekt kot odsotnost. To, kar voyeur išče in tudi najde, je zgolj senca, senca za zaveso. V svojih fantazmah si bo zamislil kdove kakšno čarno navzočnost, najbolj milo mladenko, četudi bo na drugi strani zgolj tršat atlet. To, kar išče, ni, kot pravijo, falos – marveč prav njegova odsotnost, in zato tudi nekaterim oblikam daje prednost v svojem iskanju. [...] Pravi namen želje je drugi, kolikor je pregnan onstran svoje vpetosti v sceno. V ekshibicionizmu ne gre zgolj za žrtev, marveč za žrtev v razmerju do nekoga drugega, ki jo gleda. (Lacan v Hribar 1995: 479–480.)

Tisto, kar je onkraj slike, ni stvar sama, temveč pogled kot *način biti* kake stvari. Ko drugi vstopi v sobo in ga lahko vidim neposredno, me nujno razočara, ker vidim to, kar v resnici

je, in ne objekta a, sence, ki je obljubljala drugačno, božansko lepo podobo. Toda te pravzaprav niti ne želimo videti, saj užitka ob tem ne bi mogli zdržati, razen če bi ga prenesli na tisti objekt, »ki se nam kaže, kakor da nosi v sebi objekt a, ki sam na sebi ni nič drugega kot odsotnost, namreč odsotnost falosa« (Hribar 1995: 480).

4.2 Tradicionalna psihoanalitična filmska teorija

Filmski teoretiki so s pomočjo Lacanovega psihoanalitičnega pristopa želeli analizirati in razumeti predvsem operacije na »mikroravni duševnega mehanizma«, ki jih v človeku sproži potovanje podob po filmskem platnu. Menili so namreč, da se spomin, ki ga gledalec ohrani, ko odhaja iz kina, ne more primerjati s kompleksnimi in subtilnimi procesi, ki se v njem dogajajo, medtem ko film dejansko gleda. Tradicionalna lacanovska filmska teorija filmski pogled razume kot tiste vrste pogled, ki se pojavlja v fazi zrcala in predstavlja točko identifikacije oziroma ideološko operacijo, skozi katero gledalec vstopi v filmsko podobo (Thompson 2007: 523). V nadaljevanju bom predstavila tri med seboj povezane teorije, ki so se osredotočale na psihoanalitični koncept pogleda: teorijo filmskega aparata, teorijo šiva in feministično filmsko teorijo, ki ji bom namenila posebno poglavje.

4.2.1 Teorija filmskega aparata: zaslon kot zrcalo gledalčeve želje

Po prepričanju semiologa Christiana Metza je gledalec kot opazovani odsoten na zaslonu, hkrati pa je na njem tudi prisoten (ali celo vseprisoten) kot opazovalec. Ta dvojnost mu daje občutek kontrole nad celotno filmsko izkušnjo, ki ponavlja izkušnje, odvijajoče se v fazi zrcala, in s tem gledalcu zagotavlja imaginarni užitek (McGowan 2003: 28). To povezavo je v t. i. teoriji filmskega aparata utemeljil Jean-Louis Baudry, ki je kinematografski aparat razumel kot fiksno in nespremenljivo razporeditev ujetih in impresioniranih gledalcev, nepremičnega zaslona s protagonisti in skritega projektorja oziroma kamere, ki ustvari arhitekturo pogledov in spremeni zaslon v imaginarno zrcalo gledalčeve želje (Elsaesser in Hagener 2010: 88). Situacija gledalca v kinu je tako v veliki meri podobna situaciji sanjajočega subjekta: temna dvorana, prisilna pasivna drža na sedežu in efekti, ki jih povzroči projekcija premikajočih se podob na zaslonu, ga vodijo v stanje umetne regresije. Podobno kot sanje in halucinacije mu kino ponuja zaznave (zvok,

podobe, gibanje), ki so v svojem bistvu reprezentacije in ki mu pomagajo dostopati do njegove želje, hkrati pa odvrčajo princip realnosti, ki bi to željo zatrl (Baudry v Thornham 1997: 37). Tako se gledalec lahko celo bolj kot s samim spektaklom poistoveti z načinom uprizoritve tega spektakla; torej ne z medsebojnimi pogledi med liki, ampak s pogledom kamere. S tem nevede postaja predmet kontrole, zato film zanj predstavlja ideološko nevarnost (McGowan 2003: 30).¹⁰

Potem ko se je od strukturalizma preusmeril k splošnejšim problemom filmske teorije,¹¹ je Christiana Metza zanimalo predvsem vprašanje, kako gledalec razume film. V delu *Le film de fiction et son spectateur* (1975) je izpostavil analogijo med kinematografskim zaslonom in Lacanovo fazo zrcala, takrat splošno uveljavljeno analogijo med kinom in sanjami pa je zavrnil (Elsaesser in Hagener 2010: 63–64). Fasciniran nad voajerskim vidikom filmskega pogleda, je v eseju *Zgodovina/diskurz* (1975) obisk filma primerjal z obiskom gledališke predstave. Slednja naj bi bila uprizorjena z namenom, da postane skupinska izkušnja, ki implicitno ali eksplicitno upošteva gledalstvo, tako da sta igralec in gledalec pravzaprav navzoča drug pred drugim. V nasprotju s tem pa »film je in ni ekshibicionističen«, saj je vse, kar gledalec absolutno zahteva, to, da se igralec obnaša, kot da ga nihče ne opazuje in kot da tudi sam gledalca ne more videti (Thompson 2007: 523–524). Gledalec v kinu tako primarno identifikacijo s kamero in posledično s filmsko pripovedjo doživlja neprimerljivo intenzivneje kot sekundarno identifikacijo s pogledom posameznih filmskih likov (Elsaesser in Hagener 2010: 89).

¹⁰ Kasneje je Baudry svojo primerjavo filma s sanjami zavrnil kot banalno in se vrnil k Platonu. Povezal je njegovo prisposodbo o votlini in Lacanovo idejo o nadvladi vida in vidnega v oblikovanju identitete. Kinematografski aparat naj ne bi le posnemal Platonovega idealizma, povezanega z idejo, da sveta ne moremo spoznati drugače kot skozi njegov odsev, pač pa naj bi tudi ponovno uveljavljal nepopolno naravo človeške živali ob rojstvu, njegovo pomanjkanje motorične koordinacije in nesposobnost, da poskrbi za lastno preživetje. Z uprizarjanjem drame nastajanja »subjekta« v obliki kompulzivnega ponavljanja kino pravzaprav ponuja nadomestno izkušnjo človekove ontogeneze (Elsaesser in Hagener 2010: 88–89).

¹¹ Metz se je na začetku, v svoji strukturalistični fazi, ukvarjal predvsem z vlogo podobe znotraj filmskega narativnega sistema. Poskušal je vzpostaviti podobnosti in razlike med filmom (kot jezikom oziroma sistemom znakov) in človekovim jezikom, kot so ga opisovali Saussure in drugi strukturalni lingvisti. Ko pa je spoznal, da ima slednji vedno omejen nabor znakov, iz katerih lahko tvorimo samo nove kombinacije končnega števila elementov, medtem ko je vsak nov film edinstven, je sklenil, da film ni prostor za jezik (*langue*), ampak za govorico (*langage*) oziroma umetniško govorico (*langage d'art*) (Thompson 2007: 512).

4.2.2 Teorija šiva: kontinuiteta pogledov

Z razvojem teorij o identifikaciji gledalca s pogledom kamere se je pojavilo vprašanje, kako je mogoče, da diskontinuiteta ob menjavi kadrov na zaslonu ne poruši vezi med obema. Nanj je poskušala odgovoriti teorija šiva (angl. *suture theory*), ki so jo, opirajoč se na Baudryja, oblikovali Jean-Pierre Oudart, Daniel Dayan in Stephen Heath (Elsaesser in Hagener 2010: 89).¹² V filmski teoriji si šiv prizadeva za to, da zašije vse trenutke preloma v filmu, vključno z raznovrstnostjo kadrov in pogledov (Thompson 2007: 521–523). Realizira se kot kontinuirana montaža,¹³ ki predstavlja niz pravil, ki v filmu pomagajo vzdrževati prostorsko in časovno koherenco. Kontinuiteto doseže predvsem s pomočjo pogleda med filmskimi liki in pogleda kamere (Elsaesser in Hagener 2010: 90–91).

Celoten proces nastajanja šiva so natančneje razložili Jacques-Alain Miller, Daniel Dayan in Stephen Heath (v Thompson 2007: 523):

Na začetku vsakega kadra gledalec uživa v varnem imaginarnem odnosu do filma in ta občutek je vezan na iluzijo privilegiranega nadzora in neposrednega dostopa do fikcijskega sveta, a že naslednji trenutek se ta iluzija razbije, ko se gledalec začne zavedati zgradbe podobe in s tem dejstva, da je fikcijski prostor kljub vsemu strogo zamejen. [...] Vendar je to spoznanje kmalu nadvladano s prihodom naslednjega kadra, ki navidezno obnovi prejšnje stanje gledalčeve imaginarne enotnosti s podobami, in ponovno začne od začetka. [...] Takšen opis ugodja, ki ga ponuja »nevidna« kontinuirana montaža, uporabno poudarja vzorec kader/protikader pripovednega filma in udeležbo gledalca v zapleteni mreži »pogledov«. Subjektivni kader, ki ni vezan na določen lik, pritegne gledalca v tekst tako, da ga umesti kot privilegiranega opazovalca podobe na pozicijo imaginarnega lika, ki zaseda položaj kamere. [...] V naslednjem protikadru je izvorna točka tega pogleda pripisana liku znotraj fikcije, kar zagotavlja, da se film ne obrača na gledalca neposredno, temveč ta ostaja varno zunaj njega. Tako je gledalec v topografskem smislu povsem znotraj fikcijskega prostora, čeprav nikoli ni dejansko del dogajanja.

4.3 Feministična filmska teorija

Na psihoanalitično smer filmske teorije se je sredi sedemdesetih let dvajsetega stoletja oprl t. i. drugi feministični val. Feministično gibanje je želelo opozoriti predvsem na načine, s katerimi so v filmu predstavljeni miti o ženskah in ženstvenosti ter o moških in možatosti. Avtorice so pozivale k prikazovanju realne podobe ženske v kinematografiji, saj stereotipno prikazovanje spolov izkrivlja pravo podobo ženske in negativno vpliva na

¹² Iz kirurgije izposojeni koncept šiva je v psihoanalizi razlagal proces oblikovanja subjekta. Lacan poudarja, da je subjektovo duševno življenje neprekinjeno pretakanje med imaginarnim, ki ne deluje kot začasna faza na poti k zrelosti, pač pa kot vztrajna želja posameznika, da vzdrži celovitost enotnega ideala Jaza, ter simbolnim, ki nas sili, da prepoznamo determinante, ki delujejo pri gradnji psihe. Šiv je prizadevanje Jaza, da te vrzeli med nasprotujočim si silam nezavednega zapolni (Thompson 2007: 521).

¹³ Kontinuirana montaža je bila v nekaterih teorijah, na primer pozicionistični, razumljena kot vsiljevanje enega samega glasu resnice subjektu (Thompson 2007: 521–523).

gledalko.¹⁴ V tesni povezavi z reprezentacijo jih je zanimalo tudi vprašanje gledalstva (Smelik 2007: 491).

Oko je za prve feministične filmske kritičarke predstavljalo »privilegirano stičišče za različne strukture vidnega in pogledov, ki se v filmu izrazijo skozi posnetek, kader in montažo [...] [V] povezavi s pogledom so opredelile specifične oblike kontrole in uročenosti (med liki v zgodbi, med kamero in liki ali med gledalci in filmom)« (Elsaesser in Hagener 2010: 83). Film, ki zahteva gledalčevo identifikacijo s kamero, zanje, podobno kot za Baudryja, predstavlja ideološko nevarnost (McGowan 2003: 30). Najbolj prepoznavno je na tem področju nastopila Laura Mulvey, teoretičarka, filmska režiserka in scenaristka, ki je s pojmom »moški pogled« in *to-be-looked-at-ness* (lastnost ženske kot objekta, ki naj bi bil na razpolago za gledanje) vzpostavila obravnavanje filmskega pogleda glede na družbeno neravnovesje med spoloma.

»Moški pogled« je v feministični filmski teoriji postal posplošen izraz za analizo filmskih mehanizmov, ki so povezani s koncepti, kot so voajerizem, narcisizem in fetišizem. Zgodnje feministke so z ugotovitvijo, da je hollywoodski film ukrojen po moški želji, začele postavljati svoje zahteve: ustvarjalci filmov bi se morali izogibati tradicionalnim filmskim tehnikam in prevzeti nove eksperimentalne prakse, kar bi omogočalo razvoj feminističnega kontrafilma (Smelik 2007: 492).¹⁵ Po prepričanju Mulveyeve naj bi tak film pogledu kamere dovolil, da se izrazi s svojo konkretnostjo, materialnostjo v času in prostoru, pogledu gledalca pa omogočil strastno distanco. S tem bi sicer uničil vizualni užitek in privilegij »nevidnega gledalca«, izpostavil pa bi filmsko odvisnost od voajerskih aktivnih oziroma pasivnih mehanizmov (Mulvey 1989: 26).

V nadaljevanju bom podrobneje opredelila temeljne pojme, ki filmski pogled povezujejo s spolom, fascinacijo, nadzorom in močjo, in sicer s stališča vodilne teoretičarke Laure

¹⁴ Ena prvih feministk, ki so podale konstruktivno kritiko spolnih stereotipov, je bila Claire Johnston, ki je, opirajoč se na idejo mita Rolanda Barthesa in semiotični vidik, preučila mit ženske v klasičnem filmu. Ugotovila je, da je znak »ženska« v odnosu do sebe brez pomena in da označuje zgolj ideološki pomen, ki ga ima ženska (»nemoški«) za moškega (Smelik 2007: 491).

¹⁵ Feministične režiserke so žensko perspektivo prikazovale s pomočjo minimalističnih tehnik avantgardnega filma in gledališča, kot so prekinjanje vzročnih odnosov, zavračanje zaokroženosti pripovedi, zanikanje prostorske in časovne verjetnosti, spodkopavanje identifikacije in ugodja ob gledanju, dolgi kadri, statična kamera, neuporaba protikadrov, intertekstualne reference itd. (Butler 2007: 92–94).

Mulvey ter drugih vidnejših predstavnic feministične filmske teorije, ki so njene ugotovitve znova pregledale, zavrnile ali nadgradile.

4.3.1 Laura Mulvey: Vizualni užitek in pripovedni film

Mulveyeva je v svojem kontroverznem esejju *Vizualni užitek in pripovedni film* (1975) sicer prevzela Baudryjevo pesimistično stališče o kinematografskem aparatu kot ideološkem stroju, vendar je hkrati opozorila tudi na pomanjkljivost tega modela. Trdi, da celoten kinematografski aparat nikakor ni spolno nevtralen, saj deluje s stališča moških standardov, ki žensko nadvladujejo in popredmetijo. K temu ne prispevajo samo (moški) filmski ustvarjalci, pač pa tudi gledalci, moški in ženske, ki se ob gledanju filma večinoma poistovetimo z moškim likom. Z namenom, da bi odkrila, kako je fascinacija nad filmom podkrepljena s predhodnimi vzorci fascinacije posameznega subjekta in družbenih tvorb, ki so ga oblikovale, se je naslonila na Lacanovo psihoanalizo. Zanimalo jo je, kako sta obliko današnjega filma konstruirala nezavedno v patriarhalni družbi in ženska, ki v njej nastopa v dvojni vlogi: kot tista, ki zaradi manka spolnega uda za moškega simbolizira grožnjo kastracije, in tista, ki zaradi želje po penisu vzgaja svojega otroka v simbolno (Mulvey 1989: 14). Izhodišče njene teorije je ideja, da je film primarno zgrajen iz mobilne, dinamične in popolnoma asimetrične razporeditve pogledov. Z ozirom na Metza ločuje med pogledom kamere na dogajanje, gledalčevim pogledom na zaslon in pogledom med liki znotraj zgodbe (Elsaesser in Hagener 2010: 93).

4.3.1.1 Voajerizem in narcisizem

Karizma hollywoodskega filma izhaja predvsem iz njegove sposobnosti, da spretno manipulira z užitki, med katerimi Mulveyeva izpostavi *voajerski vizualni užitek* oziroma skopofilijo. Pri tem se nasloni na Freuda, ki skopofilijo definira kot popredmetenje ljudi tako, da jih izpostavimo nadzirajočemu in radovednemu pogledu, in kot primer omenja otrokovo radovednost glede spolnih organov ter spraševanje o prisotnosti/odsotnosti spolnega uda.¹⁶ V skrajnem primeru se lahko skopofilija razvije v perverzijo, ko je voajer

¹⁶ Sigmund Freud je mit o junaku Ojdipu, ki je nevede ubil očeta in se poročil z materjo, prenesel v teorijo o razvoju odrasčajočega dečka. Ta je v predojdipovski fazi navidezno enoten z materjo, saj je še ne prepozna kot Drugega, v falični fazi pa zasovraži očeta, ker si jo prilašča. Ojdipovska faza se razreši s spoznanjem, da mati nima penisa in da identifikacija z njo predstavlja grožnjo za njegov spolni ud. Tako se raje poistoveti z očetom in se veseli, da bo našel nekoga, ki bo podoben materi. Ojdipova kriza, ki jo doživljajo deklice, pa je

svojo spolno potešitev sposoben doseči samo z aktivnim nadzirajočim gledanjem in popredmetenjem drugega. Avtorica pa ugotavlja, da gre film v zadovoljevanju želje po užitku ob gledanju še dlje in razvije *narcisoidni vizualni užitek*, ki ga moramo razlagati z Lacanovim zrcalnim stadijem. V tej fazi se srečata otrokova fascinacija nad gledanjem (na primer materinega obraza) in začetek samozavedanja oziroma oblikovanja Jaza. Podobno se zgodi gledalcu, ki svojo narcisoidno željo zadovolji s tem, da se identificira s popolno podobo lika na zaslonu. Voajerski vidik užitka ob gledanju torej pomeni ločitev erotične identitete subjekta od objekta na zaslonu, medtem ko narcisoidni vidik zahteva nasprotno – identifikacijo subjekta z objektom; oba pa sta dosežena skozi spolno razliko, kjer se moški zanaša na svojo aktivno moč nadzorovanja, ženska pa prevzema vlogo pasivnega objekta (Mulvey 1989: 16–18).

4.3.1.2 Moški kot nosilec trojnega pogleda

Čeprav se Mulveyeva strinja, da je klasični hollywoodski film na prvi pogled preočitno ekshibicionističen, da bi gledalcu nudil možnost za užitek ob prikitem opazovanju nič hudega sluteče ženske, opozori na to, da ta vendarle prikazuje hermetično zaprti svet, ki v moškem gledalcu vzbuja voajersko fantazijo. Na to še dodatno vplivajo zatemnjenost dvorane, projektiranje filma na svetel ekran in konvencije filmske naracije, ki ga preslepijo tako, da si ustvari iluzijo, da gleda v svet zasebnosti. Njegov položaj v kinu nakazuje potlačeni ekshibicionizem in projekcijo njegove potlačene želje na igralca (Mulvey 1989: 17). Kot povsod v družbi je zakoreninjena aktivno-pasivna heteroseksualna delitev dela tudi na tem področju izoblikovala tipični moški lik, ki ne prenese, da bi postal objekt erotičnega pogleda. Klasična filmska produkcija čuti dolžnost, da to dosledno upošteva, kar stori tako, da s posebnimi premiki kamere, fokusiranjem in montažo zabriše meje prostora na zaslonu. V tem prostoru je moški protagonist tisti, ki obvladuje dogajanje in poskrbi za razvoj dogodkov. Predstavnik oblasti pa postaja tudi v vlogi gledalca, nosilca pogleda, ki se identificira z moškim protagonistom. Tako moč moškega protagonista sovpadе z aktivno močjo erotičnega pogleda gledalca, oboje pa mu daje vtis vsemogočnosti (ibid.: 20).

po mnenju postfreudovcev še bolj zapletena. Deklica se zaradi prepričanja, da je mati kriva za njen manko spolnega uda, odvrne od nje in se z željo po penisu, ki ga sedaj enači z otrokom, obrne k očetu (E. Ann Kaplan 2000: 13). Po prepričanju Kaplanove (ibid.: 82) ojdipovski procesi v moškem še vedno skicirajo podobo ženske, ki je podrejena »Zakonu Očeta«, zato v simbolnih sistemih (tudi v filmu) še ni prostora za prikazovanje drugačne, samostojne, nezavezane in hkrati seksualne ženske.

Avtorica opaza, da so trije tipi pogleda v hollywoodski produkciji organizirani hierarhično, tako, da sta pogled kamere in pogled občinstva obvezno podrejena medsebojnemu pogledu likov. Filmski ustvarjalci verjamejo, da je zanikanje pogleda kamere in pogleda gledalca potrebno, da se lahko film prilagodi zgoraj opisanim »nevrotičnim potrebam moškega«¹⁷. Odsotnost kamere zmanjša distanco gledalca do zgodbe in zanj ustvari prepričljiv svet, v katerem lahko njegov nadomestek nastopi bolj verodostojno. Hkrati enotnost zgodbe in »urok iluzije«¹⁷ ogroža tudi vsiljiva, statična in enodimenzionalno podoba fetišizirane ženske, ki se na zaslonu pojavi neposredno pred gledalcem. Takoj, ko se to zgodi, pa moški pogled ravno zaradi fetišizacije zamrzne in izgubi distanco do podobe (ibid.: 25–26).¹⁷

4.3.1.3 *Ženska kot objekt sadističnega in fetišističnega pogleda*

»V svetu, urejenem v spolnem neravnovesju, je bilo ugodje ob gledanju razdeljeno med aktivnega/moškega in pasivno/žensko. Determinirajoči moški pogled projektira svoje fantazije na ženski lik, ki je ustrezno urejen. V svoji tradicionalno ekshibicionistični vlogi so ženske s svojim videzom, ki ima močan vizualni in erotični učinek, tako da lahko rečemo, da sugerirajo, da naj bi se jih gledalo [*to-be-looked-at-ness*], hkrati opazovane in razstavljene.« (Mulvey 1989: 19.) Ženski je v klasičnem pripovednem filmu vedno dodeljena vloga erotičnega objekta, postavljenega na ogled za zadovoljitev moške skopofilične potrebe. To se zgodi na dveh nivojih, saj se pogled moškega lika v sami zgodbi izmenjava s pogledom gledalca v občinstvu pred filmskim platnom. Ko ženska v filmu nastopi kot del spektakla, nastopa istočasno za oba pogleda, ki sta združena, ne da bi se s tem porušila pripovedna verjetnost. Toda čeprav je pogled vseh usmerjen nanjo, sama po sebi za pripoved ni bistvena. Po besedah hollywoodskega režiserja Budda Boetticherja je vanjo vpletena zgolj zaradi različnih občutkov in vzgibov, ki jih lahko poraja v moškem. Mulveyeva je opazila, da je njena navzočnost v klasičnem filmu celo moteča, saj zaradi erotične kontemplacije, ki jo moški doživlja ob pogledu nanjo, zavira razvoj fabule in tok dogodkov (ibid.: 19–20).

¹⁷ Če filmska produkcija ne bi stremela k temu, da gledalca prepričljivo potegne v zgodbo, bi se lahko izgubili prostorska usklajenost in časovno zaporedje zgodbe, s tem pa tudi gledalčeva identifikacija in njegovo razumevanje pripovedi. Rezultat tega bi bil film, ki ne nudi več užitka (angl. *cinema of displeasure*) (Elsaesser in Hagener 2010: 93).

S psihoanalitičnega vidika pa ženska kot simbol, ki je na voljo pogledu, za moškega prinaša še precej bolj grozeč scenarij. S svojo podobo namreč konstantno sugerira odsotnost spolnega uda in s tem vzbuja strah pred kastracijo. Moška podzavest ima dve možnosti, da se znebi tega vizualnega nelagodja. Prva se nahaja znotraj pripovedne strukture in prinaša izpostavljanje ženske *sadističnemu pogledu*: moški se pretirano ukvarja z uprizarjanjem prvotne travme, tako da žensko voajersko preiskuje in demistificira njeno skrivnostnost. Njegov užitek izhaja iz ugotavljanja njene krivde, ki je povezana s kastracijo, iz njegovega občutka nadzora in moči, da jo kaznuje ali pomilosti. Drugi način, da se moški reši grožnje s kastracijo, je *fetišistični pogled*: žensko drugačnost zanika tako, da ponovno vzpostavi in nadomesti manjkajoči penis v obliki fetišističnega predmeta, ali tako, da v fetiš spremeni samo žensko podobo, ki s tem postane pomirjujoča namesto ogrožajoča. Njena fizična lepota se kaže kot nekaj, kar je zadovoljujoče samo po sebi. Sadistični mehanizem, ki je značilen za film noir, se dobro prilega filmski naraciji, saj sadizem zahteva linearno zgodbo in postopne spremembe znotraj posameznika. Po drugi strani pa lahko fetišistični mehanizem obstaja tudi zunaj linearnega časa, saj je erotični nagon osredotočen na sam pogled (ibid.: 21–22).

4.3.2 Spraševanje o obstoju ženskega pogleda

Že po objavi eseja Vizualni užitek in pripovedni film Mulveyeve, najintenzivneje pa v začetku osemdesetih let, so feministične teoretičarke do pojma »moški pogled« zavzemale kritično stališče in se spraševale, ali v klasični filmski produkciji in njenem občinstvu res ni prostora za žensko kot avtonomno nosilko pogleda. V feministično filmsko teorijo so vnesle nove koncepte, kot so maškarada, transvestija in ženska skopofilija.

4.3.2.1 Gledalka in vizualni užitek

Elizabeth Cowie (1997: 169–170) je Mulveyevi očitala, da je vizualni užitek obravnavala preveč poenostavljeno. Po njenem mnenju pogled opazovalca, moškega ali ženske, namreč vedno vključuje kritično opazovanje (angl. *specularising*) objekta, ki je lahko druga oseba, neživ predmet, samo del druge osebe ali celo del njega samega. To pomeni, da se med objektom in subjektom vzpostavi določena distanca, v kateri je prvi resda nadzorovan s pogledom drugega, vendar le do določene mere, saj je subjekt hkrati vedno tudi tisti, ki se ga gleda. Tako svojega vseмогоčnega pogleda in neomejenega voajerskega užitka ne more

vzdrževati v nedogled. Avtorica (ibid.: 71) je prepričana, da se v kinu ne moremo nikoli poistovetiti zgolj z enim oziroma dominantnim pogledom, saj obstaja nenehno porajanje pogledov in s tem tudi različnih stališč gledalca. Strinja se, da moramo identifikacijo gledalca v kinu med drugim obravnavati tudi s stališča razlik med spoloma, vendar hkrati poudarja, da ženske ne smemo samoumevno obravnavati kot tiste, ki vedno predstavlja grožnjo kastracije in nastopa kot objekt moškega fetišističnega oziroma sadističnega pogleda. Razvila je teorijo o ženskem voajerskem vizualnem užitku oziroma skopofiliji, ki lahko za žensko – enako kot za moškega – predstavlja močan seksualni vzgib, ne da bi ji bilo ob tem treba izgubiti njeno ženskost.¹⁸ Da bi potrdila svojo tezo, je analizirala prizor iz klasičnega vesterna hollywoodske produkcije *Fort apache* (1948). Ugotovila je, da sta bližji posnetek napol golega moškega na postajališču in očitno vizualno ugodje najstnice, ki ga skrivaj opazuje, nazorno izpostavila in zadovoljila užitek ob gledanju, in sicer tako ženskega lika kot tudi ženske gledalke.

Tudi E. Ann Kaplan je zastavila vprašanje, ali je pogled res nujno *moški* ali si ga lahko prilasti tudi ženska, in nadalje, ali si sama tega sploh želi. Ugotovila je namreč, da ženska velikokrat doživlja užitek ob opazovanju, kako ženski lik v zgodbi postaja podrejeni objekt moškega pogleda. Razlog za to je poiskala v lacanovskem izstopu deklice iz navidezne enotnosti z materjo in njenem vstopu v simbolni svet, kjer ji je zaradi manka penisa dodeljena vloga pasivnega objekta. Tako jo lahko tudi kasneje v življenju spolno zadovolji le lastno popredmetenje in prevzem mazohistične vloge nasproti moškemu sadizmu. Avtorica pa je opozorila, da to ni edini mogoči vidik razporeditve dominantnih in podrejenih vlog, saj je v erotičnih trgovinah, pornografskih filmih in literaturi našla neizpodbitne dokaze, da tudi nekateri moški fantazirajo o tem, da si jih podredi dominantna ženska. Vseeno pa je ženska večkrat tista, ki sanjari o tem, saj je njena tradicionalna vloga še dodatno podkrepljena z uveljavljenim načinom prikazovanja pasivne ženske podobe v klasičnem filmu (Kaplan 2000: 24–28). Svojo trditev je podkrepila z naslonitvijo na teoretično razpravo Doanove, ki je opazila, da je žensko telo, prikazano v klasičnih filmskih žanrih, kot je na primer melodrama, dejansko podrejeno moškemu pogledu. Moški junak moškemu gledalcu skupaj z občutkom moči in nadzora nudi njegovo

¹⁸ Sigmund Freud je obstoj ženske skopofilije potrdil, potem ko je raziskal primer svoje pacientke, ki je sanjala, da je obiskala gledališče s svojim možem. S tem naj bi nadomestila dejansko poroko in izpolnila svojo željo, da bi *videla* tisto, kar je treba spoznati v zakonu. Opazil je namreč, da so mlade ženske lahko začele zahajati v gledališče šele po poroki, s čimer so končno lahko zadostile svoji radovednosti oziroma skopofilični želji, da bi kot opazovalke prisostvovala spolnemu aktu. Tako jih je v zgodnjo poroko gnala želja po užitku ob gledanju (Cowie 1997: 194).

popolnejšo zrcalno sliko, za žensko pa ostanejo le liki nemočne žrtve (Doane v Kaplan 2000: 28).

