

# Moderni roman in invencija narativne neskončnosti: premisleki ob branju *Pianistovega dotika* Mirta Komela

Jure Simoniti

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za filozofijo, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana  
jsimoniti@hotmail.com

*Na podlagi branja Pianistovega dotika, novejšega slovenskega romana Mirta Komela, članek raziskuje razliko med tem, kako je svojo naracijo smel končati klasični evropski roman, predusem roman devetnajstega stoletja, in vedno večjo nezmožnostjo dvajsetega stoletja, da bi še lahko oblikovalo »konec zgodbe«. Medtem ko je devetnajsto stoletje junaku še dovolilo, da se njegova zgodba konča, pa čeprav večinoma tragično, dvajseto stoletje prikazuje svet v procesu izgube simbolne strukture, kar junaka obsoja na »narativno neskončnost«: denimo na Kafkov sram Josefa K., ki preživi njegovo smrt, utelešenje Časa pri Proustu, čisto nadaljevanje gona govorjenja pri Beckettu, ali celo nezmožnost ujetja točke smrti pri Garcii Márquezu. Pri Pianistovem dotiku, romanu enaindvajsetega stoletja, pa izgine še celo ta poslednja razlika med simbolno investituro in zaostajanjem realnosti, ki je denimo interpelirala in zadolževala Kafkovega junaka, zato lahko Komelov junak postane le še povsem nedotakljiv monument sredi razčaranega sveta.*

Ključne besede: slovenska književnost / evropska književnost / roman / teorija romana / Lukács, György / pripovedna struktura / primerjalne študije / Komel, Mirt / Goethe, Johann Wolfgang von / Flaubert, Gustave / Kafka, Franz / Proust, Marcel / García Márquez, Gabriel

Z nekaj izjemami<sup>1</sup> – kot so dovršena omika Wilhelma Meistra v *Učnih letih*, Raskolnikovo spokorjenje v *Zločinu in kazni* ali pa družinska sreča Pierra Bezuhova v *Vojni in miru* – evropski roman ne domuje ravno v kraljestvu srečnih koncev.<sup>2</sup> Toda tudi najbolj tragični finali poznega

<sup>1</sup> Za napotke pri dovrševanju članka se zahvaljujem Bojani Jovičević in Tomu Virku.

<sup>2</sup> Izjema so angleški romani »imperialnega stoletja«, kjer je srečen konec pravilo. Morda se ravno zato kontinentalni Evropejci z »narativno pragmatiko« Charlesa Dickensa ali Jane Austen niso nikoli povsem sprijaznili.

osemnajstega in devetnajstega stoletja, velike smrti pri Stendhalu in Balzacu, znameniti samomori pri Goetheju, Flaubertu, Dostojevskem in Tolstoju, so ohranjali vsaj minimalni okvir nekakšne substance sveta. Življenje nemara ni premoglo dovolj smisla, da bi nam obljubljal srečo, a ga je bilo dovolj skupaj, da je naše zgodbe končevalo vsaj na nesrečen način. In svet se je še vedno zmozel strniti v kontrastno ozadje, na podlagi katerega se je zarisala stranpot junaka, ki se je nazadnje, pa čeprav za ceno njegove smrti, vendarle uravnala nazaj.

Zdi se torej, da je devetnajsto stoletje še znalo jamčiti formo »konca zgodbe«, medtem ko nam bo naslednje obdobje začelo odtegovati celo to poslednjo uteho velikih tragičnih usod. V romanih dvajsetega stoletja je mogoče zaznati določeno, sicer ne posplošljivo, pa vendar dovolj očitno tendenco, ki razpre prostor povsem novega nelagodja in nas obsoja na nekaj, čemur bi lahko rekli »narativna neskončnost«. Ko beremo Kafkov *Proces*, se nam njegov zaključek, ko »dva gospoda« prideta iskat Josefa K. v njegovo stanovanje, ga odpeljeta iz mesta in ga usmrtita, lahko za hip celo zazdi kot nekoliko preuranjen izhod iz opresivnega, bistveno nekončljivega kafkovskega univerzuma nedoločljive krivde in večnih procesov. Toda Kafkov genij zna v zadnjem stavku zapisati, da v tem svetu celo smrt junaka ne bo več premogla dignitete konca:

Na K.-jevo grlo pa so se položile roke enega od gospodov, medtem ko mu je drugi zabodel nož globoko v srce in ga tam dvakrat obrnil. Z ugašajočimi očmi je K. še videl, kako sta gospoda prav blizu njegovega obraza, z licem ob licu, naslonjena drug na drugega, opazovala, kako bo z njim. »Kakor pes,« je rekel, bilo je, kakor da ga bo sramota preživela. (Kafka, *Proces* 158)<sup>3</sup>

V tej maniri se najbolj reprezentativna dela zadnjega stoletja, romani Kafke, Prousta, Becketta, Garcíe Márqueza, bodisi ne znajo končati bodisi zadnjo piko postavijo le tam, kjer nemožnost pravega konca postane samoreferencialna in se nazadnje celo utelesi v nekakšni podobi v sami sebi krožeče neskončnosti. V pričujočem članku bi se zato radi podali na pot, sicer ne literarnoteoretskega, temveč prej filozofskega raziskovanja tega modernega pojava narativne neskončnosti. Povod za naše premisleke o načinih končevanja romanov je dalo branje lite-

<sup>3</sup> Tudi Pirjevec je opazil, da ta smrt ni več tragična, vendar zato še ne postane lažja, temveč precej težja: »Joseph K. je poginil kot pes in sam se je tega zavedal, medtem ko je junak tradicionalnega romana umiral, če že ne kot junak, pa vsaj kot tragično bitje« (Pirjevec 30). Nasploh lahko glede začenjanja in končevanja modernističnega romana napotimo na Pirjevčevo študijo.

rarnega dela enaindvajsetega stoletja, slovenskega *Pianistovega dotika* Mirta Komela, pri katerem, kot bomo videli, nekakšna totalna romaneskna nekončljivost prežema vsako raven njegovega pripovednega sveta.