Drugo pomembno vprašanje, ki si ga je zastavila Kaplanova, je, ali se ženska, ko zavzame dominantno pozicijo, v resnici znajde na *moškem* terenu. Se ženski dominantni položaj lahko razlikuje od moškega? Odgovor je poiskala v sodobnejših filmih, za katere se zdi, da obračajo tradicionalne vzorce, saj moške like prikazujejo kot spolni objekt ženske želje (uprizarjala sta jih na primer igralca John Travolta in Robert Redford). Toda to se zgodi le navidezno, saj v tem primeru ženska kot nosilka pogleda v resnici prevzame moško vlogo, s tem pa izgubi tradicionalno ženske lastnosti, kot sta ljubeznivost in materinskost. In tudi sicer njena ženska želja v nasprotju z moško željo nima nobene moči. Moški pogled namreč vključuje moč, da deluje, ženska pa lahko pogled sprejme in vrne, ne more pa ukrepati. On je v filmu tisti, ki si prizna ljubezen do nje in jo na koncu osvoji. Avtorica sklene, da pogled torej ni nujno moški, »toda lastiti si in aktivirati pogled glede na naš jezik in strukturo nezavednega pomeni biti v "moškem" položaju« (Kaplan 2000: 29–30).

4.3.2.2 *Transvestija in maškarada*

Soočena s kritikami, je tudi Laura Mulvey v eseju Dodatki k Vizualnemu užitku in pripovednemu filmu podrobneje razložila in dopolnila tisti del svoje teorije iz leta 1975, ki se nanaša na pogled gledalca in ki naj bi pravzaprav govoril o odnosu med podobo ženske na zaslonu in maskuliniziranim položajem gledalca, ki to podobo gleda, ne glede na njegov dejanski spol. Gledalka ima ob gledanju dve možnosti: zaradi očitne maskulinizacije užitka, ki ji ga film ponuja, lahko izgubi navdušenje nad njim, lahko pa se poistoveti z moškim likom in skrivaj, skoraj podzvestno, uživa v občutku nadzora nad dogajanjem znotraj zgodbe. Kakor v nekaterih filmih, kjer ženski protagonistki, razpeti med ženskostjo in moškostjo, ne uspe doseči stabilne spolne identitete, tako tudi v kinodvorani gledalka neprestano niha med dejavno moško in pasivno žensko identiteto (Mulvey 1989: 29–30). Njena »fantazija o maskulinizaciji je v navzkrižju sama s sabo, nemirna v svojih transvestitskih oblačilih« (ibid.: 37).

Mary Ann Doane je žensko gledalko raje kot s preoblačenjem v nasprotni spol povezala s pojmom maškarada,¹⁹ ki zanjo pomeni »nadeti si masko ženstvenosti« in torej sugerira ravno nasprotno idejo kot transvestija. Po njenem prepričanju se ženska gledalka od moškega gledalca razlikuje v pomembni točki: moški pogled vključuje voajerizem, ki zahteva določeno razdaljo do opazovanega objekta, gledalka pa te razdalje ne more doseči, ker se lahko ali pretirano mazohistično poistoveti s podobo na zaslonu ali narcistično postane predmet lastnega poželenja. Če pa »nosi ženstvenost kot masko, lahko vzpostavi potrebno razdaljo med seboj in ženstvenostjo, ki je prikazana na platnu« (Doane v Smelik 2007: 495). Kasneje je avtorica ugotovila, da je gledalka zaradi čustvenih procesov (mazohizma, paranoje, narcisizma in histerije), ki jih doživlja ob gledanju hollywoodskih filmov, razdaljo pravzaprav nesposobna obdržati, kar spremeni aktivno poželenje v pasivno željo, da bi sama postala predmet poželenja (ibid.: 495). Podobno pesimistično usodo je pripisala tudi pogledu ženskega lika znotraj filmske pripovedi, za katerega je pretirano poudarjanje ženskosti maska, ki si jo sicer lahko po želji nadene ali sname, s čimer destabilizira svojo podobo in zmede moški pogled, nikakor pa ne more obstajati kot avtonomen subjekt pogleda. Ženska, ki vztraja pri tem, da bi gledala in videla, je za to predrznost na koncu obvezno kaznovana (Doane 1991: 26–28).

Za razliko od Doanove, ki zanika možnost aktivnega ženskega pogleda, za Gaylyn Studlar (v Smelik 2001: 14) maškarada pomeni pomemben korak v osvobajanju ženskega pogleda in ugodja ob gledanju. Zavrne tudi prepričanje Mulveyeve, da vizualni užitek v kinu v sebi nosi bolj sadistično kot mazohistično konotacijo, in na podlagi tega razvije nova modela gledalca: prvi vzpostavi koncept moškega gledalca, katerega položaj ne izvira iz strahu pred kastracijo, ojdipovske želje ali sadističnega voajerizma, drugi pa koncept ženske gledalke, katere erotični položaj temelji na fetišizmu in skopofiliji. Gledalka začuti mazohistično željo po vrnitvi v predojdipovsko fazo in podreditvi podobi matere, zato se poistoveti z močnim likom *femme fatale* na zaslonu. Maškarada ženski služi kot učinkovita obramba pred moškim nadzirajočim pogledom, ki ga je avtorica dekonstruirala, da je lahko

¹⁹ Koncept maškarade je uvedel že Lacan, in sicer je zagovarjal idejo, da spolne razlike niso vnaprej dane, temveč da vsak od spolov mitično in ekskluzivno zastopa to, za kar meni, da bi lahko zadovoljilo nasprotni spol: ženske in moški so nekaj le v tej maškaradi spolne identitete. To teorijo je z mislijo o družbenem spolu kot performansu nadgradila Judith Butler v postfeministični teoriji identitete. Prepričana je, da vsi, ne samo transvestiti v uprizarjanju nasprotnega spola, oponašamo »svoj« spol v prepričanju, da se zgledujemo po pravem in izvirnem idealu, čeprav je sam izvirnik pravzaprav parodija na idejo o naravnem in izvirnem. Spol torej ni samo identiteta, ki jo svobodno izberemo, ampak tudi nekaj, proti čemur se borimo (Zupan Sosič 2006b: 195).

naredila prostor za ženski pogled, čeprav je ta kljub vsemu še vedno le »prijetna bolečina želje«.

Z uveljavljenim, s heteroseksualnimi normami določenim pogledom na koncept maškarade je polemizirala feministična teoretičarka Teresa de Lauretis (1998: 62),²⁰ zavrnila pa je tudi model gledalkine nihajoče identifikacije z moško in žensko identiteto Laure Mulvey ter vpeljala nov koncept dvojne identifikacije v filmu, ki jo sestavljata »nihajoča identifikacija ali/ali« in »hkratna identifikacija in/in«. Prva označuje možato oziroma aktivno identifikacijo s pogledom in pasivno oziroma ženstveno identifikacijo s podobo, druga pa dvojno identifikacijo s figuro pripovednega toka (protagonistko) in figuro pripovedne podobe. Dvojna (biseksualna) identifikacija gledalki v kinu omogoča, da zavzame več različnih, pasivnih ali aktivnih položajev. Vendar pa jo hkrati tudi že vnaprej določa, saj jo sili v željo po ženstvenosti oziroma po tem, da se podredi idealni podobi, ki jo imajo o njej moški (v Smelik 2007: 496). Celotna filmska zgodovina je namreč uspela žensko telo zgraditi kot fetišiziran objekt, ki je lahko nemoteno viden in erotiziran. Moški ga lahko s svojim pogledom, ki vsebuje falično moč bolščanja, izsledi, si ga prilasti, ga preiskuje in okrivi (de Lauretis 1998: 73–74).

4.4 Nova filmska zgodovina in prenova psihoanalitične filmske teorije

V osemdesetih in devetdesetih letih sta postmodernizem in metodološki pluralizem prinesla znatno povečan interes za zgodovino, na kar naj bi vplival predvsem globalni občutek resignacije in razočaranja med ljudmi, potem ko se je sredi sedemdesetih let izkazalo, da so bile pričakovane pozitivne družbene spremembe, ki so se nakazovale v šestdesetih letih, utopične (Elsaesser in Hagener 2010: 100). Obrat v zgodovinskost, t. i. novi historizem, se je zgodil na temelju strukturalističnega zgodovinopisja Michela Foucaulta, ki je prepričan, da se v umetniškem delu izražajo vladajoči interesi obdobja, v katerem je nastalo. Zaradi aktivne participacije v proizvodnji kulture in ideologij med tekstom in kontekstom pravzaprav ni nobenih razlik (Virk 2003: 234–235). V tej luči so

²⁰ »Problem z razmišljanjem o maškaradi kot o "ne-prisotni" poziciji konstituiranja ženskega subjekta je natanko kompenzacijska narava formacije reakcije, to je obrambnega mehanizma proti zahtevam moških, da se ženske sprijaznijo in sprejmejo to, kar definirajo kot ženskost, in to, da se ne preizprašuje moških prioritet; takšna maškarada ženskosti ni vpisana le v moško-definiran in moško-dominanten heteroseksualni red, temveč še bolj tudi v sedanji boj žensk za "enak dostop" do užitka v heteroseksualnosti. [...] Kar pa ni prisotno, je ženska – butch, femme, zlo dekle ali dobro dekle – ki svoje maškarade ne namenja moškim.« (de Lauretis 1998: 62–63.)

teoretiki »nove filmske zgodovine« (angl. *new film history*) tudi koncept pogleda v filmu začeli dojemati kot del zgodovinskih, socioloških in političnih okoliščin takratnega časa (Elsaesser in Hagener 2010: 101). Tudi večina feminističnih teoretičark je pri analizi reprezentacije žensk v filmu želela preseči binarno delitev glede na biološki spol, zato so se naslanjale na drugačna izhodišča, na primer na vprašanje spolne usmerjenosti, rase, starosti in družbenega razreda. Tako se je feministična filmska teorija sredi devetdesetih let pod vplivom postmodernističnega zavračanja vladajočih diskurzov in razvoja novih tehnologij večinoma odpovedala psihoanalizi in razširila svoje polje raziskav. Najbolj so jo zaznamovali postmodernizem, postkolonializem in teorija telesa (Creed 2007: 487–489). Sočasno pa je prišlo tudi do pomembne reinterpretacije Lacanovega koncepta pogleda.

4.4.1 Michel Foucault: panoptični pogled kot mehanizem nadzora

Francoski filozof in socialni teoretik Michel Foucault v delu *Nadzorovanje in kaznovanje: nastanek zapora*, ki je izšlo leta 1975, pogled razume kot vir moči, nadzora in manipulacije z drugim v sodobni družbi, ki je, v nasprotju z razumevanjem feministične filmske teorije, neodvisen od posameznikovega spola.

Avtor ugotavlja, da je podlago za uveljavitev modernega sistema nadzorovanja s pomočjo pogleda prineslo že obdobje med koncem osemnajstega in začetkom devetnajstega stoletja. S postopno odpravo javnega kaznovalnega spektakla in mučenja, ki ju je družba začela dojemati kot vir razvnanja nasilja, fizično trpljenje in bolečina nista več del kazni. Telo trpi le še neposredno – s prisilnim delom, deportacijo, bivanjem v zaporu. Osrednji predmet kaznovanja je duša (Foucault 1984: 14–22). Za razliko od dragih oblik fizičnega kaznovanja učinkovit sistem vizualnega nadzora za vzpostavitev discipline ne zahteva ne orožja ne fizičnega kontakta: »Dovolj je pogled. Nadzorujoči pogled, ki bo na vsakega posameznika pritisnil s tako težo, da bo ponotranjil ta pogled do točke, ko bo postal svoj lastni nadzornik, ko bo vsak posameznik izvajal nadziranje nad samim sabo in proti samemu sebi. Izjemna formula: trajna oblast po končno nizki ceni!«²¹ (Foucault 2008:

²¹ Prvi primer takšne vrste nadzora je ukrep za preprečevanje kuge iz sedemnajstega stoletja. Meščani so morali ob izbruhu bolezni strogo upoštevati karanteno. Vsak od njih se je skozi okno svoje hiše dosledno javljal inšpektorjem. Če se je pojavil na ulici, je bil kaznovan s smrtjo (Foucault 1984: 195–196). Tako učinkovit nadzor so vzpostavili s sistemom vnaprejšnjega registriranja vseh prebivalcev: »Ta zaprti, razrezani, na vseh točkah nadzorovani prostor, v katerem so posamezniki spravljani na določeno mesto, v katerem je tudi najmanjše premikanje nadzorovano, v katerem registrirajo vse dogodke, v katerem

161.) Na podlagi davno vcepljenega strahu pred kugo je od začetka devetnajstega stoletja po takšnem principu delovala večinoma že vsa disciplinska oblast (psihiatrična, kaznilniška, prevzgojna, deloma tudi bolnišniška), ki je izvajala individualno kontrolo nad posameznikom, binarno določenim kot normalnim oziroma nenormalnim (Foucault 1984: 198–199). Njena primarna naloga je bila, da nevtralizira potencialne nevarnosti, postopno pa se je začelo od nje zahtevati, da proizvaja tudi pozitiven vpliv na svoje varovance, tako da poveča njihovo uporabnost. Disciplina je postala sredstvo za izdelavo uporabnega posameznika, ki je tako omilil svoj obrobni položaj (ibid.: 208–209).

Najbolj dovršen zgled, ki omogoča izvajanje takšne nenasilne in ekonomsko racionalnejše discipline, nudi koncept panoptikona, ki ga je konec osemnajstega stoletja formuliral angleški filozof Jeremy Bentham. Panoptikon je arhitekturna figura, prototip zgradbe, ki učinkuje na podlagi popolnega nadzora nad vsemi posamezniki v njej (Foucault 1984: 199–200).²² Ob tem je potrebno dvoje: oblast mora biti konstantno vidna, hkrati pa nepreverljiva. To pomeni, da ima zapornik nenehno pred očmi vir, od koder se nadzor izvaja, nikoli pa ne more zagotovo vedeti, ali je opazovan prav v tistem trenutku. Zato je Foucault panoptični dispozitiv razumel kot nekakšno past: »Vidijo ga, on pa ne vidi; je predmet informacije, nikoli pa ni subjekt v komunikaciji.« (Foucault 1984: 200.) Panoptikon je laboratorij oblasti, saj omogoča manipuliranje in eksperimentiranje z ljudmi, povsem zanesljivo pa lahko analizira tudi njihove notranje spremembe. Kljub temu ga ne smemo razumeti kot idealno in vase zaprto stavbo, pač pa kot način postavljanja teles in pogledov v prostor in hierarhične organizacije razmerij, ki ga lahko uporabimo v »vseh zavodih, kjer je treba v mejah prostora, ki ni preobsežen, obdržati pod nadzorom določeno število oseb« (Bentham v ibid.: 204).²³

nepretrgano pisno delo povezuje središče in obrobje, v katerem se oblast izvršuje nedeljeno in v skladu s kontinuirano hierarhijo, v katerem slehernega posameznika nenehno opazujejo, preiskujejo in uvrščajo med žive, bolne in mrtve – vse to tvori kompakten model disciplinskega dispozitiva. [...] Medicinski in politični korelativ kuge, ki je hkrati realna in imaginarna oblika nereda, je disciplina. Za disciplinskimi dispozitivi razberemo strah pred "okužbami", pred kugo, upori, zločini, potepuštvom, dezerterstvom, pred ljudmi, ki se prikazujejo in izginjajo, živijo in umirajo v neredu.« (Ibid.: 197.)

²² Gre za obodno stavbo v obliki prstana, v središču katere se nahaja zastekljen stolp s stalno prisotnim nadzornikom. Ta razpolaga z neomejenim pogledom v vsako od celic, ki so razporejene po celotnem obodu. Celice imajo po dve okni, eno na zunanji in eno na notranji strani poslopja, kar zagotavlja, da svetloba prosto prehaja skozi in omogoča boljšo vidljivost. Tako je vsakdo, ki se nahaja v posamezni celici (pa naj bo to norec, bolnik, zapornik, delavec ali šolar), nenehno na očeh, hkrati pa ločen od pogleda tistih, ki se nahajajo v sosednjih celicah. To onemogoča nastanek kolektivnih zarot, okužb, nasilja in vzdržuje disciplino (Foucault 1984: 199–200).

²³ Pomembno je le, da ima javnost v vsakem trenutku možnost, da v sistem vstopi in preveri njegovo delovanje, zato se nadzor ne more sprevreči v tiranijo. Pravzaprav takšna oblast čim bolj stremi k temu, da ne kaže suverenosti tistih, ki jo izvršujejo, pač pa da zahrbtno objektivira tiste, na katerih se jo uporablja

Nadzirajoči pogled je v sodobni družbi torej postal idealna oblika vzpostavljanja stroge discipline in izvrševanja kaznovanja, ki v neskončnost učinkuje v vsakršni hierarhično zgrajeni ustanovi (Foucault 1984: 223).²⁴ Odpor proti panoptičnemu pogledu je seveda mogoč in smiseln; zaporniki se lahko polastijo središčnega stolpa, vendar morajo poskrbeti, da to ni njihov končni cilj, sicer dejstvo, da so zamenjali stražarje, ne prinese nobene pozitivne spremembe, temveč nadaljnjo ujetost v kolesje nadzorovanja (ibid.: 171).

4.4.2 Nadzirajoči pogled filmske kamere in gledalca

Teoretiki nove filmske zgodovine, ki so sledili Foucaultovi ideji panoptičnega pogleda, so psihoanalitičnemu pristopu v filmski teoriji očitali njegovo ahistoričnost, posebej pa so problematizirali s teorijo filmskega aparata, češ da temelji na podobno zmotnem povečevanju očesa v primerjavi z ostalimi človekovimi organi oziroma celotnim telesom, kakršnega je vzpostavil že Descartes (Elsaesser in Hagener 2010: 100). Sociolog in filmski teoretik Norman K. Denzin (1995: 24–26) navaja, da se je z izumom fotoaparata in kasneje kamere človeško oko sploh prvič po renesansi izkazalo za nepopoln in nezanesljiv organ. Izgubilo je vlogo najvišje avtoritete, ki določa, kaj je resnično in kaj ni. Nadomestilo ga je nezmotljivo »znanstveno« oko kamere oziroma celoten kinematografski aparat, ki naj ne bi popačil realnosti. Toda ta prehod je vseeno ohranil tisto zavezanost vizualnemu, ki jo je začrtal humanizem v slikarstvu, kjer sta bila vid in človeško oko v središču, postavljena visoko nad druge čute in čutila. To se je kazalo skozi poudarjeno realistično ukvarjanje s podobo telesa, obraza in oči, kar je ustvarilo kult individualnega in idealnega subjekta, ki se je s slikarskega prenesel tudi na filmsko platno. To, kar se je z nadomestitvijo očesa z lečo kamere pojavilo bistveno drugačnega, pa je nov pogled tistega, ki gleda na platno. Ta sedaj ni več navzoči, vidni opazovalec, ampak skriti voajer. V nasprotju z renesančnim

(Foucault 1984: 217). Tako je v družbah devetnajstega stoletja ni več mogoče enačiti z enim samim privilegiranim posameznikom, kot je bilo značilno za monarhično oblast, saj je postala kolesje, ki ni v lasti nikogar in v katerem različni ljudje zasedajo različne položaje, vsi pa so brezkompromisno ujeti vanj (Foucault 2008: 162). Ker v njem nikoli ne obstaja absolutna instanca, proizvaja popolno nezaupanje med vsemi: »Popolno nadzorovanje [*surveillance*] je seštevek zlobnosti [*malveillance*].« (Ibid.: 164.)

²⁴ »Zasliševanje, ki se ne bi končalo, poizvedovanje, ki bi se neskončno podaljševalo v natančnem in čedalje bolj analitičnem opazovanju, sodba, ki bi hkrati pomenila vzpostavitev nikoli sklenjenega dosjeja, pretehtana blagost kazni, ki bi se prepletala z zagrizeno radovednostjo preskusa, procedura, ki bi bila hkrati nenehno merjenje odmika od nedosegljive norme, in asimptotično gibanje, ki bi sililo, da bi normo dosegli v neskončnosti. Muke logično sklenejo proceduro, ki jo vodi inkvizicija. "Opazovanje" pa je naravni podaljšek pravosodja, ki so ga preplavile disciplinske metode in preskusne procedure. [...] Mar je čudno, da je zapor podoben tovarnam, šolam, kasarnam, bolnišnicam, te pa so vse podobne zaporu?« (Foucault 1984: 223–224.)

slikarstvom, kjer mu podoba vrača pogled, filmska kamera gledalcu omogoča, da je praktično neviden. Skozi filmsko sliko opazovalec sedaj opazuje opazovanja nekoga drugega. Ta refleksivni pogled pa je še vedno ujet v okvirje zaslona, v katerega je kamera umestila svoj subjekt,²⁵ ki ga sedaj po želji prikaže zares od blizu, da si ga gledalec lahko ogleda do najmanjše podrobnosti. Mehanično oko kamere je tako nadomestilo človeško oko in postalo, tu avtor sledi Foucaultovi misli, »slišiš pogled in govoreči pogled ... trenutek ravnovesja med govorom [vidom] in spektaklom« (Foucault v ibid.: 27). Za Elsaesserja in Hagenerja (2010: 105) je filmski pogled panoptični pogled, ki pa »sedaj ni več centraliziran, temveč je razpršen na nešteto nadzornih naprav, med katerimi [...] niso vse optične oziroma povezane z vidnim«. Problematika pogleda je jasno povezana s »stremenjem moči«, ki nima nikakršnega jasnega izvora in je zato še toliko intenzivnejše (ibid.: 102).

Tudi nekatere feministične teoretičarke so želele, da se psihoanaliza v feministični filmski teoriji dopolni s Foucaultovim konceptom pogleda. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp in Linda Williams, urednice feminističnega filmskega zbornika *Re-vision*, so v uvodniku iz leta 1984 občutenje žensk, da so konstantno vidne kot predmet pogleda, primerjale z usodo zapornika v Benthamovi zaporniški stavbi: »Ker je [ženska] opredeljena s pojmi svoje vidnosti, prenaša svoj lasten Panoptik nenehno s seboj; njena samo-podoba je funkcija njenega jaza, ki obstaja za drugega ... Subjektivnost, ki se jo pripisuje ženskosti v patriarhalnih sistemih, je nujno povezana s strukturo gledanja in lokalizacijo očesa kot avtoritete.« (Doane idr. v Copjec 1991: 100.)

Za Denzina (1995: 48–49) panoptični pogled sicer še pomeni pogled drugega, vendar pa poudarja, da je ta obvezno politično vpisan v nadrejene strukture družbenega nadzora. S tem postaja metafora za vse, kar lahko drugi (kot del družbenih struktur) pooblaščen ali nepooblaščen stori z mano: me preišče, kaznuje, oropa, zabode, označi za psihično bolnega itd. Sčasoma sem ta pogled celo ponotranjil in sam postal oko moči. Avtor (ibid.: 2) je ta obsesivni pogled drugega iskal v filmih različnih žanrov, v katerih je v ospredju voajerska želja po gledanju, in sklenil, da moramo tudi filmski pogled nujno razumeti kot del sistema nadzora in moči v sodobni družbi, v kateri smo vsi voajerji, pri čemer pa voajer

²⁵ Denzin tu pojma »subjekt« ne uporablja v smislu delitve aktivno – pasivno (subjekt kot nosilec pogleda, objekt kot predmet pogleda), kot so ga feministične kritičarke, temveč v smislu katerekoli osebe, lika znotraj diegetskega prostora, ne glede na to, ali je nosilec ali predmet pogleda.

ni freudovski subjekt, ki zadovoljuje svojo željo po seksualnem užitku, temveč postaja metafora za foucaultovsko »vedoče oko«:

To je kinematografska različica Foucaultovega pogleda. Tistega pogleda, ki ga je vsakdo ponotranjil. Pogleda, ki je bil institucionaliziran v sodobnem, postmodernem vsakdanjem življenju; pogleda, za katerega ti bom morda plačal, da ga boš opravil zame; tistega pogleda, za katerega me boš morda prosil, da ga opravim zate. To je pogled nadzora, pogled moči, pogled, ki razkriva privatno in ga naredi javno. Je pogled etnologa in poljedelca; pogled, ki skuša izpostaviti družbeno in razkriti skrite resnice, ki ležijo v njem. Je pogled kamere, sprožen v kinu in na televiziji. (Ibid.: 2.)

Voajerski pogled je torej lahko seksualen ali aseksualen, aktiven ali pasiven, ženski ali moški, vzajemen ali zakrit, nasilen ali ljubeč ... Vzbudi lahko mnogo različnih vizualnih užitkov (na primer užitek ob nadzoru, preiskovanju, uničenju, samozaščiti itd.), med katerimi pa vsak vedno uveljavlja moč mojega pogleda: »S svojimi očmi sem bil namreč pooblaščen, da te prenovim v svojo podobo. Tako se porajajo voajerjevi užitki in iz njih izhajajoči dvomi, saj nikoli ne morem biti prepričan, da sem te ustvaril pravilno. Poleg tega vedno ubežiš razumevanju mojega pogleda, saj je tvoja subjektiviteta vedno tvoja, ne moja.« (Ibid.: 49.) V tem pa se že nakazuje postmoderni paradoks, ki zanika obstoj vsevidnega, predvsem pa vsevednega pogleda.

Elsaesser in Hagener (2010: 106) sta prepričana, da panoptični pogled nadzora, kakršnega si je zamislil Foucault, v postmoderni družbi in filmu pravzaprav ni več mogoč, saj utopično povezuje vidnost in vedenje, dva pojma, ki ne določata več drug drugega. Čeprav lahko nekaj potrdimo z vidom, še ne prejmemo zagotovila, da je videno tudi verodostojno. Pogled nadzora pomeni »kontinuiteto od notranjega očesa k zunanjemu spremljanju, ki vsebuje tako pogled tistega, ki gleda, kot tudi pogled, ki izvira iz praznega prostora; oba pa sta zgrajena na moči, ki je podprta z vidnim, in moči, ki zaradi človekove vesti prehaja v "samonadzor"«. To tezo je potrdil tudi Niklas Luhmann (v *ibid.*: 106), ki ljudi v sodobni družbi vidi kot samoopazovalce (angl. *self-observer*), ki lahko svojo identiteto razvijejo le skozi pogled drugih, in to le, če gledajo sami sebe, kako so gledani. Toda po mnenju Denzina (1995: 37) film, ki je že od samih začetkov v ospredje postavljal potrebo subjekta po pogledu, še vedno služi za zagovor izkrivljenega verovanja, da se lahko skozi pogled kamere in pogled voajerja dokoplremo do absolutne vednosti, filmski ustvarjalci, ujeti v filmski aparat, pa še ostajajo zavezani ideji, da se za podobo skriva resnica. To, kar potrebujemo v sodobni družbi, je nova epistemologija resnice.

4.4.3 Prenova koncepta pogleda v psihoanalizi

Tudi psihoanalitiki sami so v tradicionalnem psihoanalitičnem pristopu filmske teorije našli več zmot, povezanih s konceptom pogleda. Očitali so mu, da se je osredotočil na preozko področje, tj. na pogled gledalca, pogledu znotraj filmske zgodbe pa namenil premalo pozornosti. Pa tudi gledalec kot tak naj bi bil konstrukt, ki obstaja zgolj v teoriji, ne pa tudi v realnosti (McGowan 2003: 28–29). Bistvene spremembe v psihoanalitičnem pristopu so se zgodile v drugi polovici osemdesetih let, in sicer tako pri feminističnih teoretičarkah z Joan Copjec na čelu kot tudi pri Lacanovih naslednikih, med katerimi je najbolj odmevne misli o pogledu v filmu prispeval Slavoj Žižek. Oba avtorja sta zavrnila razumevanje pogleda kot nosilca moči, ki je bil v tradicionalni psihoanalitični in novohistorični foucaultovski filmski teoriji povezan z obvladovanjem (sebe ali drugega), in vzpostavila nov koncept pogleda, tj. »pogled želje« (McGowan 2007: 9).

4.4.3.1 Zrcalo kot filmski zaslon, pogled kot točka na njem

Ameriška filozofinja in feministična teoretičarka Joan Copjec je s člankom *Ortopsihični subjekt: filmska teorija in sprejemanje Lacana* iz leta 1989 bistveno vplivala na pojmovanje subjekta in njegovega pogleda. Po njenem mnenju osrednja zmota tradicionalne psihoanalitične filmske teorije izhaja iz napačnega razumevanja zaslona kot zrcala in prezrtja Lacanovega radikalnejšega dojemanja zrcala kot zaslona (Copjec 1991: 99–100). Avtorica to misel argumentira s pomočjo Lacanove zgodbe o konzervi rib,²⁶ v kateri se pogled očitno kaže kot tisto, kar »opredeljuje jaz v vidnem; [...] instrument, skoz katerega ... sem *foto-grafiran*« (Lacan v *ibid.*: 114). V tej točki bi še lahko našli povezavo med lacanovskim in foucaultovskim pogledom, saj oba predvidevata »popolno vidnost jaza« oziroma »disciplinirajoče motrenje subjekta«, vendar le, če bi spregledali vezaj, ki izraz »foto-grafija« deli v dva ločena dela: »foto« (svetloba) in »grafija« (lacanovska fraza »graf(ija) želje«) (*ibid.*: 114).

²⁶ V seminarju *O pogledu kot objet petit a* Lacan pripoveduje zgodbo o dogodkih, ki jih je sam doživel kot dvajsetletni intelektualec. Z revno ribiško družino se je odpravil na morje loviti ribe in iskat dogodivščine. Ko je čakal, da bodo izvlekli mreže, mu je neki fant po imenu Petit-Jean pokazal ribjo konzervo, ki je priplavala mimo, in mu rekel: »Vidiš to konzervo? No, ona pa tebe ne vidi!« Čeprav izrečena v šali, se izjava Lacanu ni zdela smešna, kar si je razložil tako: če mi nekdo pripoveduje tako zgodbo, je to zato, ker skupaj z ljudmi, med katere ne sodim, tvorim sliko, iz katere gotovo izstopam kot nekakšen madež (Lacan 1996: 90–91).

Upoštevati je treba, opozarja Copjecova, da je Lacan v svojih predavanjih jasno pokazal, da lahko svetloba oziroma njeni geometrijski zakoni začrtajo samo prostor, videnja samega pa ne, zato razmerje gledalca z zaslonom, kot ga prikazuje filmska teorija, ni mogoče, tako kot ni mogoč tudi transcendenčni subjekt, ki naj bi ga po mnenju Baudryja ustvaril kinematografski aparat in ki se napačno ter ideološko nevarno prepoznava kot središče in vir predstavljenega sveta. Če si pravilno razlagamo Lacana, vidimo, da subjekt nikoli ne more biti popolnoma ujet v imaginarno, saj »ni točkoliko bitje, ki se znajde v geometralni točki, od koder je mogoče dojeti perspektivo« (ibid.: 115). To zavedanje povzroči, da subjekt ni slepo verujoči, kot trdi filmska teorija, ampak o vsem dvomeči subjekt, ki ne verjame niti predstavam, skladnim z znanstvenimi dokazi. »Podvržen je zakonu *nadjaza*, ki je radikalno drugačen od optičnih zakonov, ki jim je podvržen subjekt filmske teorije.« (Ibid.: 116.) Tu Copjecova izvede prehod od optike (»foto«) k semiotiki (»grafija«), ki naj bi najbolj učinkovito pojasnila, kaj je videnje: vsakršno izdelovanje podob (slikanje, risanje itd.) sodi na področje grafične umetnosti, kjer so označevalci materialni in se namesto na označenca nanašajo na druge označevalce, zato je polje njihovega videnja nejasno in polno pasti. Na zastavljeno vprašanje, kaj je tisto, kar se subjektu prikriva v tem grafičnem prostoru, odgovarja z Lacanovo trditvijo, da onkraj polja videnja ne obstajajo stvari same na sebi, temveč pogled:

Ta točka, na kateri se nekaj kaže za *nevidno*, na kateri je videti, da nekaj v predstavi manjka, da nek pomen ostane nerazkrit, je točka lacanovskega pogleda. Označuje *odsotnost* označenca; je točka, ki *je ni mogoče zasesti*, točka, na kateri subjekt izgine. Podoba, polje videnja, nato prevzame zastrašujočo drugost, ki onemogoča subjektu, da bi se v predstavi videl. Ko zrcalo prevzame funkcijo zaslona, ta vidik »predstava-mi-pripada« nenadoma izgine iz predstave. (Ibid.: 116–117.)

Pogled, kot ga razume Copjecova, torej ni obvladujoči pogled gledajočega subjekta kot pri Foucaultu, temveč objektivni pogled, točka, ki se nahaja na filmskem zaslonu in v kateri obvladovanje ni mogoče. Filmska kamera, kot je dokazal Lacan, namreč ne more ustvariti dokončne vidnosti. Prav manjkajoči objekt, odsotnost – in ne lažni občutek vsemogočnosti – je tisto, kar sproži gledalčevo željo. Želja po predstavi pa subjekt ponovno vzpostavi v vidnem polju (McGowan 2011).

Avtorica tudi narcisizmu pripisuje drugačen pomen kot Mulveyeva, ki ga je razumela kot zadovoljstvo ob identifikaciji z lastno popolno podobo v zrcalu oziroma na zaslonu. Narcisizem v resnici izhaja iz človekovega prepričanja, da njegova bit presega nepopolnost njegove (samo)podobe, in postaja vir agresivnosti, ki jo subjekt sproža proti vsem

predstavam, ki jih ima o sebi: »In tako se subjekt udejanji kot prekršitev zakona, ne pa kot konformnost zakonu. Subjekt ne ponotranji zakona, temveč napako v zakonu – željo, ki je zakon ne more dokončno prikriti. S tem ko prevzame breme krivde zakona, subjekt preseže zakon.« To, kar ga ogroža, pa ni pogled, ki je reverzibilen, ampak pogled, ki ni vrnjen in ki ga zato ne more spremeniti v popolnoma opazljivo bitje (Copjec 1991: 118).

4.4.3.2 Pogled kot objekt fantazme

Slovenski filozof Slavoj Žižek je o lacanovskem pogledu znotraj filma in filmske teorije spregovoril v več svojih delih, med drugim v članku z naslovom Totalitarna fantazma, totalitarno fantazme iz leta 1986. Fantazma v psihoanalizi je »imaginarni konstrukt, v katerem subjekt uprizori realizacijo svoje želje«, pri čemer se pojavi vprašanje, kaj realizacija želje pravzaprav pomeni. Avtor meni, da smo si koncept fantazme do Lacana napačno tolmačili kot razcepljeni subjekt, ki si želi določen objekt. Z Lacanom pa »subjekt kot želeči nikakor že vnaprej ne ve, kaj hoče, objekt želje ni vnaprej prirodno dan [...] in če naj želenje sploh "steče", si mora subjekt najprej sploh skonstruirati opore, koordinate, ki mu omogočijo, da umesti svojo željo« (Žižek 1986: 173).²⁷ Na vprašanje, kje lahko znotraj fantazmatskega prizora sploh najdemo objekt, odgovarja s pomočjo Lacana: objekt fantazme ni prizor, ki ga v nji gledamo, ampak sam pogled. Pogled Drugega, podobno kot glas, ima torej status objekta *par excellence* in ne subjekta, kot je bilo zmotno uveljavljeno. Subjektu pripada zgolj vid, katerega pomanjkljivost predstavlja dejstvo, da v prizoru, v katerem vidimo neko stvar, vedno že obstaja točka, od koder nas ta stvar sama gleda nazaj (ibid.: 174). Denzinov in Mulveyin skriti in manipulativni voajer, ki z zadovoljstvom opazuje nekoga drugega, tako ponovno postane vidni opazovalec, katerega opazovanja so konstantno opazovana nazaj.

²⁷ Žižek (1986: 173) kot zgled navaja tipičen fantazmatski scenarij, ki se pogosto pojavlja v filmih ali romanih: fantazmatska podoba krhke in svetniške, hkrati pa vulgarne ženske, ki je žrtev brutalnega moškega, ki nam preprečuje, da bi ji pomagali. Ko pa se konstelacija scene spremeni, spoznamo, da ženska v trpljenju uživa in da ima z moškim sklenjen nekakšen »sodomazohistični« pakt. Ugotovimo, da je njen užitek, ki ga ne moremo preprečiti, v resnici tisto, kar je za nas neznosno. In ker fantazma ni le realizacija tega, k čemur teži želja, ampak realizacija pogojev želenja, nam fantazmatski scenarij ne prinese konca, v katerem bi premagali nasilneža in rešili žensko, temveč nenehno ponavljanje mučnega nihanja med trpljenjem in užitkom, ki konstantno vzdržuje našo željo.

II. del

5 ROMAN *TRIPTIH AGATE SCHWARZKOBLER*

5.1 Rudi Šeligo

Pisatelj, publicist, dramatik in urednik Rudi Šeligo (Šušak pri Reki, 1935–2004, Ljubljana) je obiskoval gimnazijo na Jesenicah, nato učiteljišče v Tolminu. Leta 1960 je diplomiral iz filozofije in psihologije na Filozofski fakulteti v Ljubljani ter leta 1987 na isti fakulteti magistriral iz estetike. Med letoma 1962 in 1993 je bil zaposlen kot predavatelj statistike na Fakulteti za organizacijske vede v Kranju. Hkrati je opravljal tudi več političnih in kulturnih funkcij: bil je predsednik Društva slovenskih pisateljev (1987–91), sveta RTV Slovenije (1990–94), odbora za kulturo skupščine Slovenije (1990–93), poslanec v slovenskem parlamentu po prvih volitvah v samostojni Sloveniji, član uredniškega odbora revije *Perspektive* in skupine *Katalog*, izredni član SAZU, glavni urednik revije *Problemi* (1970–71) in avantgardne literarne zbirke *Znamenja* ter minister za kulturo RS (junij–november 2000). Leta 1989 je prejel Prešernovo nagrado, leta 2003 pa nagrado kresnik za roman *Izgubljeni sveženj*.

Pisal je prozna in dramska dela, publicistično in strokovno literaturo. Svoja krajša pripovedna dela je od leta 1956 in vse do svoje smrti objavljala v različnih revijah: *Tribuni*, *Reviji 57*, *Perspektivah*, *Problemih*, *Naših razgledih*, *Novi reviji* idr. Leta 1966 je izšel njegov prvi roman *Stolp*, sledili pa so mu še zbirke novel *Kamen* (1968), *Poganstvo* (1973), *Uslišani spomin* (1997), kratki roman *Triptih Agate Schwarzkobler* (1968), novela *Ali naj te z listjem posujem* (1971), »legende« *Molčanja* (1986), izbor novel *Zunaj sije februar* (1995) ter romani *Rahel stik* (1975), *Demoni slavja* (1997), *Izgubljeni sveženj* (2002). Izdal je tudi naslednja dramska besedila: »historijo« *Kdor skak, tisti hlap* (1972), radijske igre *Vlahi* (izv. 1974), *Jezik Pascal* (izv. 1985) in *Jaz, volilno telo* (izv. 1993), dramatisirano novelo *Šarada ali Darja* (1973), igro *Slovenska savna* (1987), drame *Čarovnica iz Zgornje Davče* (1977), *Lepa Vida* (1979), *Svatba* (1981), *Ana* (1984), *Volčji čas ljubezni* (1988), *Razveza ali Sveta sarmatska kri* (1995), *Kamenje bi zagorelo: drama v dveh delih* (2000), *Dve drami* (2001). Posthumno je izšla še zbirka *Lahkotne menipeje* (2005) (povzeto po Dolgan 1996: 445; Grum 2011: 286–337).

Šeligo velja za osrednjo osebnost slovenskega literarnega modernizma. V petdesetih in šestdesetih letih dvajsetega stoletja je pod vplivom sočasnih literarnih tokov v slovensko literaturo prinesel pomembne slogovne in tematske inovacije. Za njegova zgodnja pripovedna dela je značilen selektiven pogled, ki navidez brezčutno opisuje svet. Njegov slog so nekateri kritiki označili za »fenomenološko deskripcijo«: pisal je strogo v sedanjiku, v kohezivnih, vendar nenavadnih stavkih, oblikoval je detaljne opise stvari in oseb. V poznejših delih se je od deskripcionizma oddaljil in se nazorneje ukvarjal z eksistencialno stisko sodobnega človeka (*Poganstvo*, *Rahel stik*), razpoloženskim slikanjem človekovega doživljanja (*Uslišani spomin*) ter grotesknimi in satiričnimi elementi pripovedi (*Demoni slavja*). V dramskih besedilih je povezal kritiko družbene realnosti z usodami posameznih oseb, hkrati pa z mitsko simboliko (Grafenauer 2011b).

5.2 Zgodba romana *Triptih Agate Schwarzkobler*

Roman je vsebinsko razdeljen na tri dele, in sicer glede na dogajalni čas (dopoldan, popoldan, noč), čemur sledi tudi zunanja členitev na tri enako dolga poglavja. V prvem delu se pojavi površno ponikljan ključ. Zatikajoč se kot vsako jutro, odklepa predal pisalne mize. Z njim upravlja roka, ki pripada agatastemu telesu neke uradnice. V nadaljevanju pripovedovalec spremlja njeno gibanje po pisarni, opravljanje vsakodnevnih službenih dolžnosti. Njeni udi predstavljajo raznovrstne pisarniške predmete, kuhajo kavo, izpolnjujejo navodila moškega, med malico njena usta izrekajo besede drugima ženskama. Ko je sama, njene oči zrejo skozi okno. Upre se moškemu, ki jo otipava. Po igri z rdečim balonom se odpravi ven. V drugem delu se popoldan, potem ko je v naglici ob sladoledu zapustila presenečeno Renato, sreča z Jurijem v preddverju kinodvorane. Ogledata si film, katerega prizore pripovedovalec opisuje, medtem ko Jurij v temi vedno bolj sili vanjo. Ko ji je tega dovolj, steče ven, se za nekaj časa skrije v samopostrežni restavraciji, nato pa nadaljuje pot proti obrobju mesta. Zasleduje jo siv avtomobil, in ko ustavi ob njej, sede vanj. Moški, ki ni Jurij, jo pelje ob reko Savo in ima po grobem prepričevanju z njo spolni odnos. Nato si z zapestja sname verižico s srčkom in jo spusti na njeno telo. V tretjem delu, ki se odvija ponoči, ženska pride v nedograjen blok, v usta nese dve majhni tableti in doživi telesni in psihični zlom. Zjutraj, ko je vse to mimo, si zašije strgano obleko in si v ogledalcu popravi frizuro.

5.3 Umestitev romana in pogled bralca

Literarni kritiki in teoretiki kot glavni vsebinski in oblikovni vpliv na roman *Triptih Agate Schwarzkobler* navajajo francoski novi roman, predvsem njegovo prvo fazo, ki zavrača antropocentrizem in antropomorfizem, ter teoretska izhodišča Robba-Grilleta (Virk 2000: 214–215). Manj enotni so glede njegove zvrstne, slogovne in literarnodobne umestitve. Zvrstno ga označujejo kot daljšo novelo, kratki roman, romaneskno prozo, daljšo pripoved itd. (Virk 2011: 15). Poudarjeno pa se ukvarjajo tudi z vprašanjem, ali je pripoved romana zastavljena tako, da lahko bralci kljub očitni reistični tendenci v njem še razberemo konkretne psihološke razsežnosti človeka in ideološke smernice avtorja.

O problemu branja *Triptiha* je razmišljal Taras Kermauner in sklenil, da bomo tekst prav razumeli le, če bomo brali njegovo tradicionalno interpretacijo, šele nato pa z njeno destrukcijo prišli do čistega teksta, ki je vedno čist le v odnosu do svoje nečiste oblike (Kermauner 1975: 185). V romanu po njegovem mnenju ni globinske psihologije ali psihoanalize, samo behaviorizem, ob čemer pa ideologija in moralizem, čeprav sta »skrita daleč za jezikom«, le ne moreta biti povsem odsotna (Kermauner 1982: 98–99). Glavna posebnost romana je skrajni reizem višje forme, tj. »ekstremen imanentizem, ki ne pozna več niti sence transcendence«. V nasprotju s humanizmom, ki izpostavlja tipično humanistično kritiko odtujene družbe, reizem pristaja na »fakticiteto življenja«, katerega absolutna eksistenca je čista zdajšnjost oziroma v sebi temelječe obstajanje (Kermauner 1968: 262–264).²⁸ Predstavljeni svet ničesar več ne ilustrira, temveč je, jezik opisovanja je skrajno neideološki in nekritičen ter se na nikogar ne obrača (Kermauner 1975: 183–184). Skrajni reizem pa se v določenih prizorih povezuje tudi s karnizmom (Kermauner 1982: 97).²⁹

²⁸ »Napaka – trpljenje, nezadoščenost, obup humanističnega človeka – je v tem, da predpostavlja kot realno nekaj, kar je v resnici fikcija, se ob tej nespoznani in zaželeni, a nenajdeni fikciji meri, potem pa vdano sprejema zmerom enako glaseči se rezultat: človek kot tak, in tak, kakršen je, je napaka. Po obratu iz humanizma v reizem ve: ni človek napaka, napaka je le Človek; če ostanem pri človeku, se pravi pri bitju brez humanističnih predpostavk, sploh ni več napake, s tem pa tudi ne obupa, trpljenja in nepopolnosti. Svet in človek se znova razkrijeta kot sklenjena – le na povsem drugačnem, novem nivoju.« (Kermauner 1968: 254–255.)

²⁹ Za karnizem je značilno, da spolne sle ne popisuje kot čustven in biološki dogodek, temveč kot mehansko dogajanje, ki z naturo nima več nobene zveze. Spolovila ne predstavljajo več človeških spolnih organov, pač pa mehanske pripomočke, ki so priključeni na različne umetne vire energije. Telesa likov so avtistično zaprta sama vase in niso več vzdražljiva, saj se njihovo povezovanje dogaja brez želje ali hrepenenja po drugem in pomeni le priključek na električno omrežje sistema (Kermauner 1982: 97–98).

Janko Kos Šeliga omenja kot prvega slovenskega pisatelja, ki je začel dosledno uporabljati nepsihološko oziroma celo antipsihološko opisovanje človeške resničnosti, ob čemer je za osnovo vzel načelo simultanosti dogajalnega časa s časom pripovedovanja.³⁰ V njegovi zgodnji prozi se skoraj brez izjeme pojavlja pripovedni ali dramatični sedanjik, ki je pomešan z nedovršnikom in ima tako slovnični kot tudi dejanski pomen. Ta postopek uvaja zato, ker se želi dosledno izogniti popisovanju človekove psihe in se posvetiti zgolj telesnosti, s katero se človek giblje v času in prostoru, še raje kot celega človeka pa vzeti pod drobnogled njegove posamezne dele in dele predmetnosti, v kateri se giblje. Človek, ki sicer še obstaja, je s predmeti obdan tako, da ti že zabrisujejo njegovo jasno podobo. Čas in z njim tudi svet postajata »čista puntualnost« in vloga pisatelja je, da jo prevede v jezik deskripcije. Zavest pripovedovalca, iz katere nastaja antipsihologistična deskripcija oziroma »reizem« moderne proze, pa je umetna iznajdba: »Pisatelj ne prikazuje sveta tako, kot ga dojemamo iz svoje empirične zavesti, ampak kot mu ga kaže namišljena filmska kamera, ki projicira na platno njegove empirične zavesti že pripravljen, vizualno stiliziran, do kraja zmontiran film. [...] [K]omentar [pisatelja] je vzporeden filmski sliki, sočasno z njo ga sprejema tudi bralčeva zavest. Tako se vse tri časovne razsežnosti, pripovedovalca, bralca in dogajanja, vsaj na videz lahko ujamejo v popolno simultanost.« (Kos 1983: 101–103.) Avtor pa hkrati opozarja, da je sočasnost zgolj navidezna, saj je čista sedanost v resnici že vnaprej pripravljena (filmska) predstava. Prav filmski slog in tehnika sta tisto, kar Šeliga najtesneje povezuje z novim romanom, hkrati pa ga od njega tudi že oddaljuje, in sicer z učinkom, ki ga dosega. Bistvo reizma je, da iz pripovedi umika človeški subjekt, ki se je v celoti spremenil v eno od mnogih reči. Človek v Šeligovi prozi pa še obstaja: ni se spremenil v predmet, saj ga kot celoto sploh ne vidimo, njegovi deli pa so se tako razrasli, da nas njegova skrivnostna pojavnost močno vznemirja:

Čim bolj postaja [človek] v svojih posameznih delih predmeten, tem bolj se zdi v celoti mističen. Ali pa ni prav s tem antipsihologistična deskripcija dosegla tisto, kar je bil od vsega začetka cilj simultane pripovedi? Nadomestiti sklenjeni, v bistvu utemeljeni, do dna jasni in zato nazorno pregledni svet retrospektivne pripovedi z opisom resničnosti, ki je do kraja neskljenjena, brez temelja in jasnega bistva, zato pa tudi brez vednosti, kaj je njena preteklost in kakšna njena prihodnost. (Ibid.: 104.)

³⁰ Kos (1983: 98) od daljših proznih del, ki so izšla do leta 1969, k introspektivnemu oziroma psihologističnemu modernemu romanu uvršča delo *Deček in smrt* (1961) Lojzeta Kovačiča, *Meglico* (1966) Bena Zupančiča in roman *Gozd in pečina* (1966) Andreja Hienga, vendar poudarja (1983: 89), da zares nove oblikovne težnje pripadajo šele Šeligu, ki z novelistično zbirko *Kamen* (1968) in »daljšo novelo« *Triptih Agate Schwarzkobler* (1968) resnično prelamlja z retrospektivno pripovedjo in v ospredje postavlja očitno težnjo po deskripciji.

Kos potrjuje tudi možnost psihološkega branja besedila, saj meni, da Šeligov »osnovni podton namreč ni spokojna brezbržnost čistega pogleda, ki je že onstran vsega "človeškega, preveč človeškega", ampak socialno moralna občutljivost, ki niha od navidez pogankega zadovoljstva v čutni polnosti življenja pa do občutja bolečega dualizma, skoraj romantične bolečine in tragičnosti, kakršne Robbe-Grillet seveda ne pozna in ne prizna«. To socialno-zgodovinsko pa v romanu vseeno ni postavljeno v ospredje, saj ga omejuje Šeligova druga težnja, tj. »težnja k samozadostni avtonomnosti teksta, k njegovi čisti estetičnosti v smislu sklenjene forme, tehnike in sloga« (ibid.: 137). Zato je oznaka »reizem« upravičena le, če se nanaša na nekatere, ne najznačilnejše, lastnosti njegovega sloga. Tako Šeliga označi za izrazitega humanista v smislu ljubezni do človeka (ibid.: 101–105).³¹

Helga Glušič *Triptih* označuje za prototip slovenskega novega romana in se sprašuje, ali in v kolikšni meri je Šeligu uspelo vzpostaviti dvojje pomembnejših načel francoskega novega romana: nov odnos pripovedovalca do pripovedovanega sveta, ki ga ne more več dokončno spoznati, zato bralca usmerja v zanimanje za lepoto sedanjega in enkratnega, ter novo pripovedno tehniko, ki bo le registrirala, popisovala, prepoznavala s pomočjo neprizadetega, čeprav še subjektivnega pogleda. Avtorica ugotavlja, da je z variiranjem Tavčarjevega lika Agate Schwarzkobler in tematike romana *Visoška kronika* (1919) sicer dokazal, da v slovenski literarni produkciji obstaja možnost vzpostavitve drugačnih pripovednih načel, vendar se je v dveh pomembnejših vidikih istočasno odmaknil tudi od zgledov novega romana. Prvi odklon najde v avtopoetiki Šeliga, v kateri je izražena njegova intenca, da stvari v besedilu nimajo enega samega, jasnega in dokazljivega pomena, temveč da v procesu izbiranja iz različnih delcev predmetov ustvarja nove svetove z novim metaforičnim in simbolnim pomenom. Drugi odklon se pojavi v romanu samem: s prehajanjem zgodbe v tretji del pripovedovalčevo neprizadetost postopno zamenja psihološko opazovanje človekovega notranjega sveta s pomočjo opisa telesnega

³¹ Kos Šeligov humanizem opiše kot »plebejski in demokratičen, bolj čustven v smislu posebnega življenjskega okusa in simpatije kot razumski, morda celo bolj nezavesten kot osveščen, pa vendar nazoren, saj ga izpričuje že dejstvo, da nas pisatelj ves čas vztrajno, s posebno naperjenostjo postavlja pred podobe malih ljudi iz tako imenovanih nižjih in samo deloma srednjih slojev socialistične družbe, zlasti seveda preprostih deklet, uradnic, natakarič, pa šolarjev, vajencev, huliganov, komercialistov, delavcev, ljudi iz podjetij, mladoletnikov in podobno. Pisateljevo oko jih opazuje z navidez hladno nevtralnostjo, vendar iz sosledice in povezanosti teh motivov v celoto ni mogoče preslišati podtona čustvene, moralne in socialne solidarnosti, ki izdaja pisateljevo globljo navezanost na ta svet« (Kos 1983: 138). Šeligovo prozo, tudi *Triptih Agate Schwarzkobler*, vidi kot imanentno kritiko aristokracije in buržoaznosti v socialnem ali prenesenem moralnem/duhovnem pomenu (ibid.: 139).

stanja. Čeprav strogo gledano v Šeligovi pripovedi prevladujejo neduhovne prvine, je v središču pozornosti še vedno človek in njegova tragika (Glušič 1973: 77–82).

Takšno prepletanje opisov zunanje predmetnosti in človekovega notranjega sveta v romanu Boris Paternu (1974: 382–384) imenuje »sovpadanje struktur«. Za Šeligovo besedilo je značilen skrajni veristični slog,³² ki pa ga prelamljajo simbolne prvine. Te vsebini odvzemajo enopomenskost ter odpirajo nova pomenska polja. S tem se je Šeligo na eni strani vključil v tisti novodobni tok evropske proze, ki se je usmeril v popredmetenje in vizualni verizem, na drugi strani pa se je še oprijel tradicije, ko je te pripovedne postopke notranje dopolnil z antipozicijo. Fabčič o psihološkosti romana razmišlja v povezavi z odprtostjo besedila:³³ »Prav dejstvo, da se Šeligo izogiba prikazovanju reči, pojavov in človeka skozi psihološko optiko, odpira možnost psihološke izrabe teksta. Odsotnost psihološke optike postulira psihološko aktualizacijo teksta. Ta lastnost Šeligovega teksta pa kaže tudi na izjemno aktualnost tega tipa literature, saj se tekst odpira in nudi prav tistim zakonitostim, ki obvladujejo sodobno znanost in sodobnega človeka. Tekst je koncipiran tako, da nudi le vrsto opornih točk, na katerih se bralčevo oziroma znanstvenikovo mišljenje lahko samoutemeljuje. *Tekst se prilagaja modelom znanstvene resnice in modelom bralčeve osebnosti.*« (Fabčič 1973: 421.) Pri tem dopušča vrsto različnih zapolnitev, od psihološke do simbolne (ibid.: 428). S slednjim se strinja tudi Andrej Inkret (1969: 19), ki meni, da »*Triptih Agate Schwarzkobler* [bralca] skoroda aktivno kliče v posebno dopolnjevanje in izpopolnjevanje besedila, k nekaterim njegovim povsem praktičnim pomenskim razrešitvam«.