## **Nekončljivost modernističnega romana**

Dokler so bile tragedije še mogoče, je vsaj obstajal neki svet. Danes moramo ta svet najprej šele ustvariti. Že prvi odstavek *Pianistovega dotika*, Komelovega prvenca iz leta 2015, nas najprej prestavi v logični prostor stvaritve:

Tema. Brezčasna, brezbarvna, breztežna, betežna praznina brez mene, tebe, njega ali kogar ali česar koli drugega. Nič zato. Ne tako neogibno sledi nezavedno gibanje telesa, nato prebujenje zavesti: bolečina, belina, bolečina, praznina, bolečina – glasovi. Lastni jok in stok. Srce utripa, dihaj, kri se cedi, dihaj, rana se celi, dihaj. Luč. (Komel 11)

Navajeni smo, da klasični romani – predvsem seveda realistični roman devetnajstega stoletja – na uvodni strani, običajno kar v prvem stavku, najprej naslikajo podobo že narejenega sveta, potem pa vanj locirajo junaka.<sup>4</sup> Tukaj se zdi, da smo šele priča kozmični kreaciji *tout court*. Naknadno sicer izvemo, da nam prizor kaže junaka, ki se po padcu v komo sredi ceste prebuja v bolnišnici. A obenem je očitno, da se v prvem stavku odstavka: »Tema,« ter zadnjem: »Luč,« skriva aluzija na mite stvarjenja starih kultur, predvsem na biblično Genezo. S tem nas avtor tako rekoč v prvi potezi izžene iz navajenega univerzuma narativnosti, nam izpod nog spodmakne varna tla tradicionalnih pripovedi in nas spelje na sled nekoliko bolj zagonetni logiki kreacije. In koordinate te otvoritve so začrtane tako trdno, da nas ne bodo spustile iz krempljev do zadnje strani. S prefinjeno ironijo v maniri Nabokova nam zato avtor že na koncu prvega poglavja namigne, da ne po svoji vsebini ne, kot kaže dodatek v oklepaju, po formi roman ne bo imel klasične narativne strukture, ki zgodbi vselej obljublja konec:

Na tem mestu, za vmesni zaključek in zgolj kot medklic za občutljivejše bralce in bralke in v brk vsem tistim, ki sodijo knjige po koncu in zato hitijo zadnji strani naproti: vsem naj vam bo že vnaprej zagotovljeno, da se roman ne bo končal s smrtjo protagonista (pravice do spremembe konca pridržane v imenu kapriciozne umetniške svobode). (16)

<sup>4</sup> Glej denimo Pirjevčevo analizo začetka Stendhalovega *Rdeče in črno* v primerjavi s Kafkovim *Gradom* (Pirjavec 8–12).

Dovoljen nam ne bo niti najbolj »naravni« izmed pripovednih zaključkov, torej smrt junaka, pa še ta obljuba, če bi se bralec hotel preveč obesiti nanjo, obvisi v zraku in jo lahko avtor vzame tudi nazaj. Kaj nam torej sporoča ta napoved in na kaj nas obsoja?

Da bi na to odgovorili, si najprej zastavimo vprašanje, kako se je smel končati klasični roman od Cervantesa naprej. Navsezadnje je eden pomembnih razlogov, zakaj *Don Kihot* predstavlja prototip modernega, novoveškega junaka in paradigmo romaneskne naracije, ravno v tem, da se v njem eksplicira nova *forma konca zgodbe*. Kot je dejal Lukács v svoji *Teoriji romana*, je proces samospoznanja junaka skozi življenjsko zgodbo tisto, kar kaže »veliko razliko med diskontinuirano neomejenostjo romaneskne snovi in kontinuirano neskončnostjo snovi epopeje. [...] Biografska forma za roman premaga slabo neskončnost« (Lukács 60–61). Seveda Cervantesova pripovedna tehnika z eno nogo še stoji v prejšnjem svetu, v tradiciji srednjeveškega viteškega romana; Don Kihot svoje samovoljno nesorazmerje s svetom, svojo umišljeno viteško čast, uprizarja skozi dolgo, včasih utrujajočo vrsto epizod, za katere se zdi, da bi se lahko nadaljevale tudi v nedogled. Že Lukács je opozoril na to nevarnost epske »slabe neskončnosti« viteškega romana: »Tako se vzajemno pogojujeta togost psihologije in v izolirane pustolovščine atomizirana narava delovanja, in povsem jasno se pokaže nevarnost tega tipa romana, slaba neskončnost in abstraktnost« (76).

Po Lukáčsevemu mnenju se je Cervantes tej zagati izognil le skozi formo parodije. Prav zaradi nje *Don Kihot* razpolaga še z enim vzvodom, katerega razvezava nazadnje dejansko zna proizvesti pravi *moderni* konec zgodbe: to je seveda junakova komičnost, njegov presežek »ideje viteštva« nad prozaičnim svetom. Cervantesov svet je že dovolj »razčaran«, da se v koliziji z njim tudi idealnost junakove duše na neki točki sme razbliniti, in pripovedni lok se lahko sklene. Junaka na turnirju premaga »vitez belega meseca« in mu, poražencu, naloži pokoro, da se vrne domov. Doma junak zboli in pade v globok sen, iz katerega se ne prebudi več kot Don Kihot, temveč zgolj kot navadni Alonso Kihano. »Eno od znamenj,« zapiše Cervantes v čudovitem stavku, »ki so po njih skleпали, da umira, je bilo, da je tako zlahka iz norca postal pameten« (Cervantes 598). To je tista ključna premena, ki nazadnje omogoča, da se tudi ta več kot tisoč strani obsežni kolos sme končati: izza samopoveličanega in zato smešnega Kihota se prikaže mali, profani, nekoliko tragični Kihano. Kot so opazili mnogi teoretiki romana, romaneskna pripoved dočaka svoj sklep v hipu, ko se v notranjosti junaka odpre tisti negativni prostor, ki ga lahko zasede realnost običajnega sveta, ko se torej ideali srca umaknejo in se visoka notranjost izravna s pritiskom prozaične zunanosti.

Verjetno najbolj formalno dovršeno, do neke mere celo hladno, hkrati pa logično in estetsko prepričljivo je ta negativni prostor v osrčju modernega junaka znal imenovati Goethe v svojem znamenitem *Bildungsroman*, v *Učnih letih Wilhelma Meistra*; dejal mu je »nenadarjenost«. Goethe se je že bolje izogibal »slabim neskončnostim« epskega sveta, ki so prežemale romane sedemnajstega in osemnajstega stoletja, in je zadnjo verzijo *Učnih let*, kljub občasni epizodičnosti, strukturiral tako, kot da bi celotno naracijo naravnost vleklo k poslednji Meistrovi žrtvi, njegovi znameniti *Entsagung*. Najgloblje jedro Wilhelmove osebnosti je ljubezen do gledališča; naslov prve, nedokončane verzije romana se je glasil celo *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, junak pa je vendarle tudi Shakespearov soimenjak. Toda prijatelj mu enkrat proti koncu romana nameni nekaj krutih besed:

»Sploh se mi zdi,« je pristavil Jarno, »da bi se lahko odrekli gledališču, saj tako nimate talenta zanj.«

Wilhelma je prizadelo. Mukoma se je skušal zbrati, kajti Jarnove trde besede so ga bridko ranile v samoljubju. »Če me prepričate o tem,« je odvrnil s prisiljenim nasmeškom, »mi boste izkazali uslugo, četudi je zgolj bridka usluga, kadar človeka zdramijo iz najljubših sanj.« (Goethe 189)

Ta kratki dialog, ki ga Goethe v svoji skromni eleganci skriva v nek širši prizor, v katerem gre za druge reči, bi utegnil biti eno velikih mest svetovne literature. Tisto, kar ustvari dovolj negativnosti, da bi se vanj smel naseliti konec zgodbe, je junakov *uvid v lastno neposebnost*. Njegovo samospoznanje je še povzdignjeno in skorajda posvečeno v slavni sceni razodetja, kjer mu skrivnostna *Turmgesellschaft* v nekakšnem ritualu predoči, da je ves čas zorenja spremljala njegovo pot, da pa se vanjo ni smela vmešavati, saj je vsak korak na poti vzgoje moral opraviti sam. Meistrova »omika« se dovrši, ko žrtvuje svoje najsvetejše, torej opusti igralsko dejavnost, razpusti gledališko skupino, se poroči in posveti znova najdenemu sinu. In to je moment, ki ga Lukásceva do Goetheja deloma kritična tipologija »romana sinteze« morda ni znala dovolj poudariti. *Učna leta* v tradiciji evropskega romana resda izstopajo po svojem neobičajno srečnem koncu, toda cena te sreče je največja možna; žrtev na strani junaka je vendarle totalna.

V tem smislu so Flaubertovi junaki Emma Bovary, Frédéric Moreau, Bouvard in Pécuchet v svoji notranji brezizraznosti in dolgočasnosti gotovo Meistrovi dediči. Predvsem *Vzgojo srca* bi verjetno smeli interpretirati kot končno spoznanje Wilhelma Meistra, razpoegnjeno na obseg petstotih strani. Junak Frédéric je prelen, da bi dovršil študij, premalo odločen, da ne bi ob svoji veliki ljubezni lju-

bil tudi drugih žensk, preutrujen, da bi dovršil misel na samomor, z mislimi preveč nekje drugje, da bi žaloval za lastnim otrokom. Tako Flaubertova mojstrovina, verjetno najpopolnejše literarno delo tega sveta, ni nič drugega kot le počasen in skrajno rafiniran vpogled v banalno srce srca. Šele ko Frédéricu Moreauju ob koncu poide njegova sentimentalna strast, se s prijateljem Deslauriersom, potopljena v malomeščansko enoličnost vsakdana, ozreta nazaj in se spomnita skupnega, ponesrečenega obiska bordela, ki se v svoji neizrazitosti izkaže za najlepši dogodek njunih življenj. Edino, kar lahko prešije to veliko pripovedno entropijo in omogoči postavitev zadnje pike, je le še naključna anekdota, torej dogodek, ki pred tem ni bil nosilec nobenega narativnega smisla.

Kjer, nasprotno, junak ne vzdrži pogleda v praznino svoje notranjosti in njene poezije ni zmožen zamenjati za prozo sveta, se kot edina možnost konca ponuja smrt. Junaki romanov osemnajstega in devetnajstega stoletja so zato na koncu najraje umirali in si, v tradiciji Wertherja, pogosto sodili sami: Bovary, Karenina, Stavrogin.

Toda dnevi Lukácseve romaneskne končljivosti zgodbe so se počasi bližali svojemu koncu. Že pri Faubertovem *Bouvardu in Pécuchetu*, ki ga nekateri imenujejo »prvi modernistični roman«,<sup>5</sup> lahko opazimo specifičen premik. V njem se dva pariška buržuja, po poklicu kopista, torej birokrata in prepisovalca stvari, ki so jih napisali drugi, umakneta v provinco, da bi na svojem odmaknjenem posestvu svetovni zgodovini omogočila še eno parodično ponovitev. V tem smislu je Flaubertov roman le veliko pričevanje o tem, da se na svetu ne bo zgodilo nič več. A ravno dokončani svet se izkaže za tistega, ki ne bo dovolil konca zgodbe. Ko junaka nazadnje izgubita voljo do življenja, se naenkrat zazdi, da se običajni konec realističnega romana začne odtegovati. Samospoznanje, sprava, omika, veliko razodetje, sprijaznjenje, deziluzija, smrt, samomor – vse to bi bili prelahki izhodi iz sveta, ki je izgubil svoj smoter. Ironija je hotela, da je Flauberta pri pisanju prehitela smrt, tako da so namigi o koncu romana podani le skozi nekaj skopih fragmentov. Iz njih izvemo, kako Bouvard in Pécuchet vsak zase prideta na idejo, da bi se vrnila k svojemu izvornemu poklicu kopistov, kot da je vse že bilo narejeno in je mogoče le še prepisovati ideje preteklosti. Pri mizarju si naročita mizo z dvojnimi pultom, priskrbita si zvezke, pisala, radirke in, kot pravi zadnji stavek:

<sup>5</sup> Cyril Connolly je v njem videl napoved Joycea: »Polihistorični pesimizem žari v lesku poezije; burka je prežeta z žalostjo stvari; razumljivo gre za Joyceovo najljubšo knjigo« (Connolly 110).