Tomo Virk razpravlja o vprašanju, ali bi bilo roman zaradi njegove medbesedilnosti – vsebinsko se namreč navezuje na Tavčarjevo *Visoško kroniko*, francoski film *Lani v Marienbadu* scenarista Robba-Grilleta in njegov roman *Videc* – mogoče brati kot

³² Po Paternuju (1974: 382) v novi avantgardistični prozi glede na tradicionalno prozo prihaja do dveh bistvenih sprememb: pojavita se predmetni verizem ter drugačno razmerje med človekom in stvarmi, v katerem običajna hierarhija med njimi izginja. Pri slednji gre za zanikanje tiste literarnoteoretske norme, ki jo je na Slovenskem leta 1858 na podlagi klasične literarne estetike vzpostavil Fran Levstik (v ibid.: 369): »... vsakemu umetniku je človek prva reč, vse drugo ima le toliko veljave, kolikor je dobi po njem.«

³³ Šeligovo prozo po analogiji z izrazom »odprto delo« Umberta Eca imenuje »odprta proza« ali »odprti tekst«, saj je usmerjena predvsem v to, da tistemu, ki jo interpretira, omogoča zavestno svobodo, ker je »neomejeno interpretabilna«. Odprtost besedila je odvisna od števila možnih pomenov, ki jih vsebuje, med katerimi pa nobeden ne sme biti dokončen. Tako postane odprtost »zagotovilo posebno bogatega in presenetljivega tipa uživanja, ki ga išče naša civilizacija kot najdragocenejšo vrednost, ker nas vse danosti naše kulture vodijo k temu, da koncipiramo, čutimo in zato tudi vidimo svet v luči kategorije posibilnosti« (Eco v Fabčič 1973: 422).

postmodernistično prozo. Ugotavlja, da pri Šeligu ti postopki še niso rabljeni na postmodernistični način, saj »[b]ralcu ne sugerirajo, naj bi bil tekst/jezik edina resničnost, zato Šeligo nikdar ne zapade v lingvizem in radikalno metafikcijo, v kateri bi kot edina resničnost preostal jezik/tekst, v mreži katerega bi se razpustila hierarhija različnih ontoloških ravni resničnosti« (Virk 2000: 217). Z navezovanjem na konkretno družbeno stvarnost se celo ponovno približuje literaturi, za katero so značilne predmodernistične prvine (ibid.: 218). Druga lastnost, ki Šeliga ločuje od skrajne prakse novega romana, je njegov jezik, ki je nabit s težo in pomenom, poetičen in metaforičen in zato potujen. Tako to, kar najbolj radikalno zaznamuje njegovo zgodnjo prozo, ni reizem (ta ni tako radikalen kot pri Robbe-Grilletu oziroma je celo zgolj nekakšna optična prevara), temveč postopek potujitve (Virk 2011: 8–14).³⁴

Tudi Šeligo sam v eseju *Linearna shematika postopka* (1972: 25) priznava, da ga novi roman oblikovno ni navdušil³⁵ in da deskriptivno popisovanje zunanje predmetnosti, ki se v njegovi prozi pojavlja predvsem na začetku, predstavlja bolj konstitutivno nujnost oziroma pisateljevo psihološko pripravo, s katero pridobi vpogled v večplastnost podobe, kot pa stil ali modo. Že pred izidom romana *Triptih Agate Schwarzkobler* je avtopoetiko oziroma svoj pogled na literarno ustvarjanje predstavil v esejih *Neporabna proza* (1968) ter *Beseda ustvarjalca* (1968). Teorijo in prakso moderne slovenske proze je gradil v odnosu do tradicionalne proze, ki jo razume kot izrazito enostransko v tem smislu, da ima družbenokoristno vlogo, zaradi česar marsikatero področje sveta pušča ob strani – prav to področje pa po njegovem mnenju predstavlja bistvo proze. Čeprav ne zanika povezave med svetom in proznim tekstom, meni, da ta ne more biti ne čista preslikava realnosti ne samo sistem znakov, tj. jezik. Utemeljena bi morala biti v *opazovanju* sveta, predmetov, človeka itd.: »Opazovanje kot metoda in princip pomeni sprejemanje vseh receptorjev brez dokazovanja, torej brez ideološke mistifikacije in tudi brez direktnega vnašanja preteklih

³⁴ Pojem *potujitev* je v študiji *Umetnost kot postopek* obravnaval ruski formalist Viktor Šklovski. Opazil je, da se lahko določena dejanja in zaznave sčasoma avtomatizirajo, tako da izgubljajo svojo pravo podobo in postajajo popačene. Namen umetnosti je doseči, da bi stvarjem ponovno dali občutek živosti, jih videli in začutili, ne pa tudi spoznali: »Postopek umetnosti je postopek "potujevanja" stvari in postopek otežene oblike, ki povečuje težavnost in dolžino dožemanja, zakaj zaznavni proces v umetnosti je namenjen sam sebi in mora trajati.« (Šklovski v Virk 2011: 12.) Bistvo postopka potujitve je, da z drugačno, neustaljeno podobo šokira bralca. Virk (ibid.: 12–13) opozarja, da za razliko od metafore, ki je vedno potujitev, objektivizem reizma – čeprav Robbe-Grilletova zahteva o dehumanizaciji stvari na prvi pogled deluje blizu misli Šklovskega – ne prinese nujno potujitve, saj lahko bralec v pomensko izpraznjeno podobo sam vnaša lastne, že avtomatizirane zaznave.

³⁵ Bliže kot oblikovni nazori Robbe-Grilleta mu je njegova filozofska misel. Oblikovno pa sta ga vzpodbudili samo dve deli: Buninov *Gospod iz San Franciska* in »tisti del Faulknerjevega *Krika in besa*, kjer sta čas in svet "podana" skozi Benjaminov slaboumni pogled« (Šeligo 1972: 27).

izkušenj, spoznanj in dognanj drugih področij oziroma s postavljanjem le-teh v oklepaj.« (1968a: 621.) S tem se izogne podajanju objektivne resnice in stremi k polivalentnosti, predvsem pa k temu, da pred vsakršni smisel ali ideološko naziranje postavi predmete, ki jih vidi predvsem aktivno, percipirajoče oko: »[P]olivalentnost je izven vprašanja pisateljeve nezadostnosti, saj le-ta izbira iz neizčrpne gostote predmeta, ki ga opazuje. Gostota predmeta pomeni njegovo kompleksnost in večplastnost. Izmed teh razsežnosti pisatelj izbira tisto plast, ki jo vidi, in ki je nujna za čvrstino in skladnost teksta oziroma za strukturiranje tistega pomena, ki ga naj tekst nosi.« (Ibid.: 621.)

Šeligo se zavzema za literaturo, ki bo odklonila »pozicijo aktivističnega humanizma«, ki izhaja iz treh temeljev: subjekta, akcije in zgodovine. Naloga pisatelja ni, da potrjuje pravilnost kake ideologije ali v tekst posreduje svoj lasten pomen, temveč da pomen dela s sestavljanjem predmetnosti. Prozni jezik je torej jezik opisovanja, ki je ustrezno pisateljevo orodje ravno zato, ker lahko za razliko od jezika ideologije, religije ali morale, stvari poimenuje večpomensko. To avtorja ščiti pred objektivnim odslikavanjem stvarnosti in mu omogoča, da se s konstrukcijo delov v celoto umetniško izraža. S tem odpira tisti skrivnost in skrit svet, ki je iz proze večinoma izrinjen. »Odprti prozi« pa se ni treba več ukvarjati samo z družbo in z večinoma na moralno stopnjo zreduciranim človekom kot njenim bistvenim členom.³⁶ V njej se sedaj lahko pojavi na primer konstruiranje podobe hribov kot take, ne da bi morali ti prevzemati tudi tradicionalno slovensko vlogo prostora, v katerega človek projicira svoje komplekse (ibid.: 622). Avtor je večkrat poudaril, da se zavzema za prozo, »za katero ni mogoče ugotavljati, ali je objektivna v odnosu do življenja in sveta, v katerem živimo; za prozo, ki noče biti "ogledalo" družbenopolitičnih razmer niti sredstvo ("inštrument") družbenopolitične kritike niti se noče opirati na kako smer iz psihologije (npr. psihoanalizo). Zato je proza, temelječa na takšnih izhodiščih, večpomenska, ker omogoča različne razlage, torej različne metajezike« (Dolgan 2004: 189).

Ob analizi *Triptiha* bom z ozirom na Šeligovo avtopoetiko čim bolj izhajala iz besedila samega. Posvetila se bom tistim pojmom, povezanim s pogledom, ki jih uvajata Tanijeva

³⁶ Kos iz Šeligovih zapisov razbira njegov dualistični odnos do literarnega dela: tudi moderno prozno besedilo je prikazovanje realnega sveta, hkrati pa je avtonomna in samozadostna stvaritev. To stališče ga ločuje od Robbe-Grilleta, ki zahteva, da »umetnina ne vsebuje ničesar« in da je sama izumljanje realnosti. Šeligova proza še ohranja svoj cilj, in sicer da »iz naše zavesti odstranja stereotipe, skozi katere smo navajeni gledati realnost, se pravi tako imenovano lažno zavest, ideologijo, ki ni istovetna z resnico realnega sveta v nas in okoli nas« (Kos 1983: 125–126).

poetika pogleda in filmska teorija, tj. pogled pripovedovalca, pogled filmske kamere oziroma gledalca, pogled likov kot motiv, pogled v povezavi s spolnimi razlikami, moč pogleda. Odrekla pa se bom psihoanalitični in novohistorični metodi in se s tem poskušala izogniti dvojni nevarnosti: da bi roman izrabila za dokazovanje ustreznosti katerega od obeh pristopov ali katere od zgodovinskih ideologij in da bi v besedilu iskala moralistične ali ideološke tendence avtorja.

5.4 Pogled pripovedovalca

Šeligov roman *Triptih Agate Schwarzkobler* je za naratološko analizo posebej zanimiv zaradi svoje oblikovne posebnosti – popolne odsotnosti dialoga ter tihega in glasnega monologa likov, s čimer je onemogočen vsakršen neposrednejši kontakt bralca z liki v zgodbi. Vse podobe, ki pridejo do bralca, so torej posredovane izključno skozi pripovedovalčeve oči. Ob analizi pripovedovalca in njegovih pripovednih tehnik si bom pomagala s Kosovo teorijo pripovedovalca.

Pripovedovalec je znotraj pripovedi obravnavanega romana pomembna kategorija. Po Dolganu zavzema osrednje in absolutno mesto, ki ni ogroženo z osamosvajanjem likov in iz katerega razpolaga s pojavnostjo, in sicer tako, da svoje opise omeji na zunanjo predmetnost (Dolgan 1979: 85). Način, kako pripovedovalec na začetku v pripoved uvede posamezne predmete in ženski lik, ki se giba med temi predmeti, ter navidezna konsistenca v njegovih opisih v nadaljevanju se ujemata z zgodnjimi določili novega romana, ki izpostavljajo predvsem antipsihologistično reifikacijo človeškega bitja:

Ključek s površno vtisnjeno številko 28 se v ključavnici zatakne ali zaskoči tako kot skoraj sleherno jutro. Brada zadene ob nekaj trdega, neizglajenega, in to jo potem zgrabi, da ga je še nazaj zavrteti težko. Ključek je votel in zelo površno ponikljan, na robovih držaja že prihaja na dan rumena barva kovine, ki je pod zelo tanko površino. Roka, ki seže v izdolbino pod predalom, poprime, prsti se v členkih upognejo in napnejo, potem popustijo, vrnejo se gor k desni roki in zdaj obe porineta ključek zelo globoko v ključavnico, ga notri najprej malo zrahljata, kot da iščeta za brado najbolj ugodno lego, potem pa odločno zasučeta v desno, in ključavnica skoči. (Šeligo 1982: 1.)

Pripovedni način, ki si ga pripovedovalec izbere, je glasni zunanji govor, oblikovno izrazito prevladuje deskripcija. Njegovo gledišče je zunanje, perspektiva scenska, saj zelo natančno, počasi in na prvi pogled objektivno popisuje izključno zunanjo predmetnost. Njegov natančni pogled v Agatini pisarni spominja na gledanje skozi lečo filmske kamere, zato ga lahko na začetku zmotno opredelimo za avktorialnega. Zdi se namreč, da se

suvereno dviga nad predmete, osebe in dogajanje ter o njih poroča tekoče, objektivno pregledno in kot da pozna njihovo pravo resnico. Vsakemu detajlu, ob katerega zadene, pa naj bo to del osebe ali predmeta, v tistem trenutku nameni vso svojo pozornost. Toda ob nadaljnjih opisih predmetnosti prepoznamo več indicev, ki govorijo o tem, da je njegovo zaznavanje na več načinov omejeno (prostorsko, časovno, spoznavno), zato njegov pogled ne more obsegati ene same gotove resničnosti.

Pripovedovalčev pogled je najprej omejen prostorsko. Izkaže se, da je »kamera« – čeprav se poljubno obrača naokrog, izbira svoje motive in jih približuje, kolikor je to le mogoče – pravzaprav fiksirana na enem samem mestu, nameščena na statičnem stojalu. Razen visoke pisarne, hiš nasproti okna, svetlobe in »kepe glasov«, ki skozi okno prehajata v notranjost, ter udarcev pisalnega stroja na drugi strani dvokrilnih vrat pripovedovalec ne zaznava zunanjega sveta. Celo dostopa do ozkega območja okrog stavbe ne vidi, temveč ga sluti kot morebitni podaljšek navzočih predmetov (6): *»Zraven te temne orehove omare je tudi ena temna, ki ima vrata od vrha do tal in je tako visoka in široka, da bi lahko bila kot vrata v steni, ki služijo za vhod in izhod iz prostora v druge prostore hiše vse do stopnic in potem po njih na ozko in prometno ulico.«* Celotna Agatina pisarna pravzaprav deluje kot skrbno pripravljena scena brez jasne povezave z ostalimi prostori, v katero so brez pravega smisla in namena postavljeni rekviziti: za premičnimi stekli omare *»je mogoče videti nekaj kozarcev v obliki keliha iz brušenega stekla«* (6). Zadaž sta zastavici na podstavku, ki nikoli ne plapolata, niti takrat, ko je v prostoru preprično. Namenjeni sta neznani zmagovalni ekipi, sicer pa so črke na njiju premajhne in premalo osvetljene, da bi lahko razložili, kaj pomenijo. Zaradi statičnosti pripovedovalčevega gledišča ni v njegovi moči, da bi stopil bliže, zato je pomanjkljivo tudi njegovo vedenje o v pisarni stalno navzočih stvareh. Ko opisuje razdelke ročne blagajne, se mu *zdi*, nikakor pa ni prepričan, da je v njem večina jezdecev oranžnih, in nakaže, da lahko le *»človek, ki drži roke v blagajni ali ki je z obrazom blizu odprtine«* (8), vidi tudi ostale podrobnosti. Tudi osi podobna žuželka, ki lebdi nad mizo, *»za hip izgine v nevidnost«*, ko se ji približa nalakirani kazalec (10).

Pogled pripovedovalca je omejen tudi časovno. O njegovi stalni navzočnosti v pisarni sicer priča raba dramatičnega sedanjika. Tu je tudi takrat, *»ko ni delavni čas, ko je tako ali tako v teh prostorih vse zaprto in naglo miruje«* (11). Vendar čas v resnici zanj nima posebnega pomena – je objektivna, vendar ne natančno določena kategorija, saj vse, kar je, zanesljivo

obstaja samo v trenutku njegovega opisovanja.³⁷ Še tiktakanje stare ure v prostoru, ki je za hip nekoliko ušlo v preteklost, je zdaj spet tu in »prav gotovo ni obotavljivo, bolj počasno ali bolj hitro ali neritmično« (20). Izvemo, da je jutro in da je poletje. Ura teče na deseto, minutni kazalec nedoločeno teče nekje med številko deset in dvanajst (19). Z uporabo preteklega časa se pripovedovalec spozabi samo nekajkrat in z njim označuje dvoje: ali dogodek, ki ga ni zanesljivo videl, vendar na podlagi kakšne vidne ali druge sledi sklepa o njem, ali dogodek, ki se je zanesljivo zgodil le kakšno minuto pred trenutkom poročanja: »[L]ahke čevlje, ki so še topli in znotraj malo vlažni od noge in poti, ki je vodila do tega visokega prostora, pa postavijo v predal, kjer so bili Diemme čevljici« (7). To nakazuje, da zavest o preteklosti še obstaja, vendar le kot pomoč pripovedovalcu, da se lahko osredotoči na »tukaj in zdaj«. Tintni krog na zeleni plošči, »ki je ostal nemara kot sled pokrovčka« (8), je na primer povod za obsežni miselni diskurz o kakovosti posameznih vrst črnila na splošno. Bolj odmaknjena preteklost se najjasneje izraža skozi ponavljanje istih dogodkov, ki so se zgodili že večkrat, vendar se v pripovedovalčevih mislih nikoli ne izrazijo kot del spomina na minulo, temveč kot trenutni preblisk, asociacija: ključek se v ključavnici zatakne »skoraj sleherno jutro« (5). Še na pokalu zapisani datum, ki lahko sicer najjasneje določi preteklo, zanj ne prinese nikakršnega prebliska o kakšnem določenem dogodku. Veliko je časovnih prislovov in veznikov, ki kažejo neko časovnost in časovno sosledje, vendar ne določajo natančnega časa dogajanja: nikoli, zdaj, sprva, včasih, koj, znenada, takrat ko, potem, zdaj ko. Edino, kar je gotovo, sta dve najusodnejši določili časa, tj. da odteka in da ima to moč, da, bolj gotovo kot vsi drugi dejavniki, zabriše (spomine, materialne sledi itd.): »Dež [bele črte na cestišču] ne spere, podkvice in žeblički čevljev je ne zdrgnejo. Vseeno pa jo je treba obnavljati, ker jo čas zabriše« (6).

Hkrati je, skladno z določili novega romana, omejen tudi pripovedovalčev vpogled v vidno sicer navzoče predmete in osebe, s tem pa tudi njegovo razumevanje teh. Njegov pogled se kar najprej zadeva ob površine stvari in oseb, ki mu ne dovolijo prodreti v njihovo notranjost. Zato celoti, ki mu jo iz posameznih delov občasno uspe sestaviti v svojem vidnem polju, večinoma ne pripisuje nobene posebne vrednosti in vedno znova bega

³⁷ Šeligo dosledno rabo sedanjika v svoji prozi v pogovoru z Nikom Grafenauerjem (2011a: 233) izpostavi kot pomemben del avtopoetike. »Lov na čisto sedanjost« pri njem ne izhaja toliko iz želje po reističnem upodabljanju stvari, temveč bolj iz imperativne zahteve, da je vse, kar je del prozne pisave, najprej prisotno, »šele potem se sme nanje usuti interpretativni in ideološki sloj«. Predstavlja si, »da tisti je, ki se nanaša na ljudi, hiše, pokrajine in dogodke, predstavlja masivni, neprebojni, nepresojni, nepapirnat, kamniti in nosilni predel pisave, tisto, kar pride čez pisateljevo interpretativno oko, pa je palimpsestno, presojno, lahko in rahlo, kot tenčica ali prozorni najlon, da omogoča bralčevemu očesu skoraj nemoten predor v numulit tistega neizpodbitnega je.«

naprej, k novim stvarjem, tako da v določenih trenutkih deluje hladen in nezainteresiran. Ne samo reči, v njegovem pogledu so tudi deli človekovega telesa osamosvojeni od celote in depersonalizirani, izenačeni s stvarmi. Čeprav ti deli telesa pripadajo ženski, uradnici (pripovedovalec je nikoli v zgodbi ne imenuje z osebnim imenom), delujejo kot premikajoči se kosi pisarniške opreme, nekakšnega robota, ki rutinsko izvaja opravila (tanki prsti »v ritmu obračajo liste, kot da so vzvodaste pobiralke kakšnega tkalskega stroja«) (13). Lahko pa so tudi osvobojeni svojih uradniških nalog (noge imajo »veliko prostora in so svobodne, lahko so iztegnjene, lahko so skrčene, lahko so prekrizane«) (7).

Ko pripovedovalec kakšnega dogodka zaradi svojega statičnega položaja ne more videti, o njem sklepa na podlagi drugih čutil, ki se zaradi spraševanja sedaj ne zdijo več le brezbrizna »tehnična tipala kamere«: »Mogoče se zatreseta samo peresi [ročne blagajne], saj je lahko slišati takšen napet pridušen šum, ki je podoben struni, samo da od strune prihaja ton, to pa je samo napet poln zven, ki je trden, in človeku, ki drži roke v blagajni ali ki je z obrazom blizu odprtine, da lahko vidi kakšno podrobnost v nji, nemara sploh ne more zbujati bojazni, da bo pokrov zdaj zdaj usekal dol na ostri rob in na nasekano ključavnico« (10). Tu se že izkaže, da pripovedovalec, čeprav je občasno delno ali popolnoma oslepljen, ne le nezainteresirano snema predmetnosti, kot je značilno za novi roman, temveč se vedno znova trudi, da bi jo tudi razumel, pogosto pa izraža tudi dvom o tem, ali določena stvar deluje tako, kot bi morala. Svojo nevednost in iz nje izhajajoče zanimanje kaže povsem odkrito, predvsem z rabo povedkovnika (je lahko) ter členkov možnosti in verjetnosti (nemara, najbrž, morda, mogoče itd.): »Med dlanema, ki sta mirni in zelo položeni, tako da palec prosto pada dol in se skoraj dotika blazinice mezinca, je na masivni, gladki, upogljivi zeleni plošči tintni krog, ki je ostal nemara kot sled pokrovčka. Barva črnila ni jasna. Od strani se krog blešči v kovinskem in mavričnem odblesku. To je lahko Leonhardi ink, victoria blue« (8). Poleg tega se v določenih trenutkih odreka svoji navidezni objektivnosti in – s sklicevanjem na splošno znanje – izreka subjektivne sodbe o tem, kakšna naj bi bila predmetnost. S tem svojo objektivno prostorsko-časovno perspektivo dopolnjuje z lastnim subjektivnim stališčem: »Jesenov furnir je sprva zelo bel. Celo malo preveč za visoke službene prostore. Potem zaradi svetlobe požolti, in ko še zmeraj deluje nanj svetloba, celo porjavi. To je prava barva delovnega prostora« (11).

Brezčutni odnos pripovedovalca se začne vedno intenzivneje umikati čutnemu doživljanju in čustvenemu vrednotenju. Objektivne tehnične postopke kamere, za katero vemo, da

zmore zajeti zgolj podobo in zvok, ne pa tudi drugih dražljajev iz okolja, zamenja širok spekter pesniških podob. Pripovedovalec s pesniško primero opiše elegantne čevlje, v katere se Agata preobuje iz rjavih, prašnih, skoraj brezpetnih in prepotenih čevljev, s katerimi je prišla v službo: *»Trak teče krog in krog čevlja in se spredaj, ko se prične stopalo šele dvigovati, stakne v enojno pentljo, kot da je metulj z ozkimi temnimi krili. Spodaj na peti je majhna medeninasta podkvice. To so Diemme čevljici«* (7). Agatina bela obleka se ne »premika«, temveč *»zelo na široko plava med omarama in pisalno mizo«* (11). Tu so še različni neologizmi (*zatapljati z roko* (19), *tisto nespoznatno* (23), *spreminjasta narava* (49), *mečlje svojo muho* (54) ...), arhaizmi (*požolteti* (11), *nagnjen vnic* (15), *vzlic vsemu* (46) ...) in druge s stališča knjižnega jezika zaznamovane besede (*obstret* (23), *treščica* (57), *klamfe* (57), *vsemirje* (58), *ploščnata žlička* (30), *vrvežav obraz* (72) ...). V nasprotju z Robbe-Grilletovo trditvijo, da zaznavanje barv in uporaba vseh čutil predstavljata nevarnost, se Šeligov pripovedovalec ne boji svojih čutnih zaznav. Poleg oblik zavzeto popisuje tudi barve predmetov in zvoke, ki jih lahko sliši. Med drugim jih izraža s primero, sinestezijo in metaforo: *»To je glas temperature. Barva je barva žerjavice oglja, ki v nekaterih časih in v nekaterih prostorih vsrkava oko vase«* (12). Belina tkanine muslin je *»sveža«*, in ko med seboj udarita dve pločevini, se iz omare razširi *»skoraj lesen zvok«* (11). Kmalu nista izostrena samo njegov vid in sluh, pač pa se prebudi tudi voh. Ko Agata skuha in naliže kavo, ta *»diši, kot diši dobra kava«* (12). Proti koncu romana se tem čutom pridruži še tip oziroma se poveča njegova občutljivost za vse čutne dražljaje, ki povsem preplavijo njegove misli v nizu metafor, poosebitev in sinestezij.³⁸

Takšna trda in obložena tla je mogoče čutiti pod stopalom in celo videti, saj noč ni vsa zgnetena ob tla in ni gosta, ampak je visoka in visoko na nji je polna luna, ki redči nočni zrak celo tik nad zemljo in malo tudi v skrivnih kotičkih, svetloba pa, ki prši z nje, domala vrača rečem njihove obrise, kot jih imajo čez dan, in jim daje tudi malo barve. Tudi zato je bolj hladno, ni tako suho in zbito vroče kot v razbeljenem dnevu, ko se nekatere reči zelo sušijo, nekatere pa se cvrejo, vendar pa je tudi res, da se težka vročina počasi pomika proč in da je noč skoraj tako brezzračna kot dan (57).

³⁸ Marjan Dolgan (1979: 86–88) v povezavi s subjektivnim pripovedovanjem razpravlja o idejno prikritem pripovedovalcu, katerega objektivnost se skozi roman nenehno relativizira. Pripovedovalec z metaforiko odpravlja vizualno enopomensko gledišče in uveljavlja osebno notranje gledišče, s čimer v pripoved vnaša večpomenskost. / Janko Kos (1983: 139–140) piše o izraziti lirizaciji vsebine in forme *Triptiha*, ki Šeligovo moderno prozo še povezuje s tradicionalno. Lirizacija se izraža v počasnih opisih stvari z liričnim odtenkom in izrazito melanholijo, v slogu in ritmu z enoličnim, vendar čustveno obarvanim ponavljanjem opisov, stavkov in besed. / O tem, da tudi novi roman kliče po totalni subjektivnosti, piše Pirjevec (gl. pogl. 3.1), Virk (2011: 13) pa v povezavi s Šeligovo subjektivnostjo govori o postopku potujitve, v katerem se radikalni reistični objektivizem nadgrajuje z vzvišenim jezikom, arhaizmi in metaforo, in sicer z namenom šokirati s svojo tujostjo glede na avtomatizirano zaznavo (gl. pogl. 5.3).

To, da pripovedovalec stvari vidi in čuti ter jih želi razumeti, pa še ne pomeni, da jih lahko tudi spozna. Osebe, ki prihajajo v prostrani prostor, so sicer povsem na razpolago za gledanje, in to vsak delovni dan znova, toda njihova dejanja in besede ostajajo brezpomenske. Tako tudi *»človek v črni klotasti halji z ostro ošiljenim tintnim svinčnikom v zgornjem žepu«* (14), Agatin sodelavec ali nadrejeni, in ženski, ki prideta na malico in katerih zunanji videz zmore pripovedovalec detajlno ovrednotiti, ostanejo neimenovani, njihovi pogovori, kot da niso važni ali dovolj razumljivi, zreducirani na kratke povzetke (*»reče o uri, da je že čas«, »reče besede o francoski solati«*) ali celo na omembe brez vsebine (*»druga potem reče nekaj takšnega, da prva pokima«*), njihova dejanja pa brez jasne motivacije (*»predno [krožnik] postavi na mizo, malo nagnjena naprej postoji, kot da je negotova«*) (17–18). Šele ko ženska, ki ji visoka pisarna pripada, ostane sama in prekine avtomatizem gibov ter stopi k oknu, lahko pripovedovalec v njej ugleda živo bitje. Opazi njeno telesnost, gibkost in celovitost, s tem pa drugačnost v primerjavi s predmeti, ki so razstavljeni na številne dele, in različnimi nasekanimi glasovi, *»ki se trgajo iz zdruzganega kosa in samostojno hitijo gor«* (15). Vse njene do sedaj razdružene dele, komolce, dlani, hrbet, boke, glavo, nos, ustnice, oči, brado, v vidnem polju sestavi v telo, ki pripada ženski. To *»agatasto telo«* se vije, kroži v ritmu, spodaj so tudi njene noge, ki se mehko upogibajo, kot da spremljajo njeno telo tam zgoraj. Šlem las *»gre navzdol skoraj do belih pleč«* in se v soncu lesketa. Njena dlan je kot *»hidrodinamičen kanu ali svetla vidra«* in ima to moč, da razkosano predmetnost naredi spet celo: *»Ko se stegne gor, prime oba dela zavese in ju potegne skup, da sta združena brez reže, praznine ali posebne svetlobe in sta kot zavesa iz enega kosa«* (15). Zdi se, da ima sestavljanje celote iz posameznih vidnih in slušnih zaznav za pripovedovalca velik pomen, če le ne zmotijo miru v visokem prostoru, ki je kljub svoji prehodnosti *»vendarle tih«*. To nakazuje tudi glavna metafora v romanu, črn šlem Agatinih las, *»košati visoki grm tam zgoraj, ki je zelo sklenjen in iz enega kosa, nič iz njega ne štrli proč ali navzgor in ga tako niti pogladiti ni treba«* (12). Čeprav pomen te metafore proti koncu romana vztrajno prerašča iz prikaza vestne uradniške urejenosti v alegorijo notranje moči,³⁹ je sicer oživiljena Agata v tem trenutku zanj samo za oko prijetna figura v prijaznem okolju. Zdi se namreč, da se še ne zmore vživeti v njeno doživljanje sveta, zato se sprašuje, ali ni morda *»tisto počasno in lebdeče«*, kar ona zavzeto opazuje skozi okno, *»nespoznatno«* tudi zanj (22–23). Bolj kot njeno lastno zaznavanje ga prevzame njena

³⁹ Marjan Dolgan (1979: 96) ugotavlja, da *»črn košat šlem las«* kot glavna metafora, ki se v romanu pojavlja v več različicah, prerašča v simbol Agatine nedotakljivosti in upora proti popredmetenju njenih čustev in nagonov.

skoraj svetniška podoba: ko je tisto še zmeraj visoko v zraku, »plešejo po njenem križu drobne muslinaste gubice« in »lahko se celo zdi, da nad tem delom telesa [...] lebdi še neka posebna svetloba, ki je kot obstret« (23). Pripovedovalec tu poda najbolj nežen opis Agatine zunanosti. Ko v prostor vstopi moški, ki se ji plenilsko tiho približuje, je njena podoba že vsa mehka in presvetljena, v popolnem kontrastu z njeno prejšnjo reificirano podobo in oglatimi koščenimi rokami tujega moškega, ki sedaj segajo po njej. Agata uspe premagati omejenost prostora in pred vsiljivcem skozi vrata pisarne zbežati na hodnik, s tem pa tudi končno nastopi trenutek, ko pripovedovalec zapusti svojo statično glediščno točko in stopi za njo. Nove razsežnosti perspektive mu ne omogočijo le, da opazuje stvari, ki jih pred tem ni mogel opazovati, pač pa tudi, da na Agatinem obrazu in v njenih kretnjah prvič vidi in prepozna izražena čustva, najprej rahlo zbeganost, nato odločnost, kar jo popolnoma loči od predmetnosti.

Ko se Agata vrne za svojo mizo in prisluhne grajanju moškega, ponovno izgubi svojo človeškost. Zreducirana je na posamezne dele, med katerimi se najbolj bistveni zdijo pripravljene, uslužne oči in roke, ki, razsekane na še manjše dele – koščice, členke, kite, lahti, dlani, prste in nohte – lahko premikajo papirje. Kot da pripovedovalcu ta preobrat ni všeč, si raje kot oba uradnika, zatopljena v svoje naloge, ogleduje poplesavanje elipsastega svetlobnega zajčka nad dvokrilnimi vrati in zdi se zadovoljen, ko opazi, da lahko zaradi možakove sključene drže isto počne tudi ona. Ko moški končno odide in je ponovno sama, se prostor spreminja v ekspresionistično sliko, ki jo pripovedovalec zaznava v nekakšni zamaknjenosti. V njej se prepletejo Agatini sproščeni udi, bližnje zvonjenje zvonov, močna svetloba in nenadzirano odtekanje časa, ki mu združeni prinašajo občutek miru, ekstatičnosti, počasnosti, skoraj statičnosti: »Zvoni zelo polno in obsežno, vendar sploh ne oglušujoče, je samo zelo napeto in obsežno in mirno, da bi mogoče lahko umirilo vse nagle reči. Zdaj, ko je napolnilo že ves visoki prostor in ko je levica mehko in težko v naročju, svetlobe ni nič manj, mogoče celo raste, ko čas teče in je nemara že poldan« (28). Pripovedovalec ni tisti, ki s svojo pripovedjo slika določeno atmosfero, temveč poroča o svojih zaznavah, ki se jim prepušča in ki jih, še preden se mu pri tem lahko pridruži Agata, zlahka zmotijo druge vsiljive podobe: »Ko pripre oči in usta, kot da se utaplja v ta široki zven« (28), iz sosednjega prostora najprej butne zvonki in neučakani smeh, ki poruši negibni idilični prizor, za njim pa še »onidve« z rdečim balonom. Prostor je nenadoma tak, kot bi eksplodiral v barvah, vrišču in sunkovitem gibanju vseh treh žensk. Razposajena igra se zaključi s pokom balona. Agata se najprej odpočije, nato pa se odpravi

iz pisarne. V prednjem prostoru, kjer sedita sodelavki, jo še spremlja pogled pripovedovalca.

V drugem delu, ko se Agata sreča z Jurijem v preddverju kinodvorane, se zdi pripovedovalčevo zaznavanje prostorsko in časovno manj omejeno: njegova pripoved sedaj prehaja med spomini na bližnjo preteklost in opisom sedanjega dogajanja, njegovo gledišče ni več fiksno, temveč gibljivo, saj svobodno sledi Agati iz prostora v prostor. S tem se dokončno izkaže, da je ona, ne nežive reči, glavni predmet njegovega radovednega pogleda. Po lastni volji je namreč zapustil visoko, mirno, svetlo pisarno z znanimi predmeti in se napotil za njo v neznane tuje prostore. V preddverju kina, kjer Iskrina okrogla električna ura kaže točno »*dve črtici do štirih*« (30), prvič opiše pretekli dogodek. To je Agatino srečanje v slaščičarni s prijateljico, imenovano Renata, od katere je stekla k Juriju. Ugotovimo, da sedanji čas, ki v romanu sprva ni povsem določen, tu postane popolnoma objektivna in natančno opredeljena kategorija. Potem ko se pripovedovalec iz zamaknjenosti v pretekli prizor vrne v sedanjost ter se dodobra razgleda po okolici in ljudeh, točna kazalca namreč še vedno kažeta dve minuti do štirih. Čas je obstal skupaj z negibno podobo prostora. Glagoli, s katerimi opisuje ljudi v mirovanju (stojijo po kotih, noge imajo prekrizane, napol sedijo, napol slonijo, roka drži cigareto), so v kontrastu z Agatinim nedavnim hlastnim pobegom iz slaščičarne. Zaznati ni nobenih premikov. V naslednjem trenutku so filmski gledalci skupaj s pripovedovalcem že v kinodvorani. Predvaja se film francoskega režiserja Alaina Resnaisa in scenarista Alaina Robba-Grilletta *Lani v Marienbadu*. Pripovedovalčev razmišljujoči opis statičnega prizora na filmskem platnu in glasbe, ki je takšna, kot da miruje, se prepleta z opisom pogreznjenih obrazov v dvorani. Zdi se, da v mračnem filmskem hodniku najde ustreznico spokojnosti pisarne: kljub valu zraka skozi okna in orgelski glasbi tudi tu »*vse miruje in je tiho, brezglasno*«. Takšni so tudi ljudje, ki v prostoru ob hodniku igrajo karte (35).

Skozi roman imamo torej pred očmi omejen prostor, v njem pa najrazličnejše stvari in v središču vedno Agato. To sliko s svojo vsiljivostjo skazujejo drugi ljudje, moški in ženske. Predmeti ob tem ostajajo isti, Agata pa se vsakokrat izkaže za človeško krhko in zlahka poškodovano. Ko jo Jurij v kinodvorani nadleguje, njena obleka postaja pomečkana, tudi obraz zelo napenja, stiska zobe, krči obrvi in veke, le »*visoki črni šlem njene frizure*« ostaja nedotaknjen in svež (40). Večji in prostranejši je prostor, v katerem se gibljeta, manj izrazita je Agata in z večjo težavo se ji pripovedovalec približa. Po begu iz kinodvorane, ji

sledi z večje razdalje in se začne spraševati o njenih gibih in motivih zanje, konkretnije pa tudi o njenem psihičnem stanju: »*Mogoče je res utrujena, mogoče je malo pomirjena, lahko tudi, da hoče zajeti nekaj svežega zraka*« (43). Ko se približa avto in moški, »*ki sploh ni Jurij*« (46), odpre vrata, se pripovedovalec spet približa in z Agato prisede. Narava, ki jih odslej obdaja, ne predstavlja tradicionalno idiličnega zavetja in konstante v nemirnem svetu, ampak je nasilna in »*spreminjasta*« (49), skoraj človeško kruta: veje udarjajo ob avto, praprot se glasno plazi po pločevini, goščava je kot zid (48). »*Potem vse, kar je, pokrije temna senca, ker so nekatera stebila visokega plevela višja od vozila*« (48). Tudi ljudje, ki delajo in živijo z naravo, so slepi in pasivni, zdi se, da nihče od njih ne bi hotel ali mogel videti: lojtrski voz je zapuščen, konja in voznika ni, dve ženski, ki klečita na njivi, prikrivata obraza, ribič nima škornjev in je skoraj nepremičen, gozdar sedi in kadi.

Prelomne dogodke ob reki pripovedovalec popiše s kontrastiranjem moške in ženske podobe. Za moškega med spolnim aktom izbere humorno primero, ki nakazuje njegovo grobost: »*Potem se spet nekaj premika in mrmra, dokler se kot kakšen Hun ne vrže nanjo, s komolcem odrine suknjič na obe strani in jo prime za ušesa kot za ročaja kakšne posode*« (55). Agatin zlom pa opiše spoštljivo, celo sočutno: »*Bel muslin je pod njegovo temno sivo in zlikano obleko in ob nji kot nekaj nasprotnega. Obe njeni tanki in izoblikovani roki, ki se zdita zelo beli, sta zraven nje na tleh kot dve odlomljeni veji kakšnega belega drevesa*« (55–56). Rdeče in črne perutaste lise po obrazu moškega ter njegovo grčasto zapestje in hrapav glas slikajo kontrast z njenim nežnim, ranljivim »*belim, muslinastim in agatastim telesom*« (56). Narava, s katero pripovedovalec primerja njeno zlomljeno telo, pa tudi po tem dogodku ostaja enako brezbržna in ji ne nudi nikakršnega fizičnega zavetja ali čustvene opore: »*Zraven in po stebelcu lezejo mravlje. Z nasprotni strani še zmeraj prihaja glas kovinske muhe in se celo zmeraj bolj razlega fiu, fiuu, fiuu, kot da se zdaj, ko se v čas in pokrajino nepreklicno pomika mrak, zrak redči, s te strani, iz goščave, ki se vzpenja, pa se lahko sliši glas vrane, ki kraka kra, kra, kra*« (56).

V tretjem delu romana časovno in prostorsko določenost pripovedovalca, ki je bila doslej vedno opredeljena z Agatinim položajem, zamenja opis potovanja njegovih misli v druge prostore in čase, v »*nevidno neskončnost*« vesolja, kjer ni navzočnosti na kose razstavljenih predmetov niti agatastega telesa, pač pa »*slučajn[a] neskončnost svetov, kjer raste entropija, ki je neskončno razraščena v neskončnem vsemirju, ki v celoti, in v tej celoti tudi posamezni sistemi težijo k zmeraj večjemu kaosu in je red samo zelo zgodnja,*

začetna stopnja minevanja» (58).⁴⁰ Z obrisi vodovodnega stolpa, ki ga zagleda pred seboj, se pojavi misel na »stolp starodavnih časov«, na ljudi, njihova orodja, živali, obrede, ki niso navzoči tu in zdaj, vendar so bolj celoviti in jasni kot katera koli zdajšnja reč. Stolp preteklosti ni več le še ena stvar med enakimi stvarmi, saj za vsakogar nosi drugačen, subjektiven pomen: lahko predstavlja stanovanje, srčiko trdnjave, obrambo pred sovražnikom, razgled, cilj obleganja, prizorišče skrivnih in usodnih, srhljivih ali svetlih družinskih dogodkov, pod njim lahko teče reka ali ne. V svoji simbolni moči se osamosvaja in dobiva človeške karakteristike, kot sta mirnost in preudarnost: *»Stolp je na vse te možnosti računal, in če je imel za obzidjem dovolj hrane, je mirno čakal, v skrivnih prostorih pa so se po domala neskalskem in trdnem redu še naprej godile najbolj čudne stvari«* (59). Še več, stolp tudi ljudem tistih časov omogoča, da izstopijo iz sebe in na stvari pogledajo z nove, neobremenjene perspektive:

Če ni bilo preveč nevarno, je šla zvečer skoraj vsa družina na vrh stolpa in gledala malo navzdol po sovražniku, malo pa navzgor v nebo in je videla sfere sveta, sfero elementov, ki je obsegala zrak in ogenj, sfero Lune, sferi Merkurja in Venere, sfero Sonca, sfero Marta, sfero Jupitra, sfero Saturna in vse zvezde obešene na bok in potem Kristalin in Empyrejo, kamor bojo beli angeli po smrti odnesli njeno dušo, pa naj jo usmrti sovražnik ali narava. Stala je tam na vrhu stolpa in ves nebesni prostor je bil okrogel in lepo razporejen okrog nje, in če se je le malo sukala, je lahko videla, kako stoji na vrhu svojega stolpa prav na sredini teh svetov. Sovražnik tam spodaj je bil potem veliko bolj neznaten (59–60).

Tu se pripovedovalčev zainteresirani pogled, ki se je v prvih dveh delih mogoče še zdel kot nekakšna obsedenost, da bi prodril pod površino predmetov in spoznal njihov smisel, spremeni v pogled, ki vse, kar je, sprejema kot tako. Čeprav bi njegov opis pradavnega stolpa lahko razumeli kot poznavanje njegovega višjega smisla in resnice, s tem pa tudi pridobivanje avktorialnega značaja, v resnici ne gre za dajanje vnaprej posredovanega pomena stvarim, temveč zgolj za sprejemanje podob o stolpu in s pomočjo stolpa, ki so jih ustvarili drugi. In celo sedanji stolp – ki gotovo nima nikakršne zveze s preteklim in stoji pred njim kot tak, *»kajti stolp je stolp, čeprav ni starodaven«* – se mu ne pusti dokončno spoznati, saj *»ima debele zidove, za katere oko od zunaj ne predre«* (60). Pripovedovalčevo oko od tu ne potuje dalje, skozi okenca v njegovo notranjost, da bi odkrilo, od kod prihaja bleščeča svetloba, ampak ostaja zunaj. S podobami minulega in sedanjega stolpa Šeligo odločno uveljavlja svojo poetiko, ki se zavzema za prozo, v kateri opazovanje in opisovanje predmetov ne temelji na vnaprej pripravljeni shemi ali projektu, temveč na

⁴⁰ Denis Poniž (1982: 117) ugotavlja, da se razpad in relativizacija antropocentričnega sveta dokončno zlomita takrat, ko se zlomi tudi junakinja. Pripovedovalčevo meditacijo o vesolju in stražnem stolpu upošteva kot mejnik, ki delo kljub tridelni formalni zgradbi vsebinsko deli na dva dela.

polivalentnosti besedila in s tem odpiranju sveta, ki je sicer pred zavestjo skrit (Šeligo 1968a: 621). Stolp vedno *je* in je istočasno vsakokrat točno to, kar je za *nekoga*, tudi za pripovedovalca, ki to ne le odprtih rok sprejema, temveč tudi pomaga ohranjati njegovo skrivnostnost, tako da lahko tudi bralec v njem odkrije njegov pomen zanj ali se celo osvobodi nesmotrnega iskanja njegovega skritega in enotnega smisla, ki ga v »neizčrpnosti gostoti predmeta« morda sploh ni, in se samo veseli lepote njegove podobe, ki je pred vsakršnim pomenom.

Čas in prostor za pripovedovalca sedaj prvič postaneta zares subjektivni in poljubni kategoriji, saj se odtrga od konstantnega nadzora Agatine podobe in jo vedno znova izpušča izpred oči. Njegova glediščna točka ni več usklajena s prostorom, v katerem se nahaja ona. Ko stoji pred stolpom, samo opazuje, kako »*nagla bela senca*« šine v nedograjen blok v bližini, ter posluša njen glas iz notranjosti, ki počasi upada, in potem »*ostane noč, ki le zlagoma jemlje Celziusove stopinje od zelo vročega dne*« (60). Za nekaj časa postane pred podobo mirne narave, nato ji počasi sledi iz prostora v prostor in v višja nadstropja. Po inšpektorsko natančnem pregledu zgradbe se njegov pogled v ozkem prostoru vendarle spet ves usmeri v Agatino telo. Še se sprašuje tudi o razlogih, da je njena trdna frizura že precej popustila, in ko poda tri kar najbolj banalne možnosti, na prvi pogled izgubi vso svojo sposobnost empatije: »*To lahko povzroči vlaga, ki je je v nočnem zraku več kot podnevi, lahko je to povzročil dan s svojo zgneteno vročino in vsem drugim, lahko pa, da ima lak Elnett tako kratko moč*« (63). Vendar tega ne stori, ker se ne bi zavedal Agatinega čustvenega doživljanja, temveč zato, da bi bralcu omogočil, da ali sam najde svojo interpretacijo ali se, če želi, interpretaciji celo odreče.⁴¹ Pripovedovalec sam se odloči za spraševanje, očitno pa se odreče vrednotenju njenih dejanj – zanje ne podaja

⁴¹ Menim, da se je prav zaradi pripovedovalčeve dvoumnosti v odnosu do Agate pojavilo veliko število nasprotujočih si interpretacij dogodka v zapuščeni stavbi, ki pa ga pripovedovalec sam nikoli eksaktno ne poimenuje. Tu jih navajam samo nekaj: »Osrednje tkivo [v tretjem delu] pa je njen poskus s tabletami, njeno ekstatično stanje, njen ponočni mimos v praznem prostorju surove zgradbe, mimos, ki naj bi zaznamoval podobo njenega stanja, njene osamljenosti, zaznamoval črto njenega biološkega prestajanja.« (Pibernik 1969: 384.) / »[Agato] popade posebna blaznost, ko zaužije posebno tableto, se ji svet prikaže še posebno jasno, zdi se nam, da umira, vendar je samo stanje, ki je podobno blaženosti, zapoznelemu orgazmu, ali divjemu srdi in onemoglemu besu, silni žalosti in popolni pijanosti.« (Rupel 1969: 173.) / »Če odmislimo Agatine blodnje – v tretjem delu – kot poskus izhoda ali pobega iz realitete, nam še zmerom ostane nekaj, kar je nefiktivno: Agatina fasciniranost; ta je atomska, je ostanek, ki se ga ne da razkrojiti na sestavne dele. To ni očaranost; prej začaranost, vendar demonična začaranost.« (Kermauner 1982: 89.) / »V tej nenavadni konstelaciji pade Agata ob samotnem zavetju noči v popolno ekstazo. [...] [T]o je prava čarovnica, ki s strahotno notranjo energijo izstopi iz sebe ter se razprši v čas in prostor.« (Čander 2011: 32.) / Različnost interpretacij nakazuje, da je Šeligo uspešno izpolnil temeljni cilj svoje poetike.

opravičila ali sodbe. Vedno intenzivneje poudarja tudi varljivost svojih čutnih zaznav, ki bi jih sicer lahko predstavil kot edino resnico:

Ta del prostora, ta nočni zrak, ki je med lasmi in odprtino, je nemara postal tudi bolj svetleč, kot da je ioniziran. Kot da je polarna svetloba, čeprav seveda ni in čeprav sploh ni primerljiva ona široka in neskončna svetloba s tem tankim valom, s to črto, ki se pretaka med zunaj in njenimi lasmi in njenimi lasmi in tam zunaj, s to premico med dvema točkama. Če se ta premica res malo svetlika, se svetloba od nje sploh ne širi po prostoru, kaj šele po hodniku. Kadar pa je visoki sever, severna noč in z njo polarna svetloba, vsa zemlja žari in svetloba z obzorja se širi in osvetljuje. Vendar pa je mogoče nekaj podobnega, to so delci zraka, ki dobivajo svetlobo iz nekega nevidnega vira (64).

Vse, kar zaznava, je lahko to ali nekaj drugega, poljubnega: zvok lahko povzroča »zadevanje dveh reči ali pa človek ali pa žival«, Agata telo zravna, »kot da je dosti ali kot da je prišel čas ali kot da se na tej točki nekaj godi« (66), njen glas je nejasen in je lahko »glas o koncu ali vzhičeni zanesenosti« (67), »stok ali hlipanje, pa vendarle vse to nemara sploh ni« (68), njen nasmeh pa je »nepoznan, je takšen, kot da prihaja iz neke neznane in temne slasti ali pa celo iz kakšnega širokega, popolnoma neutesnjenega veselja« (68). Tako nezanesljivo postaja tudi njegovo dojemanje časa. Sprva se mu zdi, »da se noč nikamor ne pomika, da sploh nima časa v svoji temi« (66), vendar kasneje, ko sta čas in pogled neločljivo združena, spoznava: »Tako čas traja in je zbit v vse to, kar je v enem samem pogledu vidno in vrženo v pogled. [...] To je trajanje, večno sam sebi enak hip. Vendar pa je minevanje bolj večno, minevanje ni hip, ampak čas. Edino ta čas, čas kot minevanje, kot minevanje dneva in noči in potapljanje tako dneva kot noči v magmo se godi« (76). Zdi se, da želi bralcu prostodušno priznati, da njegovim opisom ne gre popolnoma zaupati,⁴² s čimer se že približuje nezanesljivemu oziroma virtualnemu pripovedovalcu.⁴³

Kot sem že ugotovila, pripovedovalec ne usmerja zgodbe, ampak samo opazuje, opisuje, komentira. Njegovi nenavadni opisi sicer vsakdanjih stvari (na primer ust v naslednjem primeru) delujejo predvsem kot nosilci čiste estetske funkcije (tudi estetike grdega v funkciji šokiranja):

Zgornja ustnica ni popolnoma bleda, je pa kot razpeta črta, ustavljena kot hip v dolgem času med stisnjenostjo in odmaknjenostjo. Nad temo in votlo črnino polodprtih ust in pod ustnico, ki je ujeta v hip med

⁴² Poniž (1982: 115) ugotavlja, da je branje nezanesljivo tudi zato, ker ne učinkuje z nobeno trdno in naprej zamišljeno idejo in ker se zdi, kot da sam avtor ne ve, kako se bo končala njegova pripoved in kam bo ta pripeljala junakinjo.

⁴³ Nezanesljivi pripovedovalec je tisti pripovedovalec, katerega obnašanje in norme so v tolikšni meri drugačne kot avtorjeve, da bralec podvomi o njegovi verodostojnosti. Pripovedovalčeva nezanesljivost lahko izhaja iz njegove zmedenosti ali omejene vednosti, ki je posledica njegove starosti, bolezni, izobrazbe oziroma drugih kronotopskih pogojev (Zupan Sosič 2006a: 323).

dvema drugima hipoma in je popolnoma negibna, čeprav ima črto drgeta, so njeni mali, ne preveč na gosto zrasli zobje, ki so tako beli in svetli, kot da se še zmeraj lesketajo z vročo in z dihom zrahljano mokroto lepih ust. [...] Iz kotička črne votline ust teče po levem licu, ki je blede, vendar so na bledici še ostale rdeče lise napora in visoke napetosti, ne preveč širok potoček zeleno rumene sluzi, ki potem izginja v senčnatem kotičku obraza pri ušesni mečici, kjer so že lasje s svojo senco (74).

S tem se odreče vzvišeni drži in nadvladi svojega pogleda ter vsem »objektom« brez izjeme podeljuje popolno svobodo. Globlji pomeni teh opisov pa so stvar naše interpretacije. Zato so tudi pogovori med liki samo kratki, slovnično ne povsem ustrezni povzetki, igra besed: »Reče o dia-viva filmu asortimana, o zamudi, o nepripravljenosti, o prehitevanju, o padcu, o po vodi načrtov, o nič več tako, o zdaj je čas« (26).

Sklenem lahko, da gre v Šeligovem *Triptihu* za intenzivno potujitev pogleda pripovedovalca s pomočjo jezikovnih, slogovnih in vsebinskih elementov in posledično celotnega zgodbenega sveta z namenom, da se ustvari možnost za avtentičnost, »gostoto predmeta«, hkrati pa, kot zapiše Virk (2011: 14), tudi »posebno vzdušje, ki nam daje čutiti, da človek v svojih usodnih bivanjskih razsežnostih iz njegovega opusa nikdar ni povsem izginil«. Kljub potujitvam namreč temelj pripovedi ne postaja jezik sam, kot je značilno za postmodernistično prozo, temveč je v središču še vedno človek. Agata v malem in mirnem prostoru, čeprav je njeno telo nevarno strto in njen obraz ves nebogljen in izmučen (74) – za razliko od ljudi, ki so, vrženi med klopi v ogromni münchenski cerkvi, v spominu pripovedovalca »tako neznatni, da je domala vseeno, če sploh so« (69) – ostaja bistveni element pripovedovalčeve slike. Ob tem pa roman, kot ugotavlja Aleksander Zorn, svoje hrepenenje po metafizičnem doživetju še prikriva.⁴⁴ Nočno razpenjanje njenega agatastega telesa visoko navzgor proti stropu, morda res z željo po izstopu iz njega in transcendenčnem prehodu v drug svet (67), ne prinese odrešenja, izpolnitve, sploh česarkoli. Ko se Agata po prestani noči uredi, je v naših očeh enaka, kot je bila včeraj, enaki bodo celo njena strgana obleka in njeni skuštrani lasje. In tudi pripovedovalec je že pripravljen, da jo bo spremljal v nov, vendar prejšnjemu enak dan.

⁴⁴ »Šeligova literarna praksa je "metafizična". Čeprav res daleč od Robbe-Grilletovega *antropoteizma*, ki ga je v njegovi teoriji nedvomno našel Janko Kos. Boleči dualizem se ne pogloblja samo med literarno avtonomnostjo in konkretnim socialnim izkustvom, ampak tudi med tragiko metafizičnega razkola bivanja in bistva, med tem šepavim življenjem in tistim večnim, ki se mu lahko samo včasih približamo na približen sozven. Navsezadnje bi utopitev med "imanentno" socialo brez metafizike pomenila ravno pri Šeligu uspeh teorije novega romana, saj bi dokončno zaprla pot v kakšen humanizem, tragedija bi zaradi ukinitve razdalje med razredi izginila in ljudje bi pač postali socialne reči. Šlo bi samo za varianto v izboru reči. A to se seveda ni zgodilo in Šeligo je svoje skrito metafizično hrepenenje sramežljivo skrival za estetskimi opisi vrsto let. Vsaj pred tistim branjem, ki ni znalo v njegovih izklesanih stavkih najti strastnega iskanja tistega prvega in prvobitnega sveta, tiste odsotnosti in praznine Agate, dečka v Februarju, Kamna in vseh drugih, ki se kar naprej pretvarjajo, da niso postavljeni na ozadje ničā, in ne hrepenijo po univerzalnem zvoku.« (Zorn 1999: 206.)

5.5 Pogled likov kot motiv

Kos roman *Triptih Agate Schwarzkobler* opredeli kot tipičen zgled modernega brisanja motivike. Motivi se sicer še pojavljajo, vendar so včasih tako zamegljeni, da jih je težko prepoznati in primerjati z drugimi deli romana (Kos 1981: 38). Po mojem mnenju se med številnimi motivnimi drobcami, kot sta vodovodni stolp in Agatina pričeska v vlogi metafore, v romanu jasno kažejo vsaj trije obsežnejši motivi: dinamični motiva spolnega nasilja nad Agato⁴⁵ v funkciji gibalne sile pripovedi se povezuje s statičnima motivoma Agatinega pogleda in njenega agatastega telesa.

Čeprav se zdi, da moramo v luči dejstva, da je vse videno samo slika pripovedovalca, ki namenoma prikriva svoje sodbe, tudi lik Agate prezreti, ugotavljam, da nam pripovedovalec kot tak pravzaprav dopušča svoboden pogled na podobe in poljubno interpretacijo pomenov. Ko se odrečemo zaupanju v pripovedovalčeve besede, se namreč odrečemo tudi že vnaprej podanim merilom vrednotenja glavnega lika, saj si v skladu z bralnimi navadami želimo sestaviti kar najbolj verodostojno sliko. Ob natančnem branju vidimo, da Agata kljub odsotnosti neposredne karakterizacije in razvidne idejne angažiranosti⁴⁶ ni izprazen karakter. Kot trdi Fabčič (gl. pogl. 5.3), lahko njeno psiho s pomočjo pripovedovalca namreč vsaj delno spoznavamo v nekaterih opornih točkah, ki nam jih besedilo ponuja. Ena od teh točk je prav motiv Agatinega pogleda, in to v dveh različnih pojavnih oblikah: kot aktiven in zelo intenziven pogled, ki je v interakciji z zunanjim svetom, in kot pasivno, slepo zrenje, ki včasih sploh ni dejanje, ampak samo stanje oči, ki so v zamaknjenosti nekam »položene«. Prvi predstavlja dvoje: možnost

⁴⁵ Zupan Sosič (2009: 194) poudarja, da med spolno nasilje ne sodi samo posilstvo, temveč tudi prisilna prostitucija, spolno suženjstvo, prisilna nosečnost, materinstvo ali sterilizacija, nespodobne žalitve, trgovanje s telesom, neprimerna preiskava golega telesa, neprimerne medicinske raziskave, pohabljanje spolovil, poškodbe spolnih organov. Poleg telesnih posledic, ki jih utrpí žrtev spolnega nasilja, se danes v ospredje postavlja predvsem psihične posledice, ki jih prinaša nasilno dejanje samo, pa tudi kasnejša, tj. sekundarna viktimizacija oziroma stigmatizacija v družbi, zaradi katere lahko žrtev še bolj trpi.

⁴⁶ Junak tradicionalnega romana je vedno nosilec neke ideje, v imenu katere uravnava sebe in svet. Ideja ima pomen biti in je »resnični izvor vsega, kar je«. Tako bivajoče ni prikazano kot tako, temveč vselej kot znak za nekaj drugega, zaradi česar realistični roman pravzaprav ne prikazuje realnosti, temveč je vezan na tipičnost ter slep in gluha za bit in prezenco (Pirjevec 1974: 33–34). Novi roman pa nam ne kaže, kakšni bi liki morali biti, temveč pravo »subjektivnost« pomenov. Razkritje biti se dogaja kot udarec – šok. Tako na primer Mathias, junak romana *Videc*, pade v nezavest in se zbudi na stolu sredi ulice (ibid.: 66–67). Lahko bi predpostavili, da je tudi Agata s svojo nočno izkušnjo, telesnim in psihičnim šokom, dosegla potrebno »razpolovitev«, ki je »razprtje razlike med vlogo in bitjo« (ibid.: 66), in s tem postala bolj realna, kot so liki tradicionalne literature. Tista bit, ki jo skuša v njej najti Šeligo (v Grafenauer 2011a: 231–232), je njena anima, eden od arhetipov, tj. strukturnih prvin podzavesti oziroma podob, zapisov impresivnih doživetij, zgnetenih v velike like z odločujočim čustvenim nabojem: »Anima v ženski (tudi v moškem seveda, če je to njegova primordialna podoba), ki ne konstituira materinskega načela, sprošča energijo subverzije, ruši človeški red, pravila, običaje. Temno, nerazvidno kaže na drugačen položaj človeka v kozmosu.«

občasnega vpogleda v njen *notranji* svet, ko njene oči zrcalijo njene občutke, in sredstvo upora proti fizično močnejšemu moškemu. Drugi pa na prvi pogled ne izdaja ničesar oziroma na nekaterih mestih deluje kot sanjarjenje ali beg pred tem svetom, ki je včasih preveč vsakdanje dolgočasen ali preveč grozeč. Tudi Šeligo (1972: 25) Agatinim očem pripiše drugačno vrednost kot ostalim delom telesa in njihovim funkcijam. Šele njene oči jo naredijo popolno, človeško: »Ko pa grejo roke [pisarniške uslužbenke] gor k lasem ali kamorkoli k sebi, čeprav samo h kakšni gubi lastnega oblačila – šele vidim njen obraz in izraz in oči. Šele takrat je "celotna". Prej so bili gibi zase in celo po sebi. Zdaj vidim njeno oko, ki zre tako, da ima v ozadju cel svet. (Najbolj čudežna "reč", ki sem jo na svetu sploh videl, so oči, ki zrejo.)«

Pogled in oči pa so poudarjeni tudi pri drugih likih v romanu in celo v filmu, ki ga ti liki gledajo. Pomembnost tega motiva dokazuje tudi veliko število različnih besednih zvez, povezanih z dejanjem oči oziroma pogledom in zrenjem, ki lahko poleg očitnega prinašajo še neki drug, metaforični pomen: »si marsikaj na sebi ogleda« (12), »obe očesi gresta v papir« (14), »veki prekrivata njeno zrenje«, »gor gleda še in še« (15), »leti svetel pogled navzdol« (16), »pogledi v uro so sami« (20), »oči sunkovito odskakujejo po pisalnem stroju« (22), »nepomično gleda« (23), »se spod obrvi zazre vanjo« (24), »požene raven, iz več plasti sestavljen pogled proti nji« (25), »oči zdrsnejo po pokončnih gubah« (28), »oči votlo in pretresljivo mirno zrejo svoje zrenje« (36), »širi zenice in z njimi tudi senčnati votlini nad ostrima ličnicama« (37), »pogleda pršita svoje zrenje pravokotno eden na drugega« (38), »ne premakne zrkel v senčnih votlinah« (40), »srkata svoje zrenje« (41), »okostenelo zrenje« (50), »pošlje v njegove oči ta, z iskro vneti pogled« (50), »iz njega gre moten, skoraj srep pogled« (55), »zrenje ostaja v prostoru« (66), »zrenje pa je še zmeraj brez premika« (78) itd.