*Ils s'y mettent*, »Vržeta se na delo« (Flaubert 395).<sup>6</sup> Ker sveta nič več ne drži skupaj, nam v njem očitno preostane le še nekakšno »nadaljevanje zaradi nadaljevanja samega«.<sup>7</sup>

Morda je s tem Flaubert že leta 1880 otvoril dvajseto stoletje, ki je proti jamstvu konca začelo počasi razvijati logiko neskončnosti. Pri tej ne gre več za pozitivno neskončnost bogatega kontinuuma epskega sveta, temveč za *negativno neskončnost inhibicije narativne razvezave*. Vsaj za Kafko in Prousta, v naravnost programskem smislu za Becketta, prav tako pa tudi za Garcío Márqueza velja, da se romani ne znajo končati, dokler jim ne uspe naslikati dovolj prepričljive podobe nekakšne *ontološke nekončljivosti*. Kafka (dveh od treh) romanov ni zmozel pripeljati do zaključka, Proust je svojo veliko heptalogijo sklenil le na mestu, kjer čas sam postane nekaj brezčasnega, Beckettovi romani niso nič drugega kot kultivacija velike neumrljivosti malih nagonov, García Márquez pa zadnjo piko pogosto postavi na točki, kjer prerokba proizvede svojo uresničitev, ta pa junake ujame v nekakšen večni in lepljivi tek tostrana. Toda vprašati se moramo, kaj je pravi razlog te invencije neskončnosti? Ali je mogoče v romanu dvajsetega stoletja najprej locirati in definirati strukturni analog tiste premene, po kateri se je Don Kihot spremenil nazaj v Alfonsa Kihana in je Wilhelm Meister v svojem srcu odkril manko talenta, potem pa pojasniti, zakaj ta premena ne obljublja več konca, temveč raje obsoja na neskončnost?

Odgovor na to vprašanje nam morda ponuja eden od emblematičnih prizorov literature dvajsetega stoletja, kjer se K. v Kafkovem *Gradu* dovolj približa gradu, da vidi, da to ni viteški stolp ali razkošna palača, temveč

raztegnjena skupina poslopij, ki jo je sestavljalo nekaj malega dvonadstropnih, pa dosti nizkih poslopij, stoječih tesno drugo ob drugem; ko bi človek ne vedel, da je to grad, bi ga prav lahko imel za mestece. [...] Ko pa je prihajal bliže, ga je grad razočaral, saj je bil samo zelo revno mestece, sestavljeno iz vaških hiš, odlikovalo se je le s tem, da je bilo morda vse sezidano iz kamna; omet pa je že zdavnaj odpadel, in zdelo se je, da se kamen kruši. (Kafka, *Grad* 75)

<sup>6</sup> Kot je razvidno iz zapiskov, je Flaubert hotel roman objaviti skupaj z enciklopedijo platitud in klišejev tistega časa, *Le Dictionnaire des idées reçues*, ki je potem izšla posebej, ali celo z zbirko neumnih citatov iz del znanih pisateljev z naslovom *Sottisier*. Če je torej zadnje delo junakov zapisovanje plehkosti in nesmislov, tedaj tisto, kar njuno nalogo naredi neskončno, ni nič drugega kot zgodovina neumnosti.

<sup>7</sup> Zato tega konca ne gre enačiti s prav tako znamenitim, a v osnovi optimističnim, razsvetljskim, skorajda didaktičnim zadnjim stavkom Voltairovega *Kandida: il faut cultiver notre jardin*, »toda čaka nas vrt« (Voltaire 138).



Izza Kihota se je nazadnje le prikazal mali Kihano, in morda obstaja nekaj podobnosti s tem, kako se pri Kafki izza simbolnega zaslona »Gradu« razkrije pusta realnost vrste nizkih in ozkih hiš. Pa vendar, če Cervantes veliko razgaljenje junaka postavi šele na konec romana, se Kafkova »desublimacija objektivne strukture sveta«, da tako rečemo, zgodi že kmalu po začetku. In natanko ta *negativna iniciacija* označuje točko, v kateri K.-jeva na videz enostavna naloga postane zares neskončna. Svet je sedaj tisti, ki je nekaj izgubil, vendar to junaka ne osvobaja, temveč ga ravno zadolžuje. Grad ni nedosegljiv zaradi svoje posvečenosti, marveč zaradi prevelike posvetnosti. Tako kot se v *Procesu* za »vrati postave« nahajajo vselej nova vrata brez konca, začne K.-ju na poti do gradu večno zastajati korak, saj se smoter naloge ne zna več konsolidirati v ciljno točko. In če si je Kihot s svojo normalizacijo še zaslužil smrt in dovolil svetu, da se nadaljuje naprej v svoji običajnosti, tukaj svet v razodetju svoje popolne ontološke nekonsistence junaka kaznuje na večnost v vicah bistveno »negativne« neskončnosti.