Sprva, ko je Agata v pisarni, se zdi, da večino časa samo zasanjano zre, njen pogled nima pravega cilja: »Temni zenici sta zelo razgaljeni, veki sta tam zgoraj pod čelom in nič ne utripata, obe očesi gresta v papir, kjer je zadnja črka, in sta tako naravnani, kot da zreta v papir ali črko, čeprav mogoče njuno zrenje sploh ne pride do papirja in mogoče preneha že med potjo na tej kratki poti od obraza do papirja ali pa gresta nemara skozi vse tri liste, ne da bi mogoče to sploh hoteli (15). Lahko se tudi premakne k oknu in zre v svet zunaj pisarne, ob čemer je njeno telo popolnoma sproščeno. V resnici pa nikoli ne moremo zagotovo vedeti, kam je zrenje njenih oči usmerjeno, saj je »takšno, kot da gre daleč in vse

vmes razgrinja, in hkrati takšno, kot da se takoj pred očmi ustavlja» (16). Njen pogled je tu še svetel in sproščen. Najbolj drastično se spremeni v kombinaciji s spolnim in fizičnim nasiljem nad njenim telesom, ki se s časom in novimi moškimi, ki prihajajo v stik z Agato, vedno bolj stopnjuje. Skozi roman se pojavi naslednji vzorec: ko moč nasilja narašča ter se krhkost njenega telesa veča (to izražata predvsem metafora frizure in njena bela obleka), se intenzivnost njenega pogleda stopnjuje, dokler ob spolnem odnosu ne doživi zloma in kasneje nekakšne nedoločljive, vendar intenzivne fizične in psihične izkušnje.

Prvi stik z vsiljivim pogledom moškega doživi, ko sloni ob oknu v pisarni in se ji ta tiho, skoraj plenilsko prikrade za hrbet: *»Ko je zelo usmerjen vanjo, malo potegne ustnice proti levemu ušesu, za spoznanje privzdigne nos v čelo, potem pa položi razprto in razkrečeno dlan na največjo oblino«* (23). Vendar ob tem ni fizično nasilen: njegova oglata roka je takšna, *»kot da je rahla, nobene krčovitosti, nujnosti in neustavljivosti ni videti v njenih členkih«* (23). Njegov pogled, usmerjen v njen vrat ali ramena, je bolj proseč kot grozeč, usta pa so razvlečena *»v negotov in obotavljiv nasmeh«* (23). Agata se sicer zazre nazaj in njen pogled je nekoliko zbežan, vendar se uspe z narahlo privzdignjenima rokama izmuzniti v hodnik. Takrat začne njegova dlan *»ožiti hodnik«*, širok črn čevlji pa se postavi tik zraven njenih (24). Agata se sedaj najprej počuti, kot da je ujeta v past, ko pa se zave svojih možnosti, se odloči, da se bo borila:

Če bi hotela naglo odstopiti, bi se nemara zapletla v to črno oviro in bo morda celo padla. Sprva, ko morda še niti ne opazi veliko praznega prostora na svoji desni in se ne spomni tolikih možnosti, ki so pred njo in na nji, dene lahti na prsi, jih vse rumene na belem muslinu prekriža, dlani si položi na ramena in se vsa sključi v ta Andrejev križ. Potem pa, ko se roka koščeno dotakne njenega trebuha in čez hip kot kost zdrsne za njo in se živčno pogrezne vanjo, vzdigne visoko nogo, ki je ob velikem črnem čevlju, se nagne na desno, ošiljena medeninasta peta njenega čevljca pa zadene ob težke meče, ki so nad črnim čevljem. Ko se opotekaje ustavi in si pogladi polzečo tkanino navzdol, z motnim glasom reče o tem, da ne (24).

Nato si v enem delu ogledala popravlja pričesko, v drugem pa pozorno motri moškega, ki ji žuga in proti nji pošlje *»raven, iz več plasti sestavljen pogled«*, se *»z odločnim moškim korakom napoti na drugo stran mize«*, jo gleda navzdol in sprašuje o izpolnjevanju službenih nalog (25). Njegova nenadna odločnost, ki ne izhaja iz spolne, temveč iz hierarhične nadvlade, ki mu jo omogoča institucija, postane nadomestek za njegovo siceršnjo nemoč v odnosu do ženske. Agata pripravi beležnico in svinčnik, njene oči so pripravljene. Napetost v njej počasi popušča, glas moškega postaja pridušen in komaj razločen, ona pa opazuje poplesavanje svetlobnega zajčka po stropu. Ko moški odide,

njene oči niso več ostre in »zrenje, ki gre iz njih, zelo prši« (28). Njen odsotni pogled spet postaja sredstvo za pobeg iz dolgočasne realnosti.

V drugem delu ženska podoba na platnu kinodvorane v globino temnega hodnika prinese bleščečo belo barvo, ki se ujema z Agatino belo muslinasto obleko, njenim belim naročjem, kupčkom rok v belem gnezdu in belimi prsmi. Ko se igralkine noge gibljejo, je »zgoraj nad korakom [...] vse mirno in belo, kot da ne spada k hoji« (38). Osupljivo presvetljena pojava igralkine prerašča v podobo ženske na splošno: »To je Ona. Ko je že čisto blizu in se zdi, da bo še bolj, se ustavi. Rahlo razpre v tisočletjih in z vso zbranostjo izoblikovana usta« (38). On, Giorgio Albertazzi, ki se ji približuje, je njeno nasprotje: ves je temen, le obraz in ovratnik se zlivata z belo barvo posebnega peska na peščeni poti (39). Bela barva prerašča v alegorijo ženskega principa, telesnosti, lepote, miru, popolnosti, krhkosti; črna, temna barva pa alegorijo moškega principa, razuma, notranje moči in suverenosti. Ko se končno približata, njun vzajemni pogled združi oba principa v harmonično celoto: »Ona pomika svoj pogled iz ozadja in neskončnosti zraka, kjer je masivno pročelje, k Njemu, in On svoj pogled iz narave cipres, grmov in trave pomika k nji. Ko se na svojih obrazih srečata, vpijata vase zrenje drugega« (39). Še bolj kot primerjava vzajemne naklonjenosti med Njim in Njo z Jurijevo grobstvo⁴⁷ je pomenljivo kontrastiranje pogleda Agate in pogleda Sache Pitoeffa, ki dokazuje, da Agata ni stroj, brezcutni robot ali nemočna lutka v moških rokah.⁴⁸ Za razliko od moškega, ki ne pokaže čustev, saj »gleda Vanju, kot da ima stekleni zrkli, z obrazom, kot da je okleščen s koso«, (40) in se nato hladno in odsotno obrne proč, se Agata vseskozi odziva povsem človeško. Čeprav je v primerjavi z Jurijevim težkim in močnim prijemom njeno telo belo, očitno žensko krhko in ranljivo, skratka agatasto, tj. njej lastno, je v vsesplošni statičnosti – tako v kinodvorani, kjer »človek samo sedi in gleda in samo včasih globoko ali sunkovito zajame sapo« (32) in Jurijeve »oči še zmeraj zrejo tja gor«, kot tudi na filmskem platnu, kjer Sacha Pitoeff v črni obleki ne zgane niti mišice na obrazu, njegove oči pa »votlo in pretresljivo mirno zrejo svoje zrenje« (36), in tudi On in Ona »tako dolgo stojita in sta

⁴⁷ Na to, da prepletanje opisov prizora iz filma in prizora iz kinodvorane ni naključna, opozori Fabčič (1973: 430): »Medtem ko se na platnu dogaja ljubezen, se v dvorani dogaja polasčanje. Opis Jurijevega nadlegovanja Agate ne pušča nobenega dvoma o tem, da bi bilo to otipavanje kaj drugega kot gola čutnost.«

⁴⁸ Po Dolganu Agatino usodo opredeljuje izključno moška (spolna) volja: »Takšna [tridelna] zgradba zgodbe ni naključna. V vsakem delu se zgodi eno za dekle usodno doživetje, vzporedno se stopnjujejo tudi njegove posledice: v prvem delu sili vanjo njen šef, v drugem Jurij, toda kar se ni njima posrečilo, se je neznancu.« (2004: 191.) Čeprav je prepričana, da je svobodna, v resnici ni. Agatin primer je treba razumeti kot parabolo, ki na prikrit način posreduje idejo o popredmetenju sodobnega človeka, o lastniških odnosih, posebej moškega do ženske in o nezmožnosti komuniciranja v družbi (ibid.: 193).

zaprta v svoje zrenje» (39) – edina, ki je aktivna. Še se bori za vzpostavitev svoje volje in razmeroma svobodno omejuje Jurijevo spolno vedenje: sprva »*narahlo in nesunkovito*« (36) odriwa njegove grabežljive roke, vendar dopušča približevanje njegovega obraza njenemu obrazu (39). Ko pa njegov prijem postaja vedno bolj železen, krči obrvi in veke, stisne zobe in oči in se sunkovito vzdigne. Jurij obstane »*kot sesut*«, presenečen zaradi njene odločnosti (40–41). Agata se skrije v samopostrežno restavracijo, in ko pogleduje ven, ali bo Jurij pritekel za njo, so njene misli nemirne, kar izdajajo njene »*črne, male in žive oči*«, ki »*se vročično lesketajo in so vznemirjene. Nemirne so tudi veke*« (41). Suhi in nedotaknjeni ostajajo samo njeni lasje. Ko gre po mostu čez Kokro, deluje utrujena, vendar tudi pomirjena (43). Da Agata ni lik brez lastne volje, kaže tudi dogajanje v njenih očeh, ko jo neznanec povabi v svoj avto. Te izražajo spekter različnih čustev, povezanih z njenim odločanjem, ali bo prisledla, in sicer od hude notranje napetosti in odpora do pomiritve:

Hkrati s senco in črto na licu ji zrkli zasijeta v temni in napeti iskri, ki potem plapolata in napeto utripa in je ostro vidna, čeprav je obraz sklonjen in so čez zrkli povešene goste trepalnice in je skoraj tako, kot da je skozi trepalnice to ostro plapolanje iskre še bolj vidno, ker ga trepalnice pršijo ven v tankih plasteh, med katerimi so praznine. Potem tako sklonjena in s senco in črto in ostrim plapolanjem kot majhnim bliskom počasi spodvija oči proti levi, ne da bi za očmi šel tudi obraz, dokler popolnoma iz koticov ne gledajo na levo in navzdol, kjer so odprta in vroča vrata. Potem ji tudi na levi strani zraste črta, ki poveže koticček očesa s koticčkom ustnic in naredi takšen obraz, kot da se v več smeri smehlja. Potem se v bokih narahlo zamaje sem in tja. Čez hip ali dva sunkovito vzdigne glavo in je spet obrnjena v smeri svoje hoje, vendar se ne premakne. Na obrazu zdaj ni več nobene sence in črte, oči mirno zrejo v zrak in vročino. Torbico prime z obema rokama in jo zaziblje ob kolenih sem in tja. Od znotraj pride glas o času, ki teče, in o vročini. Potem prime torbico samo z eno roko, z drugo prime zunanjo kljuko in prisede (44).

Agata se je odločila. Iz avtomobila »*gleda nepremakljivo ven*«, oči so temno rjave in mirne, »*nimajo nobene plapolajoče iskre*«. Takšne so tudi njene misli, saj »*mogoče vse tisto za očmi, kar jih dostikrat nemirno premika sem in tja, miruje in je sklenjeno in zbrano*« (46). Mogoče sploh ničesar več ne vidi in dojema, bralec pa lahko iz njenega črnega šlema, ki je še nedotaknjen, že zasluži novo grožnjo. Medtem ko je moški v temno sivi obleki ves nemiren in njegov obraz spreletavajo črne sence in temen krč, Agata deluje psihično in fizično močna: »*Sploh ni videti izčrpana ali zelo utrujena. Mehke listaste roke so položene v ozko naročje, tako kot so oči položene v pokrajino tam zunaj. Njeno telo ni sesuto vase in nemočno, samo zelo skladno je s potjo vozila in obliko cestišča pod njim*« (47). Izkaže se, da je to stanje nekakšne popolne zamaknenosti, saj niti ne zamiži niti ne zoži zenic, ko po vetrobranskem steklu nenadoma udari veja, nato pa se moškemu pusti voditi za roko proti vodi. Takrat se nekaj las osvobodi iz frizure in se razprši po njenem čelu. Šele ko ponovno zagleda njegov črn razbrazdan obraz in njegovo »*okostenelo zrenje*«, se zave in »*ji čez zrkli spet šine temna iskra, ki potem zagori na njenem celem*

obrazu in ji nemara vbrizgne nekaj ostrega življenja v mišice in ude, ker se vse to napne, čeprav se niti ne premakne» (50). V trenutku, ko se Agata počuti najbolj ogrožena, saj je moški z roko že segel proti njej, se z očmi upira polasčanju drugega in daje moč svojemu telesu: »Potem nagne glavo malo postrani, v gležnjih prekriža nogi, in kot da se malo povzpne, hkrati pošlje v njegove oči ta, z iskro vneti pogled« (50). Pod težo tega pogleda moški skloni obraz, »domala zamiži« (50) in se odmakne od nje. Če se je Agata do sedaj vsakokrat uspešno ubranila nadlegovanja in dosegla, da je moški, ponižan zaradi njene zavrnitve, odnehal, je sedaj njena odločnost dosegla nasprotni učinek. V tretjem moškem občutek ponižanja zbudi njegovo nasilno naravo: udari jo po licu in jo stresa. Nato se usede na skalo in čez čas se mu Agata pridruži. Sprašuje jo, »če še kaj takega namerava«, kar bi lahko pomenilo dvojje: vprašanje, ali se bo še upirala, oziroma dvom, ali je še pripravljena sodelovati. Isti dvoumni pomen se pojavi, ko ji »spet reče, če je vse mimo«, in ko mu ona »zamrmra nekaj pritrdilnega, kar se nanaša na tisto, kar je končano« (54). Je končan njen odpor ali njena volja po predaji? Iz opisa torej ni jasno razvidno, ali je Agata spolni odnos zavrnila ali je vanj privolila (in če je, ali je to storila iz strahu pred vnovičnim valom nasilja ali je imela kakšen drug razlog). Vemo le, da »iz njenega obraza ne prihaja nič ostrega in lesketajočega se, čeprav je skoraj visoko vzdignjen« (54) in da se prvič realizira moška želja po njenem telesu. Narahlo jo tišči s skale in jo na tleh prime v pasu, »vendar je ne stiska zelo k sebi«, celo rahlo jo odrine, kot da bi jo želel videti (54). Njeno dihanje je mirno in enakomerno. Njeno telo je otrpelo, glava težka, njen duh pa, kot da bi izstopil iz telesa, saj so v glavi »oči odprte in zrejo, kot da zrejo nekam daleč« (55). Moški ji gre pred spolnim aktom s prsti čez oči in jih zapre, kot da bi želel biti tudi gospodar njene duše ali kot da ne bi prenesel njenega pogleda. Agatini roki, ki sta bili prej poletno zagoreli, se sedaj »zdita zelo beli« (55) kot njena muslinasta obleka in v popolnem nasprotju z njegovo temno obleko. Zraven nje sta kot odlomljeni veji belega drevesa. Njeno telo je po končanem dejanju zlomljeno in nemočno. Ne da bi se vzdignila, si popravi obleko, nato si roko nese na oči, ki za dolgo časa postanejo »slepe« – vir pasivnega zrenja, ne pogleda.

Od tu se v tretjem delu Agatin telesni in psihični zlom še stopnjuje. Po nedograjeni stavbi se najprej premika naglo, njena bela obleka je strgana, šlem las zelo zmehčan, skozi usta težko diha. Vmes se še pojavljajo trenutki, ko je njena zavest še prisotna: »Ko se tako z vso težo skloni, nagne glavo malo na levo in lahko vidi to napravo. Ko jo mogoče zdaj prvič vidi, nemirno utripne z vekami in od levega kotička ust k sencem preleti ostra črta, malo za tem pa že široko in mirno gleda tja ven malo spod čela in iz kotičkov oči« (63). V njenih

očeh se spet pojavi »tista temna iskra«, ki kaže voljo in odločnost (64). Potem ko zaužije še drugo tableto, sede na desko in vse obmiruje. Dolgo zatem začne njeno telo vedno hitreje nihati, hkrati brez pravega ritma nihajo tudi prameni las. Pogled postane odsoten in begajoč, čeprav sta njeni široko odprti zrkli »potopljeni [...] v vlažno-gorečo-napeto svetlobo lesketanja, ki je neomajno, vsiljivo in nezadržno« (66). Vzrok za dogajanje ostaja vseskozi prikrit. Glas, ki ga izpusti, lahko namreč predstavlja vzhičenost ali trpljenje. Njene ustnice so v nasmehu, »ki je še bolj nepoznan«: lahko prihaja iz neznane temne slasti ali popolnoma neutesnjenega veselja (68). Njena ušesa lahko slišijo ali ne. Z rokami in obrazom se želi dvigniti visoko v zrak, toda teža »njenega drobnega agatastega telesa« in njene lahke obleke je težja. Ob tem najbolj trepeta odtrgani kos obleke na njenem levem stegnu. Veki sta položeni čez zrkli, kot da razpetost njenega telesa ni povezana s pogledom in obrazom (67). Njene oči nemara ne zrejo »ničesar od tega, kar je v hodniku« (69), mogoče pa vidijo nevsakdanje podobe nenavadnih, oranžnih ali rdečih barv (68). Njeno telo se vije in lahkotno plava po stavbi, »kot da so noge krila« (70), njen glas pa se sliši kot petje. Nato se v njej v hipu zgodi oster prelom, ko ji vse telo prevzame neznana sila, da ne more več nadzirati ničesar na sebi: telo trepeta, zrkli sta zelo razgaljeni, tako da »beločnici preplavita zenici, belina beločnic preplavi svetlobo lune, ki prihaja noter skozi malo odprtino«, proti kateri gresta zrkli »skoraj izruvano« (70), kot bi se želela tej sili nekoliko upreti, vendar brez uspeha, saj se še »komajda dotikata jamic, iz katerih rasteta« (71). Moč Agatinega telesa doživi vrhunec v groznem krik, nato hitro pojema – takrat se tudi zrkli pomakneta bolj noter, šlem las pa se dokončno razpusti. Sedaj njeno telo šibko drgeta, kot da bi bilo »brez tetiv, ki nosijo voljo v telo« (72), roke nemočno visijo ob njem, obraz je moker in lasje so povsod. Končno telo ostane negibno na tleh. Ves svet še vedno obstaja, nedotaknjen, Agata pa je nežna in nebogljen, njene zaprte oči ne zmorejo niti zrenja: »Vse je, vse je, samo niti enega utripa trepalnic ni, da bi zmeščal otplost zenice in ji dal vsaj videz pogleda ali senco zrenja« (74). Njena obleka je razpeta in zmečkana, obraz ni več razgret, koža pa spet postaja zdrave rjave barve.

Zjutraj jo zbudijo veter in šumi iz okolice, njeno telo se že premika, čeprav se še ne zaveda, saj je njeno zrenje »še zmeraj brez premika in sence utripa in je, kot da ga ni« (78). Nato končno za hip zamiži in tudi osteklenelost obraznih mišic se »pomakne v čas nazaj« (78). Tako prebujena zašije strgani del obleke, pospravi pokvarjeno zapestno uro in gre z glavnikom v skuštrane in pomečkane lase. V teh dejanjih se kaže njena sposobnost obnavljanja fizične in psihične moči. Posledice nasilja in zloma so za silo prikriti. Čeprav

ne bo več enaka, se bo soočila z novim dnem. V luči njenega vračanja v vsakdanji svet lahko tudi njeno na videz zdolgočaseno zrenje v pisarni razumemo kot poskus pobega pred spomini na pretekle, morda celo vedno znova ponavljajoče se travmatične dogodke.⁴⁹ Med njenim pogledovanjem skozi okno pisarne je muslin na njenem levem stegnu namreč še »videti tako, kot da se je blago na tem mestu strgalo in je zdaj skrbno, natanko po črti zašito« (16).

Na koncu si moramo priznati, da Agate ne spoznamo tako globinsko, kot lahko spoznamo like v tradicionalnih romanih, temveč kot bi spoznavali realno osebo, katere notranje doživljanje nam večinoma ostaja skrito.⁵⁰ Njena čustva ostajajo dvoumna in o njenih motivih za dejanja lahko samo sklepamo.⁵¹ Spoznamo pa, da so zaradi odtujitve njenega notranjega sveta odsotni tudi spolni stereotipi, v katere pogosto zaide literarna produkcija. Agata je namreč prikazana nestereotipno, androgino, kot nosilka obojih, tradicionalno ženskih in tradicionalno moških lastnosti,⁵² ob čemer tipično moški princip ne prerašča ali ukinja ženskega principa. Njeno agatasto telo je na začetku žensko nežno in ranljivo v

⁴⁹ Zupan Sosič (2009: 197) v povezavi z motivom posilstva v romanih *Ptičja hiša* (1995) Berte Bojetu in *Kao da me nema* (1999) Slavenke Drakulić razpravlja o treh inteligentnih preživetvenih tehnikah oziroma načinih soočanja s spolnim nasiljem med in po njem: izklopu iz telesa, spolni maškaradi in odpovedi samokritičnosti. Prva možnost pomeni odpoved nezavarovanemu telesu, ki kot prisilna last drugih postaja nekaj neresničnega in tujega. Edina prava identiteta je notranja nedotakljivost. Druga predstavlja odvzem zadoščenja nasilnežu s pomočjo igre zapeljevanja, v kateri žrtev hlini očaranost nad moško močjo. Tretja žrtvi ponuja možnost samopozabe, odsotnosti samospraševanja.

⁵⁰ Kompleksnost literarne osebe – ki najbolj enotno povezuje pripovedne prvine in zato ustvarja vtis enotnosti prebranega – bistveno vpliva na bralni spomin. Med branjem literarnega junaka namreč dojemamo kot človeško bitje s čustvenimi, etičnimi, racionalnimi in dejavnimi vsebinami, zaradi česar se nanj odzivamo emocionalno. Takšna povišana stopnja identifikacije je mogoča zaradi prevlade t. i. notranjega vpogleda, ki se izraža z junakovo neposredno pripovedno izjavo, v modernem romanu pa tudi z notranjim monologom. Z notranjim vpogledom je dosežena visoka raven simpatije do lika, saj ga za razliko od realne osebe spoznavamo predvsem preko njegovih misli, občutkov ali nazorov (Zupan Sosič 2003: 25).

⁵¹ Kermauner (1982: 99) meni, da roman bralcu ponuja več vprašanj kot odgovorov: »Triptih je napisal tako, da si jih pozoren bralec mora zastaviti, saj prodirajo skoz podobe, ne da bi jih razdrla. Ni pa jih ne rešil, ne želel rešiti. Zato je pisatelj, ne ideolog, ne moralist.« In še: »Čim dlje beremo, tem bolj vemo: tem manj smo oboroženi s – seveda ideološko – vednostjo, tem manj smo gotovi, ne prehajamo v tisti navajeni svet, v katerem se vse konča, kot je predvideno: ali z zmago ali s porazom ali z vztrajanjem ali sploh s kakršnim koli – bodisi zakritim, prebrisanim ali vsiljivim, pedagoškim "navoučenjem". *Triptih Agate Schwarzkobler* se sploh ne konča. Krog, v katerega je vpleten, ni kritizirana podoba tekočega traku in zaprtega ciklusa proizvodno potrošne civilizacije, temveč ... kaj?« (Kermauner 1975: 184.)

⁵² Delitev na tradicionalno ženske (čustvenost, občutljivost, dovzetnost za potrebe drugih, erotičnost, zgovornost itd.) in tradicionalno moške lastnosti (razumskost, dominantnost, hladnost, pogum, bojevitost itd.) (Zupan Sosič 2006: 279) izhaja iz »globalnega« stereotipa moški je glava, ženska je srce, ki ga določa »binarna opozicija, tesno vpeta v patriarhalni vrednostni sistem, v katerem "ženstvenost" velja pretežno za negativno in šibko, "možatost" pa je že tradicionalno vezana na pozitivnost in moč. [...] Globalni spolni stereotip je temelj ostalim spolnim stereotipom: moška objektivnost-ženska subjektivnost, moška logika-ženska intuicija, moška aktivnost-ženska pasivnost, moška trdost-ženska mehkost, moška hladnost-ženska toplina itn.« (Zupan Sosič 2007b: 191–192). Ena od možnosti posodobitve spolne socializacije v smeri uravnavanja spolnih razlik je androginitet, nov model osebnosti, ki vključuje arhetipa animo in animus, tj. ženski in moški del, in se razvija neodvisno od spolne identitete (Zupan Sosič 2007a: 110).

primerjavi z moškim telesom, vendar dovolj zdravo in močno, da moškemu še kljubuje. Ko moč njenega telesa zaradi stopnjevanega nasilja pojema, svoje meje postavlja s psihično močjo, ki je neprimerljivo večja kot pri vseh treh moških likih in ki jo na simbolni ravni zastopata šlem črnih las ter naraščajoče bliskanje njenih oči, prvi kot »ščit«, zaščita njene notranjosti pred popredmetenjem moškega pogleda in dotika, drugi pa kot najučinkovitejše sredstvo upora, zato pod pritiski oba zdržita najdlje. Ko je vsega preveč in ko fizični beg ni mogoč, pogled postaja možnost za izstop iz zlorabljenega in razvrednotenega telesa. Na koncu je vse na njej, telesno in duševno, resno poškodovano, vendar zbere moč, da ju obnovi in popravi.⁵³ Ko se ponovno zave, je tudi njen pogled do nadaljnjega zbran in osredotočen. Oči jo spet naredijo celo, fizično močno in samozadostno.

Agata na svoj način premaguje trpljenje in očitno prezira podrejeno spolno vlogo, ki ji jo želijo pripisati ali pridati moški, zato se do njih obnaša hladno (ko jo Jurij in moški v pisarni nadzirajoče gledata, gleda mimo njiju) ali pa se z njimi drzno sooči (ob reki v oči moškega pošilja »z iskro vneti pogled« (50)). Za razliko od junakinje so vsi trije moški liki prikazani stereotipno, kot fizično močni, vzvišeni in čustveno nedostopni. Ko doživijo zavrnitev, so ponižani in jezni, zato svojo psihično nemoč obvezno nadomeščajo: prvi z institucionalno podeljeno oblastjo, druga dva s fizično močjo. Nočejo prevzemati »ženskih« lastnosti, kot so sočutje, empatičnost in ustrežljivost, želijo pa, da je takšna ženska, ki naj bo njim povsem na razpolago. Zdi se, da Agati podrejene vloge niso vsiljevali samo moški liki znotraj romana, ampak tudi nekateri interpreti. Za razliko od pripovedovalca, ki priznava, da Agate ne pozna dovolj in se zato konstantno sprašuje in trudi, da bi jo prikazal kot tako brez posebne patetike, so jo najraje označevali prav z negativnimi »ženskimi« lastnostmi: kot pasivno, nemočno, če že močno, pa obvezno nečloveško, čarovniško, blazno itd. S tem so ji odvzeli svobodo odločanja in njeno naravno žensko moč. Podobo Agate so si zamislili skozi stereotipne predpostavke o tem, kakšna naj bi bila mlada ženska uradnica, pogosto kot pohlevno, čustveno labilno žensko, ki bo doživela svojo izpolnitev samo v podobi moške ljubezni in naklonjenosti.⁵⁴ V resnici pa z

⁵³ Zupan Sosič (2009: 200) takšen vzorec ugotavlja pri junakinjah romana *Ptičja hiša* Berte Bojetu: zlorabljene ženske posilstvo, »to telesno in duhovno smrt«, doživljajo kot ponižanje dostojanstva, ki »povzroči razkol med telesnim in duhovnim. Ker jim je bila odvzeta pravica do sebe in ker so razlaščene, doživljajo svoje telo kot nekaj tujega, zunaj sebe. Šele ko fizično občutijo to prepolovitev, si priznajo smrt telesa ter postanejo dovolj močne, da lahko ubežijo duševni smrti.« Ne glede na to, ali ta beg imenujemo življenjski nagon ali primarni ženski vitalizem, postaja v svoji moralni doslednosti veličasten.

⁵⁴ Dolgan (2004: 192) sklepa, da je Agata bolj kot erotiki naklonjena platonski zvezi z Jurijem, »vse ostalo, kar še sodi k ljubezni, pa potiska v prihodnost, najbrž po sklenitvi zakonske zveze«. Ta je edina, ki bi lahko osmislila njeno izgubljeno tavanje po svetu, saj »ji utegne zagotoviti trdnejši socialni položaj v družbi, kajti v

ničemer ne namigne, da si želi čustvene opore v tesnem odnosu z moškim, niti z žensko, znanko Renato, oziroma družinskega življenja, zato deluje kot samozadostna, samostojna ženska. Sama se odloča in določa svoje meje, sama vzame nase posledice svojih odločitev, ob sebi ne potrebuje moškega, da jo ob tem podpira, ji odpušča ali jo obsoja, nagraduje ali kaznuje, ali otroka, ki bi ji bil v uteho. Po travmatični spolni izkušnji se ne vrne v svoj dom – ki v literaturi sicer tradicionalno predstavlja tipično žensko zavetje – temveč zavetje najde v zapuščeni stavbi, potem ko se izkaže, da ji tudi narava – še en stereotipno ženski princip – ne ponuja ničesar več.

Skozi Agatino notranjo moč, izraženo s pogledom, iz katere izhaja popolna svoboda njenega duha, se kaže njen »odločujoči čustveni naboj«, njena anima in animus, ženski in moški del osebnosti, združena v celoto. To jo oddaljuje tudi od tistih interpretacij, ki so jo povezovala s popolno brezvoljnostjo na eni ter čarovništvom na drugi strani,⁵⁵ in jo približuje podobi sleherne ženske, ki se upira temu, da bi zaradi konstantnega spolnega nasilja postala stigmatizirana ali dehumanizirana, izenačena s predmeti. V svoji notranji moči, samostojnosti in individualnosti je eden izmed zanimivejših likov slovenske književnosti.

sedanjem trenutku je svet zanjo nepregleden in neobvladljiv, samo trdno ljubezensko čustvo ji bo pomagalo doseči stabilnost, večjo varnost.« / O Agatinem neuresničenem hrepenenju po ljubezni z moškim piše tudi Fabčič (1973: 429–430): »Agata v kinu samo podvomi v obstoj nekega višjega smisla, v metafizično kategorijo ljubezni. Jurij je mogoče samo slučaj, izjema, ki mu pač ne more verjeti in ji ne ustreza. Toda po svojem srečanju z neznancem v sivi obleki je prepričana, da tudi zunaj delovnega časa ni transcendentalnega objekta. Tudi ljubezen se ji pokaže kot taka vrednota, ki ne more odpreti nobene možnosti v prihodnost.«

⁵⁵ Kermauner (1982: 91) Agato opiše kot žensko, ki ji manjka sleherna prometejskost. Njena nemoč se kaže kot prepuščenost delu, okolju in moškemu. Ko ji je le pripisana določena dejavnost in »pristnost« (ibid.: 89–90), je to mogoče samo zato, ker ni navadna ženska, ampak čarovnica. S stališča subjekta pa je še skrajno nemočna. / Njen prehod iz siceršnje nebogljenosti v neizmerno moč s čarovništvom poveže tudi Čander (2011: 32): »Agata je čarovnica, ki je preživela poskus z vodo. [...] Pod bledim površjem ostaja fascinantna življenjska energija, vulkanska sla po zlitju z življenjem.« / Osnova za takšne interpretacije je naslov Šeligovega romana, ki se nanaša na trpečo Agato v *Visoški kroniki*, medtem ko pripovedovalec v *Triptihu* Agatinega čarovništva ne omenja. Obema junakinjama je skupno to, da sta preživeli travmatično izkušnjo, povzročeno s strani moškega, vendar s to bistveno razliko, da Šeligova Agata opore in rešitve ne najde v drugem moškem (Jurij v *Triptihu* je s svojo spolno vsiljivostjo popolno nasprotje Juriju v *Visoški kroniki*), temveč v sebi. Po mojem mnenju naslov romana povzema avtorjevo slutnjo bralčeve potencialne stereotipizirane obsodbe Agate oziroma mu ponuja še enega od izzivov, da junakinjo razume drugače. Istega leta je namreč poudaril, da ne dopušča, »da v strukturi [njegove] proze pomen in smisel iz preteklosti in prihodnosti zakriva sedanost« (Šeligo 1968b: 44).

6 FILM *TRIPTIH AGATE SCHWARZKOBLER*

6.1 Matjaž Klopčič

Filmski režiser, scenarist in publicist Matjaž Klopčič (Ljubljana, 1934–2007, Ljubljana) je leta 1962 diplomiral na Fakulteti za arhitekturo v Ljubljani. Pri filmu je debitiral kot asistent scenografa, kot režiser pa se je izpopolnjeval v Parizu. Med letoma 1974 in 2004 je bil zaposlen kot redni profesor za osnove filmske režije na AGRFT v Ljubljani. Za svoje filme je prejele Župančičevo nagrado (1973), zlato areno (1973, 1975), Badjurovo nagrado (1973, 1976), Prešernovo nagrado (1995) in zlati red za zasluge RS (2005).

S svojimi kratkimi filmi je v slovenski dokumentarni film vnesel poetične razsežnosti, s celovečernimi filmi pa se je uvrstil med vodilne režiserje t. i. novega filma. Snemal je filme s psihološko izdelanimi liki in v rafiniranem stilu, največkrat je zanje napisal tudi scenarije. V sedemdesetih letih dvajsetega stoletja je v filmih upodabljal teme iz slovenske književnosti, zgodovine in družbenega dogajanja. Pisal je tudi strokovno literaturo (izbor njegove filmske publicistike je izšel v knjigi *Filmi, ki jih imam rad* (1998)), kot arhitekt je oblikoval scene in filmske plakate. Režiral je kratke filme: *Na sončni strani ceste* (1959), *Zadnja šolska naloga* (1961), *Romanca o solzi* (1961), *Vzpon na Trisul* (1961), *Pružam ti ruku* (1963), *Ljubljana je ljubljena* (1965), *Podobe neke mladosti* (1966), *Da ne preстане kucati* (1970), *Kras – pravljичni svet* (1974), *Slovenska gotika* (1974), *Portret Bena Zupančiča* (1977), *Portret Janeza Vipotnika* (1983), *Portret Vilka Ukmarja* (1987), *Ognjišče molka* (1993); TV-filme: *Rondo o zlatem teletu* (1971), *Cvetje v jeseni* (1973, nadaljevanka), *Težak put* (1973), *Zadnja šolska naloga* (1977), *Nori malar* (1978), *Letovanje na jugu* (1984), *Črna orhideja* (1989), *Gospodična Mary* (1992), *Triptih Agate Schwarzkobler* (1997); celovečerne filme: *Zgodba, ki je ni* (1967), *Na papirnatih avionih* (1967), *Sedmina – pozdravi Marijo* (1969), *Oxygen* (1970), *Cvetje v jeseni* (1974), *Strah* (1974), *Vdovstvo Karoline Žešler* (1976), *Iskanja* (1979), *Dediščina* (1984), *Moj ata, socialistični kulak* (1987), *Ljubljana je ljubljena* (2005) (povzeto po Bajt 1999: 228; Ivanič (ur.) 2011: 1490; Slovenski filmski center, b. l.).

6.2 Zgodba filma *Triptih Agate Schwarzkobler*

TV-film *Triptih Agate Schwarzkobler* je vsebinsko in zgradbeno razdeljen na tri dele. Prvi del, ki je »v znamenju vetra«, se začne v zapuščenih prostorih sive stavbe. Umazana ženska v beli obleki hodi po vaški poti v mesto do upravnih prostorov Tekstilne industrije Kranj. V pisarni se umije in si v ogledalu popravi pričesko. Uleže se na mizo, nato vstopi moški in si jo od blizu ogleduje. Agata mu v usta položi vrtnico. Vse tri ženske v pisarni so naveličane in zdolgočasene, pogovarjajo se o moških in izzivajo sodelavca. Med pretvarjanjem, da opravlja svoje delovne naloge, Agatine misli in pogled uhajajo k drugim stvarjem in podobam. Ko dobi telefonski klic, se spomni prizora minule noči in si zakrije oči. Obišče jo prijateljica, ji podari kaseto in se z njo dogovori za popoldansko srečanje. Pred malico ženske izrekajo verze o hrani. Kasneje jo želi šef Kalan poljubiti, vendar se mu upre. S sodelavkama se igra z baloni. Iz kasete vleče trak in ob tem sliši zvoke vzdihovanja, mijavkanja in krikov. Zamišlja si, da sodelavci preiskujejo njeno golo telo. Vidi, kako jo biriči pred škofom in množico ljudi z mosta porinejo v reko. Za njo priplava Jurij, ji na bregu z vratu odreže vrv in izgine. Drugi del, ki je »v znamenju vode«, se začne z Agatinim prihodom v slaščiarno, kjer se sreča s svojo oblastno prijateljico. Ta ji očita, kakšna je. Zbeži k Juriju v predverje kinodvorane. Na zaslonu se predvaja prizor iz Klopčičevega filma *Sedmina*. Medtem Jurij sili vanjo, zato steče iz dvorane. Zasleduje jo avtomobil, Agata prisede. Na bregu reke ji voznik očita, da je njegovo nezmožnost erekcije povzroča ona, coprnica. Nanjo vrže mamino zapestnico in odide. V tretjem delu, ki je »v znamenju ognja«, Agata pride v staro zapuščeno stavbo, bega po prostorih, poje tableto in si na stopnišču strga belo obleko. Vrti se po prostoru, pridružita se ženski iz pisarne, tokrat v belih haljah. Podajata si jo in jo porineta v roke moškega z masko na obrazu. Agata doživi napad in ležeča na tleh vidi sebe v dolgi halji, nato pa Jurija in ženske pri nočnih kmečkih opravilih. Med njimi izreka čarovniške uroke in pričara ogenj, ki naj vzame vse s sabo. Ko moški odidejo iz vasi, ženske, čarovnice s preroškim darom, ustrahujejo moškega z masko. Ko se Agata zjutraj ponovno zave, gre iz stavbe in si vpričo stran obrnjenih ljudi zašije obleko.

6.3 Pogled likov kot motiv in pogled gledalca

V filmu se motiv pogleda kaže v več oblikah: kot moški in ženski nadzirajoči pogled, moški in ženski erotični pogled na žensko telo, Agatin pogled, usmerjen k drugim, Agatin

pogled nase, prazno zrenje njenih oči, Agatin »dvoumni« pogled v kamero, s slednjim pa je tesno povezan tudi pogled gledalca.⁵⁶ Kot v romanu se tudi tu pogosto povezuje z motivoma družbenega oziroma institucionalnega nadzora ter spolnega ali verbalnega nadlegovanja. Na začetku, ko Agata čez ves ekran odpre svoje modro oko in ugleda dve podobi iz narave, se zdi, da bomo film gledali skozi njene oči. Ko pa jo takoj nato vztrajno spremljamo po vaški poti in po mestu, ugotovimo, da gre pravzaprav za pogled kamere oziroma za naš pogled, ki se namesto s pogledom Agate identificira s pogledom kamere. Če se ob branju romana bralec sprijazni, da junakinjo spoznava posredno, skozi potujeni pogled pripovedovalca, je v filmu njegov pogled neposreden. Še vedno pa večinoma vidi samo njeno zunanost in le nekajkrat tudi to, kar vidi ali si domišlja ona sama. Za razliko od romaneskne Agate se filmska Agata gledalčevega pogleda dobro zaveda in mu ga, skupaj s skrivnostnim nasmeškom v stilu da Vincijeve Mone Lize, tudi vrača. Tudi ko je sama, naš pogled in poglede drugih kar najprej sluti – že slepi pogled doprsnega kipa iz omare jo večkrat zmoti, tako da mora zapreti njena vrata, šele nato se vrne k svojim jutranjim opravilom. Agata tudi od sodelavcev stalno prejema indice, da je skozi njihov pogled nadzirana in spolno popredmetena, česar se nihče od njih niti ne trudi prikriti.

V vzdušju splošne pisarniške z dolgočasnosti nadzorujoči pogled postaja temeljni vir zabave in frustracij na delovnem mestu. Družbeni nadzor je popoln, dosežen z odtujenimi hierarhičnimi odnosi in postavitvijo pisarniških prostorov, kjer vsi, moški in ženske, poljubno nadzirajo in se hkrati počutijo nadzirane. Ena od žensk se vpričo sodelavca posmehuje: »*Nos si trebi kot opica na veji.*« Agata pa ugotavlja, da »*vse vleče na uho*« (Slika 1). Res ga vidimo, kako se ritensko umika iz pisarne v drug prostor, da mu pri tem nič ne uide. Skozi ista vrata v sosednji prostor kasneje radovedno pogleduje druga ženska in ugiba, kaj si moški zlija na glavo. Vsi pa sumničavo in z nelagodjem pogledujejo v omaro, od koder negibno »strmi« doprsni kip. Čeprav je njihov medsebojni pogled intenziven, so njihovi odnosi hladni in površni. Agata lahko kontakt z njimi naveže samo na ravni pomensko praznih ali stereotipnih fraz, povezanih s prehranjevanjem, moškimi in modo. Njihovi dialogi največkrat delujejo kot monologi, ki niso namenjeni določenemu

⁵⁶ Jurij Meden (2012: 166) o hipnotičnem pogledu Agate neposredno v gledalca v filmu *Triptih Agate Schwarzkobler* in drugih Klopčičevih filmih zapiše: »Nenaden pogled filmskega igralca v objektiv kamere, neposredno v oči gledalca, je prijem, ki sta se ga tako izdatno poleg Klopčiča v igranih filmih morda posluževala samo [...] Godard in Oliveira. Zanimivo je to, da ta neposredna očesna komunikacija med igralcem in gledalcem pri Klopčiču nato ne služi in ne učinkuje kot rušenje "četrte stene", brechtovsko opominjanje na iluzorno naravo predstavljenega, marveč deluje kot intimno povabilo gledalcu k še bolj zavzetemu, brezkompromisnemu vstopu v diegetski prostor filma, kot obljuba zaveze, ki bo obrodila še intenzivnejši čustveni in intelektualni angažma gledalca.«

prejemniku ali ki pri njem naletijo na nerazumevanje in izzovejo asociativen, vendar pomensko neustrezen odziv:⁵⁷

Sodelavka 1: *Vsi so barabe in reve.*
Sodelavec: *Zdravo. Danes ste pa vse lepo točne.*
Sodelavka 2: *Ta prašič je že tu ... Jaz nisem ...*
Sodelavka 1: *Ja pa si. Točno takšna si.*
Sodelavka 2: *Sploh nisi razumela.*
Sodelavka 1: *To pomeni, da nisem takšna kot ti.*
Ne maram, da bi me ti branila.
Agata: *Bla bla bla bla ... In kaj potem?*
Sodelavec: *Kaj? Kaj?!*
Sodelavka 1: *Kaj? Nič. Čisto nič!*
Sodelavka 2: *Zate seveda ni nič. Zate je vse nič.*
[...]
Sodelavka 2: *Komaj čakam, da pride tista ura.*
Agata: *Katera ... ura?*
Sodelavka 2: *Ura ... morja.*
Sodelavec [pogleda na stensko uro]: *Ta ura zamuja.*
Sodelavka 1: *Bomo že videli.*
Sodelavec: *Kakšen je postal ta svet! Še ura ne velja nič.*
Sodelavka 2: *Si nam kaj rekel?*
Sodelavec: *Bomo že videli. To še ni konec!*

Slika 1: Očitajoč pogled sodelavcu.



(Klopčič 1997.)

Še takrat, ko ji sodelavka reče, da ji mora nekaj važnega povedati, se Agata odzove samo s pogledom, nato pa zatopljeno opazuje pikapolonico na svoji dlani. Tudi v navzočnosti šefa Kalana delo ostaja igra medsebojnih pogledov in zbadanj. Ženske postajajo predmet moškega erotičnega pogleda. Šef, ki si zaželi spektakla, na primer spodbuja sodelavko, da preveri, »*kaj je to na tleh*«, in s tem izpostavi svoje telo. Ženska spretno preusmeri njegovo pozornost na polico s pokali. Medtem ko sodelavec opazuje Kalanov boleči zob, za spektakel poskrbi Agata, ki se pred obema skloni tako, da lahko nemoteno strmita v njeno zadnjico. Ker se za razliko od romaneskne Agate dobro zaveda vpliva svojega telesa, moško obsedenost s pogledom izkorišča v svojo zabavo. Filmska Agata deluje kot upornica in izzivalka. Ko zjutraj leži na mizi in okrog nje kroži moški, uspe z izzivalnim pogledom in vrtnico, ki mu jo položi med zobe, svoje ponižanje spremeniti v njegovo nelagodje. Z močjo svojega pogleda pohotnega opazovalca zreducira na majhno in pohlevno bitje, ga zmede in utiša. Vsiljivo voajerski v Agatinih očeh hote ali nehoti postaja tudi pogled gledalca, ki je od blizu usmerjen v njeno zadnjico ali noge. Ko jo v

⁵⁷ Po mnenju Valiča (2012: 3) vpeljava dialoga v film predstavlja režiserjevo provokacijo v stilu Godarda. Ker je želel, da film v prvi vrsti pripoveduje s podobami, in to ne samo s »sliko«, ampak s prepletanjem vizualne (svetlobne in arhitekturne kompozicije, zrcaljena in podvojena podoba, vdor pogleda) in zvočne ravni (piš vetra, posnetki erotičnih vzdihov, glasba), sta scenarista v prvem delu *Triptiha* dialog med liki reducirala na navajanje slovenskih rekov in mu s tem odvzela osnovno gibalno funkcijo, ki jo sicer ima v tradicionalnem filmu.

ogledalu gledamo naravnost v obraz, je njen pogled še prazen, nekaj trenutkov kasneje, ko jo opazujemo, medtem ko lega na mizo, pa nas že preseneti dvoumno napolnjen z različnimi pomeni: hkrati je vabeč in izzivalen, uporniški in očitajoč. Z njim nam odvzame občutek, da imamo nad njeno podobo popoln nadzor. Kot da njenega pogleda ne bi mogli zadržati, kamera svoj pogled nemudoma preusmeri drugam, k vrtnici in nato celemu telesu. Tako Agata postaja objekt t. i. »trojnega moškega pogleda«, ki pa ga vseskozi pogumno sprejema in celo izkorišča, s tem pa zavrača popredmetenje in postaja aktivna nosilka lastnega pogleda.

Bolj kot voajerski pogled sodelavca in gledalca jo zmede odkrit in pretirano naklonjeni pogled prijateljice, ki jo obišče kar na delovnem mestu in ji podari kaseto, kar pospremi z besedami: »*Da boš vedela*«. Kaseto v mislih Agate prikliče neprijetno asociacijo nekega zvoka, tako da si z rokami prikrije ušesa. Prijateljica očitno ve za njene strahove, vendar njen pogled ni tradicionalno žensko tolažil in materinski, temveč izzivalen in očitajoč. S tem ko odpira njene rane in ne dopusti, da bi pozabila, še stopnjuje svoj nadzor nad njo. Sedaj Agata sliši tudi zvoki, ki v pisarno prihajajo od zunaj, spomnijo na travmatično nočno izkušnjo: »*Kot kakšen val. Pride, potem ga pa naenkrat ni več. Kot veter ... Veter po stenah ...*«. Kasneje Agata iz kasete izvleče trak, ob tem pa posluša na njej zabeležene zvoke vzdihovanja, mijavkanja in krikov. Ob tem istočasno občuti krivdo in užitek.

Čeprav sodelavci Agato in drug drugega nenehno preiskujejo in nadzirajo ter se zdi, da o njen vedomosti vse, ji, paradoksalno, vsiljujejo krivdo in odgovornost za vse, kar se je v uradu narobe naredilo, in jo konstantno določajo na podlagi domnev. Šef moč svojega preiskujočega pogleda črpa iz svoje institucionalno nadrejene vloge. Agata nadzira z izgovorom, da je to potrebno za izboljšanje odnosov na delovnem mestu. Očita ji zadrto, gorečnost in vzkipljivost, ustvarjanje razprtij v kolektivu in rušenje medsebojnih odnosov. Od nje zahteva, da se ne upira in ne povzdiguje glasu. Toda šefov nadzirajoči pogled je v resnici bolj kot vzpostavljanju discipline na delovnem mestu namenjen temu, da lahko pokaže svojo premoč nad njo. Kasneje se celo izkaže, da je bil manjkajoči letni plan, glede katerega jo je grajal, na mizi že zjutraj. Agata takšne obtožbe sicer tiho sprejema, vendar je njen dolg in kljubujoči pogled močnejši celo od šefove dejanske avtoritete in njegovega samozavestnega nastopa (pobaha se, da zna dobro govoriti, nato pa jo zviška gleda od blizu) (Slika 2). Brez nepotrebnih besed (»*Kaj naj vam rečem?*«) ga Agata znova prikrajša za užitek nadvlade.

Ko Agata kasneje sedi ob oknu, je nadzirajoča šefova moč stopnjevana v erotično slo po nadzoru nad njenim telesom, ki zanjo tokrat predstavlja resno nevarnost in jo prebuja iz zamaknjenosti oziroma otopelosti.⁵⁸ Moški, ki se sedaj zaveda pomanjkanja avtoritete v svojem moralističnem socialističnem monologu, pri uresničevanju erotične želje zaradi svoje nebogljenosti namreč izkoristi svojo fizično moč. Ko je Agata tako predrzna, da se z brco izogne poljubu, je Kalan vidno jezen. Vrne se k igranju vloge nadrejenega: s pestjo udarja po mizi in se nad njo znese verbalno. Od nje zahteva dokumente in Agata ga vsakokrat utiša, ko mu jih nemudoma izroči. Medtem ko razburjen odhaja iz pisarne, je še resna, nato pa se zmagoslavno nasmehne.

Slika 2: Šef Kalan med govorom Agati.



(Klopčič 1997.)

Kljub navidezni trdnosti in samozavesti Agata vedno težje prenaša občutek krivde in postaja iz trenutka v trenutek bolj ranljiva. Tudi takrat, ko je sama in se pretvarja, da marljivo dela, na sebi konstantno čuti poglede. To je lahko skriti pogled gledalca ali šefa iz sosednjega prostora (Slika 3), pogled nekoga, ki je v prostoru, vendar ga gledalec ne vidi, pogled črnega mačka v neki stavbi ali pogled svojega umazanega obraza v zrcalu, ki se nenadoma razbije. Njeno razigranost dokončno zatre očitek sodelavk, ko v razposajeni igri pomotoma predre balon, tako da se ji sodelavec, ki v resnici naroči samo štiri kave, v mislih že prikaže kot jezni, zviška gledajoči oblastnež, ki ji reče, da je peklenski stvar.

⁵⁸ To nakazuje tudi glasba, ki se skozi film v trenutkih Agatine stiske (ob spolnem ali verbalnem nadlegovanju) spremeni in postaja vedno glasnejša.

Slika 3: Skriti pogled na Agato.



(Klopčič 1997.)

Zunanji nadzirajoči pogled tako prehaja v samonadzirajoči paranoični pogled nase, porojen iz Agatine vesti, ki se izraža skozi njeno namišljeno izkušnjo: v zasedi se pojavijo vse ženske in moški iz pisarne. Obkrožijo jo, sodelavec se pritoži, ker je voda za kavo še mrzla, in pripomni, da jo že več kot deset minut gleda. Šef ji ponovno pripiše krivdo za neuspehe: *»Ni dovolj, da so načrti splavali po vodi? Zdaj pa še to! To ...«* Nato jo grobo slečejo, medtem kot poskuša sama zakriti del svoje obleke, ki je nad mednožjem zakrpan, in pozorno preiskujejo njen hrbet (Slika 4). Agata v svojih mislih postaja žrtev obsedenega preiskujočega pogleda, katerega moč pridobiva nove razsežnosti – njene krivde ne iščejo samo v njenih dejanjih, ampak tudi na njenem telesu, da bi našli znamenje, ki bi potrdilo dejstvo, da je na njej nekaj drugačnega, čarovniškega, kar jo razlikuje od gledajočih subjektov. Krivde ne more več zanikati, zato se prepušča njihovemu trdemu prijemu in s skrivnostnim nasmeškom gleda v nas (Slika 5). Vidimo jo, kako se z muko trudi, da bi presekala neskončen seznam svojih grehov, ki se vije iz v nebo dvigajoče se košare, in kako v srednjeveški spokorniški halji olajšano stopi v očiščevalno vodo pod slapom. Vendar je očiščenje grehov zgolj osebno in ga sodelavci ne prepoznajo ali priznajo. Intenzivnost njihovega nadzirajočega pogleda je še stopnjevana do te mere, da se moški Agati v fantazmi prikažejo kot izvršitelji srednjeveškega preizkusa čarovništva, ženske pa kot del množice, ki to nemo opazuje in dopušča. Tudi mi jo kot del množice gledamo, ko stoji na mostu, za trenutek pa vidimo tudi to, kar vidi ona, preden jo rabelj porine v reko. Edini, ki jo želi rešiti, je Jurij. Z brega ji ponudi roko in nato plava za njo, vendar je ne more doseči. Agata tako do brega priplava sama, šele takrat ji lahko pomaga iz vode, ji z vratu odreže zanko in odide. Izkaže se, da je podobno odtujen kot vsi ostali ljudje. Agata je

spet prepuščena sama sebi in množici, ki se ji nevarno približa. Njene muke preseka Kalan, ki pogleda na uro in napove: »*Za danes je končano*«. S tem nakaže, da se bo njeno mučenje še nadaljevalo.⁵⁹ Vendar ne danes: Agatin službeni čas je zaključen. Zgodba se bo ponovila jutri. Na to spomnijo po bregu raztreseni pisarniški predmeti: papirji, doprski kip, pisalni stroj, baloni in razbito zrcalo. Kazalca na uri s kukavico kažeta dve.

Slika 4: Preiskovanje Agatinega hrbta.



Slika 5: Agatin pogled med preiskovanjem.



(Klopčič 1997.)

Zdi se torej, da je Agata po službi končno osvobodjena polaščanja s strani drugih. Toda kmalu spoznamo, da jo v pisarni vsaj delno ščiti konstantna izpostavljenost neosebni pogledu, v zunanjem svetu pa postaja še bolj ranljiva, saj je dehumanizirana s strani oseb, ki jim želi zaupati. Prijateljica, s katero se je dobila v slaščičarni, je s svojo vsiljivostjo skoraj ne pusti do besede. Očita ji izbiro obleke, to, da ni prišla po malico, da je videti utrujena, da si želi sladoled, čeprav ji je že naročila ledeno kavo, in sklene: »*Vidiš, kakšna si!*« Ko pa ji Agata zaupa travmatični dogodek (zaprli so jo v nedograjeno stavbo, grad, kjer so ji z ruto prekrili oči), njeno izpoved prezre in jo sprašuje o drugih rečeh. Toda ko pogled odvrne Agata, jo očitajoče opomni: »*Kam gledaš, spet?*« Ne pusti ji oditi, tako da mora zbežati stran. Posesivno polaščanje se nadaljuje v kinu, kjer se dobi z Jurijem. Že iz njegove »ponovne izbire zadnjih sedežev« zasluti, da filmska izkušnja ne bo prijetna. Res se izkaže, da je Jurij, ki se je v njenih mislih prikazoval kot junaški rešitelj, v resnici pohotnež, ki ga bolj kot film ali Agatina čustva zanima njeno telo.

⁵⁹ Gre za ponovno rabo Tavčarjevega motiva, ki se v variirani obliki pojavlja kot ciklično ponavljanje obsodbe ženske, ki v resnici ni kriva. Za razliko od vdane Agate z Visokega pa filmska Agata rešitve in podpore ne najde v svojem moškem ali v ženski kot delu množice, ki ima pri Tavčarju izrazito pozitivno vlogo, temveč moč za upor in preživetje črpa iz sebe.

Moški, ki želi Agato s ceste zvabiti v svoj avtomobil, se sprva ne zanaša na svojo fizično moč, temveč na aktivno moč nadziranja s pogledom oziroma nepopustljivo igro približevanja in oddaljevanja objektu svoje želje. S svojim zasledovanjem, prehitevanjem in vsiljivim bolščanjem jo prestraši in zmede, zato se umika in si s torbico zakrije prsi. Za seboj pa hkrati čuti tudi naš pričakujoči pogled. Ker potem, ko je že prisledla, ne odgovarja na njegove seksualne namige in se mu ob reki iztrga iz prijema, poskuša njeno pokornost še enkrat doseči s počasnim približevanjem avtoritativnega pogleda. Nato čaka, da mu bo pogled vrnila. Ko se to ne zgodi, jo z roko prisili, da obraz in oči usmeri k njemu (Slika 6). Nato Agata stori nekaj nezaslišanega: skupaj s pogledom mu nameni še porogljiv nasmeh, oboje kot njeno najmočnejše in sploh edino sredstvo upora. Moški ob tem začuti nelagodje, popusti svoj prijem in umakne pogled (Slika 7).