Natanko ta struktura deflacije okvira biti in posledične obsojenosti junaka na odsotnost pravega konca bi lahko predstavljala vez, ki družbi dva tako različna literarna svetova, kot sta Kafkov in Proustov. Na mesto mračnih in tesnobnih zunanjih struktur, ki interpelirajo Kafkove junake, pri Proustu sicer stopi pomehkuženi in razvajeni nevrastenični Jaz, ki svoje dneve večinoma preživlja v postelji. Vendar pa v svoji hipohondriji ni nič manj prepaden od Kafkovih sodišč. V tem egotističnem univerzumu funkcijo »poslednjega zaslona biti« zaseda znameniti proustovski *le grand moi*, veliki Jaz. A edini smisel njegovega ukvarjanja s seboj je postopno razodetje manka trdne substance psihološke »osebnosti« zadaj, za pojavi nehotenih reminiscenc. Če si denimo preberemo slavno definicijo iz *Albertine disparue*, bi smeli ravno v Proustovem Jazu prepoznati subjektivistično verzijo Kafkove Postave kot vrat, za katerimi se odpirajo vedno nova vrata: »Naš jaz je sestavljen iz vseh naših zaporednih stanj, naloženih v skladovnico. Ta skladovnica pa ni nekaj tako nespremenljivega kot slojevitost kakšne gore. Pretresi nenehno prinašajo na površje starejše plasti« (Proust, *Ubežnica* 134).

Ker spomini ne krožijo okoli »psihičnega« jedra z enotno in enosmerno biografijo, temveč se nenehno premeščajo glede na nehotene vzgibe naključnih zunanjih povodov, tudi »pripovednega časa« ne morejo več prešiti nekdanji »biografski« dogodki, kot so spoznanja in razočaranja, srečanja in razhodi, rojstva ali smrti. A zato Proust ta neprestani razkroj klasične naracije nazadnje zaustavi in uravnoteži z izjemno potezo: čas, ki je natanko tista količina, ki svetu nenehno spodmika možnost oblikovanja nekdanjih metafizičnih okvirov smi-



sla, nazadnje doživi apoteozo in postane Čas z veliko začetnico. Ko se v včasih nekoliko spregledanem, verjetno pa ključnem prizoru v zadnjem od sedmih romanov *Iskanja*, v *Spet najdenem času*, postarani junaki srečajo v majhnem empirskem salonu Guermantskih, se v naročju gospe de Sainte-Euverte Čas utelesi kot reč med rečmi realnega sveta:

Ni se zavedala, da zame obuja nekakšen nov razcvet imena Saint-Euverte, ki je po tolikšnem presledku zaznamoval oddaljenost in nepretrgani tok Časa. To, kar je zibala v tem čolnici, kjer sta se ime Saint-Euverte in empirski slog razcvetela v svilah, rdečih kot fuksije, je bil Čas sam. [...] [I]n tudi ni mogla slutiti, da je v mojih očeh njena funkcija v tej sobi, polni simboličnih znamenj, samo ta, da pestuje Čas sam. (Proust, *Spet* 344–345)

In čas kozmičnega propada reči, ki v samonanašalnem obratu zmore postati inkarnirani Čas, je nazadnje tista sila, ki junaku, ki se na dveh mestih poimenuje Marcel, zastavlja nalogo zapisovanja vsega, kar se je zgodilo. Kot lahko preberemo v zadnjem stavku megalomanskega opusa, se zdi, da nas skozi minevanje malega časa začne zadolževati veliki Čas. S tem pa se ujamemo v protislovno lego med iztekanjem realnega časa in hkratno infinitizacijo idealnega Časa, tako da približevanje smrti, kot kaže, le razteguje pokrajino nesmrtnosti:

Če pa mi je [preteklosti, op. J. S.] bo le dovolj dolgo ostalo toliko, da bom svoje delo dokončal, bom v njem predvsem opisal ljudi (tudi če naj bi zato postali podobni pošastim) kot bitja, ki v nasprotju s tako omejenim mestom, kakršno jim je dodeljeno v prostoru, zavzemajo dosti obsežnejše, neizmerno razpotegnjeno mesto – saj se kot velikani, potopljeni v globino let, hkrati dotikajo tako daleč narazen ležečih preživetih obdobj, med katerimi se je nabralo toliko dni – mesto v Času. (395–396)<sup>8</sup>

Proust, ki je neozdravljivo bolan z veliko hitrostjo pisal še zadnjega od sedmih romanov, je vedel, da ga že preganja končni čas, v katerem mora izpolniti nalogo neskončnega Časa. Smrt v tej strukturi zato ne more več imeti več nekdanje funkcije, po kateri univerzalni Čas omogoča zasebni konec časa, temveč markira le še realno mejo časa, na kateri se razodeva brezmejni Čas.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> V izvirniku sicer stavek na začetku razpre dialektiko časa in Časa, ki je v slovenskem prevodu opuščena: »Si du moins il m'était laissé assez de temps pour accomplir mon œuvre, je ne manquerais pas de la marquer au sceau de ce Temps dont l'idée s'imposait à moi avec tant de force aujourd'hui [...]« (Proust, *Le temps* 265).

<sup>9</sup> Zaradi slabšega poznavanja med primere nismo uvrstili Jamesa Joycea, tretjega velikega modernista ob Kafki in Proustu, zato naj njegov prispevek k isti logiki ostane

Če nadaljujemo s primeri strukture inkonsistence sveta in hkratne neskončnosti junakove naloge, potem je njen najbolj očiten, naravnost programski zastopnik gotovo Samuel Beckett. »Neobstoj sveta«, dejstvo, da je vse končano, duha ni več, narava ne obstaja, ima pri njem status vhodne predpostavke. Trilogija *Molloy*, *Malone umira* in *Neimenljivi* kaže junake, ki so že povsem izolirani, dislocirani, celo imobilizirani, ki počasi izgubljajo vsak stik z zunanjim svetom, so priče počasnega odmiranja lastnega telesa in zgolj skušajo umreti. Toda ravno zato, ker od sveta ni ostalo nič več kot le čakanje na smrt, smrt nikakor ne more priti, temveč junake sili v njeno nenehno odlaganje: v neskončno produkcijo besed, ki se razpenja med obnavljanjem preteklosti, opisovanjem sedanosti in dvomom v pomen jezika. Navsezadnje Beckettov literarni univerzum ni nič drugega kot dolgo pričevanje o tem, da je vsega že tako konec, da se niti konec več ne more izoblikovati.<sup>10</sup> V pogosto citiranem, zelo dolgem zadnjem stavku *Neimenljivega* nekakšen poslednji fizični residuum »junaka« slednjič pravi, »nadaljevati je

---

ugibanje. *Ulikses* je seveda različica tiste zgodbe Zahoda, ki je od nekdaj, tudi pri Lukácsu, pomenila paradigmo možnosti epskega konca, torej Odisejeve vrnitve k Penelopi. Bloom se tako ob koncu dneva vrne domov in uleže k nogam svoje žene Molly. Toda ta se zbudi in v polsnu vse vtise in doživetja dneva podoživi v slavnem notranjem monologu, ki zaključuje knjigo. Vse, kar se je »končalo« skozi dan, se tako ponovi v toku prostih asociacij kot brezformna, brezkrajna, brezkončna vrsta besed brez interpunkcije. Zdi se, da konec dneva tako vendarle proizvede svojo nočno neskončnost, nazadnje poudarjeno s ponavljanjem besede »Da«. Še boljši primer in pravo povečanje »narrativne neskončnosti« pa je verjetno *Finneganovo bdenje*.

Pod črto bi lahko opozorili, da tudi Slovenci premoremo svoj prispevek k tej infinitizaciji na robu »konca zgodbe«. Že leta 1904, torej pred velikimi modernisti Evrope, je Ivan Cankar objavil *Hišo Marije Pomočnice*, po našem skromnem mnenju največji roman o neobstoju smrti, kar jih je bilo kdaj napisanih. Prizorišče je postavljeno v hiralnico za neozdravljiva mlada dekleta, zato se celoten pripovedni čas razpenja zgolj v čakanju na smrt. Toda Cankar – in v tem je res velik, nič manjši od omenjenih svetovnih avtorjev – zna ravno v tem obzorju bližnje smrti prepoznati porajanje nekakšne absolutne inercije časa. V hiralnici ni več življenja, a tudi ne smrti, ni letnih časov, dnevi in leta se ne štejejo več, meja med tem in onim svetom je nejasna in porozna, kot da prehodna v obe smeri, tako da so nekatere deklice že bile onstran, nazadnje pa se, verjetno podobno Proustovemu Času, utelesi tudi smrt, ki samoumevno živi med deklicami kot brezbrizna, a prijazna starka.

<sup>10</sup> O Beckettu je na ta način pisal Mladen Dolar, ki je v redukciji jezika in telesa junaka prepoznal zgolj dedukcijo ireduktibilnosti njegovega neutišljivega glasu: »Beckettovi junaki so vselej in čedalje bolj na robu smrti [...]. Izčrpali so možno, a ne morejo umreti. Konec se nenehno izmika in videti je, da bi jih smrt odrešila, to je vse, kar si želijo, toda v prostoru tega izmikajočega se konca je zanka, ujeti so v zanko, ki pa je obenem neko odprtje, odprtje smisla brez pomena, v tej zanki biti na robu ničā vstopijo v nek prostor 'nesmrtnosti' [...].« (Dolar 36).

treba, ne morem nadaljevati, nadaljevati je treba, torej bom nadaljeval, treba je govoriti besede, kolikor jih je, treba jih je govoriti, dokler me ne najdejo, dokler me ne izgovorijo«, in potem, nekaj vrstic niže, »nadaljevati je treba, nadaljeval bom« (Beckett 142).

Poseben odgovor na modernistično uganko konca, na to narativno inhibicijo, nam je dal Gabriel García Márquez, morda poslednji pisatelj, ki je izgradil svojo lastno »literarno ontologijo«, primerljivo s Proustovimi reminiscencami in Kafkovimi sodišči. Ena temeljnih potez sveta Garcíe Márqueza je določena prisila, po kateri se zgodba sme končati šele tedaj, ko sama najprej ustvari zanko, po kateri se je vselej že končala. Zato njegovi romani tako pogosto izkazujejo strukturo samopopolnjujoče se prerokbe. V *Stotih letih samote* zadnji potomec družine Buendía, Aureliano Babilonia, dešifrira skrivnostne zapiske, ki se izkažejo za kroniko in hkrati tudi že napoved zgodovine vasi Macondo. Ravno v hipu, ko začne Aureliano na pergamentu brati o trenutku, v katerem bere o tem trenutku, ko torej sam postane predmet prerokbe, ki jo prebira, potem pa preskoči nekaj strani naprej, da bi izvedel čas in kraj svoje smrti, se ujame v mesto zrcal, ki ga uniči veter – junak na nek način preskoči lastno smrt, s tem ko zastane v trenutku, ko ta še ni nastopila.<sup>11</sup> Forma časovne zanke, kjer simbolno načelno predhaja realnemu in šele proizvede njegovo utelesitev, je navsezadnje dala naslov nemu od njegovih najbolj dovršenih in izbrušenih romanov, *Kroniki napovedane smrti*, ki prikazuje mučno uresničevanje nečesa, kar je bilo napovedano v besedah. Dva brata sta prisiljena maščevati čast svoje sestre in ubiti možkega, za katerega ona v sili lažno trdi, da ji je vzletel nedolžnost; čeprav brata naredita vse, da bi po krivem obdolženi pobegnili tej usodi, infernalni fatalizem karibskega sveta stvari uredi tako, da ga nazadnje vendarle umorita. Konec zgodbe je tako sicer mogoč, a le če je bil povedan, preden se je sploh zgodil. Ker pa je konec le »zemeljska« inkarnacija dejstva, da je bilo vse skupaj vselej že nekje povedano, tedaj ravno nima več funkcije razvezave zapleta in izhoda iz situacije, temveč raje večnega ujetja v njej.