Slika 6: Izsiljeni pogled.

Slika 7: Moč Agatinega pogleda.



(Klopčič 1997.)

Ne prenese tega, da je sedaj sam postal objekt pogleda, vendar ne želi odnehati, zato izkoristi še zadnjo možnost, ki mu preostane: da ob izgubljeni psihični moči pokaže svojo telesno premoč. Agato za upor kaznuje s klofutama, nato njeno glavo drži v svojih dlaneh, jo stresa in ob tem zmerja: *»A vidš? Vidš, kaj bom naredil iz tebe? Sfaširal te bom! Zmlel! Drugim ja, meni ne, a? Na čevelj! Na štrom! A, a! Minil te bo. Mehka boš kot vsaka. Godna.«* Želi jo prisiliti, da bi se mu ponovno podredila. Toda Agata tokrat miži – nasilju sicer ne more več ubežati, vendar mu ne dovoli polaščanja njenega pogleda (Slika 8). Ko leži pod njim, je njen pogled usmerjen neposredno v kamero, toda popolnoma odsoten. Če v romanu lahko sklepamo, da moški z Agato spolno občuje, pa v filmu vemo, da se to ne

zgodí, saj mu je z močjo porogljivega pogleda zadala prehudo ponižanje. Moški se namreč neprijetno presenečen zave, da je impotenten – da je torej izgubil še svojo telesno moč. Vse, kar še zmore, je osamljeno besnenje po bregu reke. Krivde za dogodek pa ne pripiše Agati kot ženski, temveč Agati kot čarovnici, ki je zagotovo morala izreči nekakšen urok: *»To si storila ti, coprnica.«*

Slika 8: Agata uporno miži.



(Klopčič 1997.)

V stari zapuščeni stavbi, kamor se zateče, postajajo Agatine oči, potem ko je zaužila tableto, napolnjene z grozo in paniko. Brezglavo se vrti po prostoru. Vidi sodelavki v srednjeveških haljah, ki se ji pridružita in si jo podajata v divjem plesu, nato jo prepustita moškemu z grozljivo masko čez del obraza.⁶⁰ Ta je ne spusti iz svojega primeža, dokler njen pogled ni že popolnoma nor in nesposoben dojemanja realnosti. Takrat pade na tla, doživi napad tresavice in obleži. Pojavi se druga, umazana Agata v srednjeveški halji in se s počasnim korakom približa ležeči Agati. Srečata se dva različna svetova, resnični svet in svet Agatine fantazme.⁶¹ V vsakem od njiju je v središču drugačna Agata, ki vidi svojo dvojnico.

⁶⁰ Grozljivi moški po besedah režiserja Klopčiča (1998: 233) v Agatinih očeh predstavlja dvojnika šefa Kalana, srednjeveškega rablja in vseh drugih »moških«, ki vedno znova onemogočajo njeno življenje in jo celo kaznujejo.

⁶¹ Film dopušča številne interpretacije Agatinih izkušenj v zamaknjenosti. Stojan Pelko (2012: 31) meni, da šele vidčevstvo Agate kot čarovnice naredi njeno vidnost za razvidno, razlikovano in vidno hkrati. Tudi Kolšek (1997: 7) se strinja, da jo moramo videti kot dvojno bitje, katere »drugost« se kaže v želji po begu iz tega sveta, ki je do ženske iracionalnosti krivičen. Nezavedno stanje Agatine epileptične more evocira svobodni poganski svet in končno dominantnost čarovniškega, iracionalnega, »ženskega« reda nad tem moškim svetom. / Nekoliko drugače čarovniškost Agate razume Slak (2012: 125): »[To] je spet tista samosvoja, uporniška in strastna predanost življenju in svobodi. Zgodba o Agati se prepleta v dveh različnih

V fantazmi se Agata s prijateljico iz slaščičarne znajde v vaškem okolju, kjer ženske, terice, opravljajo nočna kmečka opravila. Med njimi sta tujki, ki si želita drugačnih izkušenj v povezanosti z naravo: »Namesto teh papirnatih zveri, ki javkajo po gmajni, bi rajši drevesa spregovorila, ko je takšna noč. Rajši bi zeli pripovedovale, kako svet teče in kam gre.« Ko ju zagledajo, ju slečejo iz gosposkih oblačil in umažejo po obrazu, da bi lahko postali del njihove skupine. Vendar terice ne predstavljajo močnih in pozitivnih žensk, katerih neodvisnost, svobodnega duha in samozavest bi lahko kdorkoli občudoval. So namreč smešne, vraževerne, nerodne, prestrašene, požrešne, oblastne in nasilne, kratka parodirane kreature, ki podžgane s kolektivno močjo škodoželjno napovedujejo maščevanje moškemu, ki ga še imenujejo gospodar. Ženska je v objemu teme in raznih zakletvenih obrazcev res varna pred moškim nadzirajočim in erotičnim pogledom, vendar pa moški, preden odidejo iz vasi, že napovejo jutro, ko bo ženska, hudičeva služabnica, za svoja dejanja kaznovana: »Nore so in požrešne! Za dva litra so izžele iz mene. Terice k hiši, sveti duh od hiše! Trlje suhe, hudiča spravljajo ven iz sebe! [...] O, pa bo napočil dan, trle suhe, takrat boste plačale!« Tudi tu obstaja boj med moškimi in ženskami, v katerem oboje opredeljujejo negativne lastnosti, kot so prepirljivost, privoščljivost, obrekljivost itd. Ženska pa tudi v odsotnosti moškega ne postaja popolnoma svobodna, ampak je podrejena silam narave, večnemu kroženju in končni pogubi, ki se bo po njihovem prepričanju zgodila takrat, ko se bo riba faronika vrgla na hrbet.

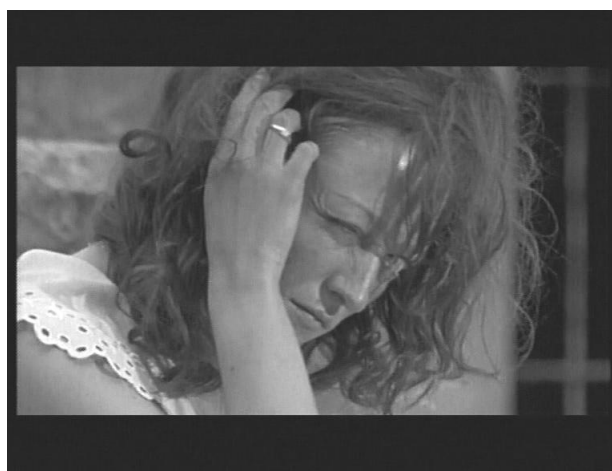
V svoji fantazmi Agata sama, nadrejena drugim ženskam, napove resnično maščevanje vsem moškim tega sveta. Ženske iz kletke pripeljejo moškega z masko z enim samim očitkom: »Še boš gledal?« Njegov pogled je sedaj popolnoma podrejen ženskemu noremu maščevalnemu pogledu, ki je najmočnejši, ko so ženske zbrane v skupini. Da telesno in psihično popolnoma omaga, je dovolj že, da ga škodoželjno opazujejo, medtem ko udarjajo po lutki iz blaga. Ko je obred zaključen, pristopi Agata in moškemu pokaže kačo, ki predstavlja temeljni arhetip, povezan z virom življenja in nesmrtnostjo, hkrati pa tudi simbol večnega prekletstva (Chevalier 1995: 212–213). S tem pridobiva lastno moč, medtem ko v očeh moškega, morda tudi gledalca, dokončno postaja zapeljivka, kriva za

obdobjih, nekem srednjeveškem času in nekem socialističnem času, kjer je Agata reinkarnacija istega upornega duha.« / Furlan idr. (2012: 246) menijo, da film prepleta Agatino razpetost »med lastno predstavo možnih (moških) svetov, ki jih naseljuje, in predstavo, ki si jo ti svetovi ustvarijo o njej. Agata je razpeta med vsakdanje stvarnim in večno ženskim v sebi; ženskim, ki jo povezuje z mitskim, arhetipskim, s silami narave (veter) in s praelementi (voda, ogenj). V njeno živetje prostovoljne sužnosti ali trpne vdanosti vdirajo elementarne sile in energije življenja. Doživlja jih kot možnost drugega bivanja.«

vse slabo. Ko ujetnik v grozi zakriči, se Agata, še vedno ležeča na tleh, prebudi iz zamaknjenosti. Iz zapuščene stavbe gre v spremstvu kozlička.⁶² Po stopnicah se povzpne na vrh obzidja in zašije strgani del obleke. Nekako le začuti, da je osvobojena nadzirajočega in erotičnega pogleda drugih – sedaj namreč vsi njeni mučitelji gledajo stran, celo rabelj se le sprehodi mimo – vendar hkrati tudi ostaja sama, izobčena v pripisani ji krivdi (Slika 9). Še vedno pa je tu moj previdni pogled, ki se ji približuje med ljudmi. Agata si z obraza počasi umakne lese in zagotovo vem, da sem jaz tisti, ki mu z nasmeškom pomežikne (Slika 10).

Slika 9: Osvobojena nadzirajočega pogleda.

Slika 10: Agatin pogled gledalcu.



(Klopčič 1997.)

Čeprav Klopčič ni zvesto sledil Šeligovi predlogi, se film prav skozi motiv pogleda od romana v temeljni ideji ni oddaljil. V ospredju je še vedno samosvoja, individualna in močna ženska, ki se s svojim hipnotičnim pogledom uporno sooča z obsojanjem in podrejanjem okolice ter se bori proti razčlovečenosti. Hkrati pa se pod močjo njenega pogleda spreminja tudi gledalčev radovedni, navidezno skriti pogled; izgublja svojo suverenost in postaja dvomeči pogled, postavljen pred izziv. Na koncu je odločitev, kaj bomo storili z vrnjenim Agatinim pogledom, namreč na naši strani: bomo Agato, kljub temu da o njej pravzaprav ne vemo ničesar, tako kot ostali izobčili kot grešnico in čarovnico ali jo bomo sprejeli kot takšno, kakršna je v svoji nikoli docela doumljivi ženski naravi?

⁶² Podoba kozliča, kože oziroma kozla nosi dvojni, pozitivni in negativni simbolni pomen, in sicer lahko predstavlja nagnjenje k svobodi in prostosti na eni ter tragičnost, žrtev, večno zavrženost in oddaljenost, ker mora nositi grehe drugih, na drugi strani (Chevalier 1995: 258–260).

7 SKLEP

Koncept pogleda različne literarne in filmske teorije opredeljujejo različno, večini pa je skupno to, da ga neločljivo povezujejo s posedovanjem nadzirajoče družbene ali osebne notranje moči. Pogled kot nosilec moči se intenzivno pojavlja tako v romanu *Triptih Agate Schwarzkobler* (1968) pisatelja Rudija Šeliga kot tudi v istoimenskem filmu (1997) režiserja Matjaža Klopčiča.

Literarni teoretik Stefano Tani je za sodobno literaturo oblikoval t. i. poetiko pogleda, v kateri nastopata pogled kot tema oziroma motiv na eni in pogled pripovedovalca, ki zgodbo pripoveduje, na drugi strani. Pogled kot motiv protagoniste spremeni v opazovalce, ki svet aktivno spremljajo ali vanj le pasivno zrejo. Pripovedovalec kot nosilec pogleda v modernistični literaturi predstavlja posebno kategorijo, saj za razliko od tradicionalnega in postmodernističnega pripovedovalca, ki priznavata svojo subjektivnost, namerno postaja odtujen, ravnodušen ter celo popolnoma »slep«. Robbe-Grillet, vodilni teoretik in pisec francoskega novega romana, človeka poziva, da se odreče vlogi vseomogočnega subjekta in kot predmet, enak drugim predmetom, postane del očiščenja in prenove sveta. To se bo zgodilo s pomočjo pasivnega pogleda, ki v svoji brezbržnosti do barv, občutkov in čustev v stvari ne bo projiciral ničesar svojega.

Filmska teorija je celotno filmsko konstrukcijo razumela kot interakcijo med pogledom likov na filmskem platnu in pogledom gledalca na ta fikcijski svet. Feministična teoretičarka Laura Mulvey se je naslonila na Lacanovo psihoanalitično misel, da bi dokazala, kako nezavedno v sodobni patriarhalni družbi bistveno vpliva na podobo klasičnega filma, kar se najjasneje izraža v moškem aktivnem voajerskem pogledu na pasivno in nemočno žensko telo. Kasneje so feministke iskale nove vidike izražanja ženske kot avtonomne nosilke pogleda v filmu in v psihoanalitično filmsko teorijo vnesle nove pojme, kot so maškarada, transvestija in ženska skopofilija. Na drugi strani pa je Foucault pogled razumel kot od spola neodvisen vir moči in manipulacije z drugim. Disciplina je v družbi vzpostavljena institucionalno, s pomočjo konstantnega nadzirajočega pogleda, katerega najosnovnejši zgled je panoptikon. Za novohistorične filmske teoretike filmski pogled tako predstavlja le del celotnega sistema družbenega nadzora, v katerem smo vsi hkrati voajerji in samoopazovalci.

Rudi Šeligo se v svoji zgodnji prozi delno sicer zgleduje po načelih teorije novega romana, vendar aktivistični humanizem odklanja predvsem z namenom, da bi ustvaril odprto prozo, ki ne bo ogledalo realnim družbenopolitičnim razmeram, temveč bo utemeljena samo v *opazovanju* sveta, kot ga vidi aktivno, percipirajoče oko. V romanu *Triptih Agate Schwarzkobler* je to dosegel s pomočjo pogleda pripovedovalca, ki ga lahko zaradi podrobne deskripcije izključno zunanje predmetnosti na začetku zmotno označimo za avktorialnega. Kasneje se izkaže, da je njegov pogled omejen na več načinov, časovno, prostorsko in spoznavno, in da je njegov odnos do Agate in predmetnosti izrazito čutno in čustveno obarvan. S postopkom potujitve na jezikovni, slogovni in vsebinski ravni njegov zainteresirani pogled, neuspešen pri prodiranju do samega bistva stvari, postaja pogled, ki se odpoveduje moči in nadvladi ter objektom podeljuje popolno svobodo bivanja, s čimer se pripovedovalec približuje nezanesljivemu oziroma virtualnemu.

V romanu se poleg številnih motivnih drobcev pojavljajo trije obsežnejši motivi: motiv Agatinega pogleda se povezuje z motivoma njenega »agatastega« telesa in nasilja nad njim. Agatin pogled se pojavlja v dveh oblikah: kot slepo brezciljno zrenje oči in kot aktiven intenziven pogled v interakciji z zunanjim svetom, ki predstavlja sredstvo upora proti fizično močnejšemu moškemu, hkrati pa tudi eno od točk, skozi katero lahko bralec posredno dobi vpogled v njen notranji svet. Ko Agatina fizična moč ugaša, je prav njen uporni pogled sredstvo, s katerim se bori proti nasilju in popredmetenju. Ko to ni več mogoče, njeno zrenje predstavlja možnost za izstop iz zlorabljenega telesa.

V filmu *Triptih Agate Schwarzkobler* se motiv Agatinega pogleda povezuje z motivoma družbenega oziroma institucionalnega nadzora ter spolnega ali verbalnega nadlegovanja. Nadzirajoči pogled Agatinih sodelavcev, prijateljev, neznanega moškega in filmske kamere, s katero se identificira pogled gledalca, se v kritičnih trenutkih sreča z Agatinim upornim pogledom ali pa izzove njen samonadzirajoči vpogled vase, ki je porojen iz konstantno pripisane ji krivde in se izraža v njenih fantazmah, v katerih postaja najprej žrtev čarovniškega procesa in nato na simbolni ravni še maščevalka nad vsemi moškimi tega sveta. Na koncu Agata, zavržena, vendar svobodna, svoj zadnji izzivalni pogled nameni nam.

Ob Agatini mističnosti se pred bralcem oziroma gledalcem odpira vedno več dvomov: je nesrečna? Zakaj je zbežala pred Jurijem? Se je za spolni odnos z neznancem odločila

svobodno? Česa je kriva? Je zdolgočasena razuzdanka ali čarovnica? Poetika pogleda avtorja romana in filma združuje pri doseganju skrajnega cilja, tj. slikanja pretanjene lepote močne in samosvoje ženske, ne da bi jima bilo treba obenem odgovoriti na zgornja vprašanja.

8 VIRI IN LITERATURA

8.1 Viri

Klopčič, Matjaž: *Triptih Agate Schwarzkobler*. [Film; scenarij Matjaž Klopčič s sodelovanjem Rudija Šeliga, dialogi Rudi Šeligo, po literarni predlogi *Triptih Agate Schwarzkobler* Rudija Šeliga.] Ljubljana: TV Slovenija – kulturno umetniški program; Arsmedia, 1997.

Šeligo, Rudi: *Triptih Agate Schwarzkobler*. [Roman; 1. izdaja: Maribor: Obzorja, 1968.] Ljubljana: Mladinska knjiga, 1982.

8.2 Literatura

Bajt, Drago: *Slovenski kdo je kdo*. Ljubljana: Nova revija, 1999.

Baldick, Chris (ur.): *The Oxford dictionary of literary terms*. New York: Oxford university press, 2008.

Butler, Alison: Avantgarda in kontrafilm. Pam Cook (ur. angl. izdaje), Samo Rugelj (ur. slov. izdaje), *Knjiga o filmu*. Ljubljana: UMco; Slovenska kinoteka, 2007. 89–95.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain: *Slovar simbolov: miti, sanje, liki, običaji, barve, števila*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga, 1995.

Copjec, Joan: Ortopsihični subjekt: filmska teorija in sprejemanje Lacana. *Problemi*. 2 (1991). 99–119.

Cowie, Elizabeth: *Representing the woman: cinema and psychoanalysis*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Creed, Barbara: Feminizem in film po letu 1990. Pam Cook (ur. angl. izdaje), Samo Rugelj (ur. slov. izdaje), *Knjiga o filmu*. Ljubljana: UMco; Slovenska kinoteka, 2007. 487–490.

Čander, Mitja: Vrtinec. Niko Grafenauer (ur.), *Rudi Šeligo*. Ljubljana: Nova revija, 2011. 28–33.

De Lauretis, Teresa: *Film in vidno*. [Naslov angl. izdaje: *How do I look?*]. Ljubljana: Škuc, 1998.

Denzin, Norman K.: *The cinematic society: The voyeur's gaze*. London: Thousand Oaks, 1995.

Doane, Mary Ann: *Femmes fatales: feminism, film theory, psychoanalysis*. New York; London: Routledge, 1991.

Dolgan, Marjan: Sodobno reificirano čarovništvo ali Triptih Agate Schwarzkobler Rudija Šeliga. Marjan Dolgan, *Slovenska književnost tako ali drugače*. Ljubljana: Slovenska matica, 2004. 183–193.

Dolgan, Marjan: *Pripovedovalec in pripoved (Njegovo vrednotenje pripovedovanega)*. Maribor: Založba obzorja, 1979.

Dolgan, Marjan: Šeligo, Rudi. Janko Kos, Ksenija Dolinar, Andrej Blatnik (ur.), *Slovenska književnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1996. 445.

Elsaesser, Thomas, Malte Hagener: *Film Theory: An introduction through the Senses*. New York: Routledge, 2010.

Fabčič, Mirko: Sporočilo odprtega dela. *Slavistična revija*. XXI/4 (1973). 413–436.

Foucault, Michel: *Nadzorovanje in kaznovanje: nastanek zapora*. Ljubljana: Delavska enotnost, 1984.

Foucault, Michel: Oko oblasti. Michel Foucault, *Vednost – oblast – subjekt*. Ljubljana: Krtina, 2008. 151–171.

Furlan, Silvan, Kavčič, Bojan, Vrdlovec Zdenko: Filmografija. Andrej Šprah (ur.), *Matjaž Klopčič: eseji in pričevanja*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2012. 225–246.

Glušič, Helga: Novi roman v sodobni slovenski prozi. *Slavistična revija*. XXI/1 (1973). 77–87.

Goldman, Lucien: Novi roman in resničnost. *Problemi*. III/30 (1965). 784–797.

Grafenauer, Niko: Pisatelj, dramatik, intelektualec – pogovor z Rudijem Šeligom. Niko Grafenauer (ur.), *Rudi Šeligo*. Ljubljana: Nova revija, 2011a. 224–250.

Grafenauer, Niko: Rudi Šeligo [spremna beseda na platnicah knjižne izdaje]. Niko Grafenauer (ur.), *Rudi Šeligo*. Ljubljana: Nova revija, 2011b.

Grum, Martin: Bibliografija Rudija Šeliga, objave od 1956 do 2009. Niko Grafenauer (ur.), *Rudi Šeligo*. Ljubljana: Nova revija, 2011. 286–337.

Hribar, Tine: *Fenomenologija. 2, Heidegger, Levinas, Lacan, Derrida*. Ljubljana: Slovenska matica, 1995.

Inkret, Andrej: Kako živi Agata Schwarzkobler. *Problemi: revija za kulturo in družbena vprašanja*. VII/80 (1969). 19–20.

Ivanič, Martin (ur.): *Slovenika: slovenska nacionalna enciklopedija*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2011.

Kermauner, Taras: Med nemočjo in fascinacijo. Rudi Šeligo, *Triptih Agate Schwarzkobler*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1982. 81–99.

Kermauner, Taras: Dvojno branje: ob romanu Rudija Šeliga: Triptih Agate Schwarzkobler. Taras Kermauner, *Zgodba o živi zdajšnjosti: eseji o povojni slovenski prozi*. Maribor: Obzorja. 1975. 180–185.

Kermauner, Taras: *Od razcepljenega človeka k sklenjenemu svetu*. Rudi Šeligo, Kamen. Maribor: Založba Obzorja, 1968. 247–264.

Klopčič, Matjaž: *Filmi, ki jih imam rad ...* Ljubljana: Slovenska kinoteka, 1998.

Kolšek, Peter: Vse Klopčičeve »ženske«: filmski triptih Agate Schwarzkobler. *Delo*, IX/30 (6. februar 1997). 7.

Kos, Janko: *Literarna teorija*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 2001.

Kos, Janko: Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca. *Primerjalna književnost*. XXI/1 (1998). 1–20.

Kos, Janko: *Moderna misel in slovenska književnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1983.

Kos, Janko: *Morfologija literarnega dela*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981.

Kos, Janko: Michel Butor in poizkus »novega« romana. Michel Butor, *Modifikacija*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1971. 5–37.

Lacan, Jacques: *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1996.

Lacan, Jacques: Zrcalni stadij kot oblikovalec funkcije jaza. *Delta, revija za ženske študije in feministično teorijo*. X/1–2 (2004). 43–49.

Kaplan, Ann E.: *Women and Film: Both Sides of the Camera*. London; New York: Routledge, 2000.

Matjaž Klopčič. Slovenski filmski center (ur.), b. l. Dostopno na: <http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=people&peopleID=1589> (31. julij 2013).

McGowan, Todd: Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes. *Cinema Journal* XLII/3 (2003). 27–47.

McGowan, Todd: Rediscovering the gaze. [spletni vir]. *Film reference*. 2011. Dostopno na: <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Independent-Film-Road-Movies/Psychoanalysis-REDISCOVERING-THE-GAZE.html> (2. april 2013).

McGowan, Todd: Introduction: Enjoying the cinema. *International journal of Žižek studies. Žižek and cinema*. I/3 (2007). 1–13. Dostopno na: <http://zizekstudies.org/index.php/ijzs/article/view/57/119> (3. april 2013).

Meden, Jurij: »Danes je prvi pomladanski dan in ti si lepa!«: Sedmina kot kristal Klopčičevega ustvarjanja. Andrej Šprah (ur.), Matjaž Klopčič: *eseji in pričevanja*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2012. 161–177.

Mulvey, Laura: Visual pleasure and narrative cinema. Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*. Indianapolis: Indiana university press, 1989. 14–26.

Mulvey, Laura: Afterthoughts on »Visual pleasure and narrative cinema« inspired by King Vidor's *Duel in the sun* (1946). Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*. Indianapolis: Indiana university press, 1989. 29–38.

Paternu, Boris: Avantgardizem v navzkrižju struktur. Boris Paternu, *Pogledi na slovensko književnost, 2. knjiga*. Ljubljana: partizanska knjiga, 1974. 358–408.

Pelko, Stojan: Nora lucidnost: prostor? Čas? En, dva – film! Andrej Šprah (ur.), *Matjaž Klopčič: eseji in pričevanja*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2012. 19–46.

Pibernik, France: Rudi Šeligo: Triptih Agate Schwarzkobler. *Prostor in čas*. I/7–8 (1969). 384–385.

Pirjevec, Dušan: Na poti k novemu romanu. Alain Robbe-Grillet, *Videc*. 1974. 5–69.

Poniž, Denis: Zrenje Agate Schwarzkobler. Rudi Šeligo: *Triptih Agate Schwarzkobler*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1982. 100–118.

Robbe-Grillet, Alain: Narava, humanizem, tragedija. *Problemi*. V/53 (1967). 689–702.

Rupel, Dimitrij: Iskanje avtentičnega jedra. Rudi Šeligo: Triptih Agate Schwarzkobler. *Naši razgledi*. XVIII (22. marec 1969). 173.

Slak, Hanna A. W.: Mesto je ženska. Andrej Šprah (ur.), *Matjaž Klopčič: eseji in pričevanja*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2012. 115–126.

Smelik, Anneke: *And the mirror cracked: Feminist cinema and film theory*. Basingstoke: Palgrave, 2001.

Smelik, Anneke: Feministična filmska teorija. Pam Cook (ur. angl. izdaje), Samo Rugelj (ur. slov. izdaje), *Knjiga o filmu*. Ljubljana: UMco; Slovenska kinoteka, 2007. 491–501.

Šeligo, Rudi: Linearna shematika postopka. *Problemi: revija za kulturo in družbena vprašanja*. X/118–120 (1972). 24–28.

Šeligo, Rudi: Neporabna proza. *Dialogi*. IV/11 (1968a). 620–622.

Šeligo, Rudi: Beseda ustvarjalcev. *Knjiga*, XVI/1 (1968b). 43–47.

Tani, Stefano: La giovane narrativa: Emerging Italian novelists in the eighties. Theo D'haen, Hans Bertens (ur.), *Postmodern Fictions in Europe and the Americas*. Amsterdam: Rodopi; Antwerpen: Restant, 1988. 161–192.

Thompson, John: Strukturalizem in njegovi učinki. Pam Cook (ur. angl. izdaje), Samo Rugelj (ur. slov. izdaje), *Knjiga o filmu*. Ljubljana: UMco; Slovenska kinoteka, 2007. 510–529.

Thornham, Sue: *Passionate detachments: an introduction to feminist film theory*. London; New York: Arnold, 1997.

Valič, Denis: Prvič na velikem platnu: Triptih Agate Schwarzkobler: podoba ženske. *Kinotečnik, mesečnik slovenske kinoteke*, XII/9 (2012). 3. Dostopno na: http://www.kinoteka.si/doc/kinotecnik/kinotecnik_2012_05.pdf (12. junij 2013).

Virk, Tomo: Krajša proza Rudija Šeliga. Niko Grafenauer (ur.), *Rudi Šeligo*. Ljubljana: Nova revija, 2011. 7–26.

Virk, Tomo: *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove: metodologija 1*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost, 2003.

Virk, Tomo: *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000.

Virk, Tomo: Temni Angel usode. Prozni opus Draga Jančarja. Tomo Virk, *Tekst in kontekst: eseji o sodobni slovenski prozi*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1997. 65–92.

Zorn, Aleksander: Hoja po prosojnem zvoku: kratka proza Rudija Šeliga. Aleksander Zorn, *Nacionalni junaki, narcisi in stvaritelji. Eseji o slovenski književnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999. 181–208.

Zupan Sosič, Alojzija: Nasilje v sodobnem romanu. Anita Peti-Stantić (ur.), *Treći hrvatsko-slovenski slavistički skup. Tretje hrvaško-slovensko slavistično srečanje*. Zagreb: FF-press, 2009. 193–202.

Zupan Sosič, Alojzija: Spolni stereotipi in sodobni slovenski roman. *Primerjalna književnost*. XXX/1 (2007a). 109–120.

Zupan Sosič, Alojzija: Moški je glava in ženska srce – spolni stereotipi. Irena Novak Popov (ur.), *Stereotipi v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 2007b: 181–193.

Zupan Sosič, Alojzija: *Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera, 2006a.

Zupan Sosič, Alojzija: Spreminjanje spolne identitete v sodobnem slovenskem romanu. Miha Javornik (ur.), *Literatura in globalizacija (K vprašanju identitete v kulturah centralne in jugovzhodne Evrope v času globalizacije)*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2006b. 191–204.

Zupan Sosič, Alojzija: *Zavetje zgodbe: sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2003.

Žižek, Andreja: Motiv očesa in poetika pogleda v poeziji Ivana Minattija, Jožeta Udoviča in Gregorja Strniše. *Jezik in slovstvo*. XLVII/3 (2001/02). 89–98.

Žižek, Slavoj: Totalitarna fantazma, totalitarno fantazme. *Družboslovne razprave*. III/4 (1986). 173–179.

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo Pogled kot nosilec moči v romanu in filmu *Triptih Agate Schwarzkobler* v celoti moje avtorsko delo in da so uporabljeni viri navedeni v skladu s pravili.

Ljubljana, 4. oktober 2013

Irena Ipavec