Tu se namreč razkrije bistvena tostranskost, »laičnost« in posvećenost latinskoameriškega »magičnega realizma«. Morda te magije ne

<sup>11</sup> Zato v romanih Garcíe Márqueza ne smemo videti postmodernih »iger z ničelnim izkupičkom«, kjer realnost nazadnje izgine v igri fikcije in metafikcije, temveč prej kot počasno dedukcijo dovolj otipljivega, gostega in židkega momenta neumrljivosti. Glej denimo analizo različnih branj pri Tomu Virku: »Zlasti če neobremenjeni z vnaprejšnjimi odločitvami primerjamo *Sto let samote* z deli Bartha, Cooverja, Calvina, Eca, Pynchona, delno tudi Fowlesa, vsi pomenski signali usmerjajo v mitsko, in ne metafikcijsko branje« (Virk 285).

velja razumeti kot nekakšno ponovno začaranje preveč streznjenega sveta; nasprotno zna ontologija Garcíe Márqueza skozi bogata prizorišča tropskih barv in eksotičnih anekdot vselej potegniti precej strogo potezo, ki je bistveno romaneskna in ne predstavlja vrnitve v epski okvir. Če natančno beremo njegove tekste, lahko opazimo, da ima pri njem vse, kar je čudežno, prej strukturo Kafkovega prepoznanja vrste hiš za zaslonom Gradu kot pa vznika česa presežnega in pravljичnega. Čudež je mesto, v katerem se zadaj, za upanjem po transcendenci prikaže dokončna pripetost na imanenco zemeljskega obstoja. Medtem ko vsakdan še goji svoje male »spontane metafizike« in ves čas malce živi v oblakih, se magični dodatek zgodi le zato, da bi zdravi razum ponovno prilepil na zemljo. Ko v *Stotih letih samote* umre José Arcadio Buendía, García Márquez naslika čudovit prizor, vreden največjih avtorjev svetovne literature:

Kmalu zatem, ko mu je mizar vzel mero za krsto, so skozi okno zagledali, da je začel z neba pršeti dežek drobcenih rumenih rož. Vso noč so v tihi nevihti padale na vas in pokrile strehe, se nakopičile pred vrati in dušile živali, ki so spale na prostem. Z neba je padlo toliko rož, da so bile ob zori ulice pokrite z gosto odejo, ki so jo morali odmetati z lopatami in grabljami, da je bilo po ulicah dovolj prostora za mrtvaški sprevid. (García Márquez, *Sto* 126–127)

Čudeži kot dogodki, ki dušijo živali, naredijo ceste neprevozne in nas pritiskajo k tlom, so pravzaprav le mesta razodetja imanence v transcendenci. Zato je magični kozmos Garcíe Márqueza tako poten, vlažen, blaten in lepljiv, in zato v njem ljudje bolehajo za furunkli in elefantiazami. Tudi za smrt se zdi, da zgolj označuje trenutek, v katerem se pot v onstranstvo dokončno izkaže za nemogočo.<sup>12</sup> Navsezadnje slavni »sto let samote« ni nič drugega kot ime za to zataknitev v tostranu in je le časovna mera ujetosti v lastno prerokbo: »In še preden je [Aureliano Babilonia] prebral poslednji stih, je že vedel, da nikoli ne bo zapustil sobe [...], saj rodovi, obsojeni na sto let samote, na zemlji nimajo drugega izhoda« (374).<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Primerov za to tezo bi lahko našli mnogo; citirajmo naslednjega: »Pilar Ternera je neke praznične noči umrla, ko je v gugalniku, spletenem iz ovijalk, bdela nad vhodom v svoj paradiz. Na njeno poslednjo željo so jo pokopali brez krste, sedeč v gugalniku, ki ga je osem mož z vrvjo spustilo v ogromno luknjo, izkopano na sredi plesišča. [...] To je bil konec. V grobu Pilar Ternere, med psalmi in cenanim biserjem vlačug, so gnili odpadki preteklosti« (343).

<sup>13</sup> *Ljubezen v času kolere* se konča kot srečna združitev starih ljubimcev, toda ko se v zadnjem prizoru kapitan na ladji zazre v junakinjo in v njenih trepalnicah zazna »prve odbleske zimske slane« (García Márquez, *Ljubezen* 368) in potem pogleda junaka, ga

Če potegnemo črto, se skozi vsakega od naših primerov zarisuje enaka logika.<sup>14</sup> Izza zaslona »simbolne hipostaze sveta« se razkrije njegova nekonsistenca, natanko ta »metafizična podkompencija«, da tako rečemo, pa junaka obsodi na narativno neskončnost.<sup>15</sup> V klasičnem romanu je »objektivna struktura sveta« še lahko zapolnila srce junaka ali pa ga vsaj prisilila v smrt, modernistični roman pa nam nemara skuša razkriti svet, ki mu umanjka natanko tiste resnice, ki bi še zmogla dokončevati naše zgodbe. Junak niti v smrti ne najde več svoje utehe, saj je običajno raje prisiljen ne v blaženo nesmrtnost v onstranu, temveč v krožno, večinoma mučno in nelagodno neumrljivost imanence. Neskončnost dvajsetega stoletja zato ni ne kozmična brezкраjnost ne božanska večnost, temveč le negativna odsotnost konca, ki se razprostre spričo manka transcendentnih garancij.

V teh okvirih se lahko sedaj lotimo branja romana *Pianistov dotik*, ki ga bomo interpretirali kot poskus novega odgovora na inhibicijo dvajsetega stoletja, ki prepoveduje, da bi se fabula še smela končati. Kajti zdi se, da v njem ni najti motiva, ki ne bi bil nazadnje podrejen

---

preseneti »zakasnela tesnoba, da življenje, bolj kot smrt, nima meja« (369). To razodetje márquezovske brezmejnosti pa se lahko utelesi le še pod nenavadnim »kužnim znamenjem«, saj – da bi potovanje ljubimcev smelo trajati večno – kapitan na ladji razobesi rumeno zastavo okuženosti s kolero.

<sup>14</sup> Morda bi lahko, z Bahtinovim izrazom, govorili celo o specifičnem »kronotopu« dvajsetega stoletja, ki bi ga smeli imenovati *kronotop mejne brezmejnosti*. Takole denimo Bahtin opiše »kronotop meje«: »Pri Dostojevskem, na primer, so *prag* [...] in sosednji kronotop (stopnice, predsoba in hodnik) [...] osrednji kraji, kjer se godijo njegova dela, kraji kjer prihaja do kriz, padcev, vstajenj, prerodov, spregledanj, odločitev, ki vplivajo na celotno človekovo življenje. Čas v tem kronotopu je pravzaprav trenutek, ki kot da ne traja, kot da je izločen iz normalnega minevanja biografskega časa« (Bahtin 362). Dostojevski vselej uprizarja velike narativne zgotovitve, v katerih se zgodi več reči, kot bi jih običajni čas smel dovoliti, a vendar si lahko zgodba ravno od teh trenutkov obeta svoje največje obrate in prelome. Nasprotno v dvajsetem stoletju naracija gravitira k meji, kjer se sama meja razpusti, čas pa kvečjemu razredči: od neke točke naprej se grad ne kaže več kot grad, smrt ne več kot smrt, čas ne več kot čas.

<sup>15</sup> Morda ta razvoj v literaturi hkrati odslkuje podoben premik, ki ga je mogoče zaznati v filozofiji. Zadnja pozicija, ki je še lahko razglasila obstoj »objektivnega duha«, je bila Heglova. Po njegovi smrti pa se zdi, da so bili veliki filozofi, pa tudi znanstveniki, pogosto prisiljeni izumljati pojme nekakšne fatalistične repetitivnosti biti. V drugi polovici devetnajstega stoletja je tako Marx razvil vrsto konceptov samonanašalnega avtomatizma, denimo cirkulacijo in samoopljanje kapitala, Nietzsche pa večno vračanje enakega. V dvajsetem stoletju je potem Freud gonom življenja zoperstavil krožne in v sebi neskončne gone smrti, Heidegger je postuliral usodnostno dogodje resnice, Lacan *jouissance* in gon, kolikor je nezvedljiv na željo, Deleuze ponavljanje, Luhmann reprodukcijo sistema, ki si »konca ravno ne želi«.

tej eni pretenziji, ki skuša formo konca oropati njene metafizične pravice in moči.

### ***Pianistov dotik, roman o brezkončnosti brezkončnosti***

Zgodba pripoveduje o genialnem pianistu Gabrijelu Goldmanu, zasnovanem po zgledu Glenna Goulda. Že ta izbira pove veliko. Na mestu je namreč vprašanje, zakaj je junak pianist in zakaj je genij. Vendarle je po uvidu Wilhelma Meistra v lastno netaleantiranost junakova nadarjenost postala literarno nekoliko nehvaležna lastnost. Kot bomo videli, s tem presežnim elementom kreacije roman na tehtnico narativnih ravnovesij skuša postaviti na stran junaka nekakšen absolutni prebitek, božansko iskro, dodatek neposrednega in nenapovedljivega, ki bo vsem ostalim pripovednim funkcijam spremenil predznak. A odkod potreba ravno po tem absolutnem »subjektivnem presežku« nad svetom, po genialnosti?

Odgovor se verjetno skriva v novi pokrajini sveta, ki je zavladata enaindvajsetemu stoletju. Zdi se, kot da si naš čas celo velikih ekstravaganc modernizma, mračne kufkofske opresivnosti, proustovskih hipohondričnih megalomanij, beckettovskih apokaliptičnih scenarijev ali márquezovske tostranske, viskozne magije, ne more več privoščiti, temveč se nekako programsko normalizira, profanizira in trivializira. Tako je izrecni Komelov zastavek prav poskus, da bi naslikal podobo do konca razčaranega sveta. Eden ključnih prizorov romana kaže Gabrijelovo začetno učno uro igranja na klavir. In prva lekcija, ki mu jo da učitelj, je popolna desublimacija tega na videz čarobnega instrumenta:

Na jutro prvega učnega dne so se vaje začele s tem, da je učitelj svojemu mlademu učencu predstavil glasbilo, s katerim imata opravka. Po svojem še vedno trdnem dialektičnomaterialistčnem prepričanju je namreč menil, da mora v izogib glasbenemu misticizmu najprej razložiti mehaniko inštrumenta. Odprl je pokrov od potovanj na vseh straneh potolčene čajke, dvignil vnuka v naročje in mu od zgoraj kazal, kako ob pritisku na tipko mehko obložena klavirica udarjajo po jeklenih, v baker ovitih strunah, ki zvenijo, dokler se ne dvigne prsta ali dokler same ne odzvenijo: »Vidiš, nič čudežnega ne leži za tem orodjem, ki ga je iznašel človek, prav kot je izumil meč ali kolo. Osvojiti moraš tehniko, da bi lahko obvladal mehaniko naprave, ki bo brezprizivno ubogala tvoje ukaze. Toda nikar ne podcenjuj, kajti – kot je dejal veliki Anton Grigorjevič Rubinštejn – ko igraš klavir, ne igraš samo enega, temveč sto inštrumentov!« (Komel 52)

Magični objekt za vsakega pianista je tako zveden na goli mehanizem tipk, kladiv in strun, na skupek materije, ki zadaj, za svojo bleščečo površino ne skriva nobene skrivnosti več. Še več, Gabrijel kasneje, v enajstem poglavju z naslovom »Délire de toucher«, obišče Steinway Hall, glasbeni muzej ob tovarni znamenitih klavirjev *Steinway & Sons*, in tam mu pokažejo avtomat, ki igra sam od sebe:

z mastjo podmazano napravo in njena mehanično premikajoča se kladivca, ki so pritiskala na podložene tipke, premikajoč druga kladivca pod pokrovom; tolkala, pritrjena na konice dolgih podaljškov naprave, so po obliki namenoma ali nenamenoma spominjala na človeške prste, hidravlične cevi, ki so omogočale kalibrirano udarjanje po tipkah, pa na ožilje in mišičevje pod kožo.

Ves ta proces slepega udrihanja po tipkah, vse to igranje klavirja brez pianista, je Gabrijela neogibno spomnil na provokativni stavek njegovega preminulega učitelja: »Glasba brez glasbenika – prihodnost glasbe?« (157–158)

Če je resnica mehanizacije sveta v tem, da nazadnje ne potrebuje več človeka, ki je ta svet ustvaril, se tukaj vendarle izvrši določena premena glede na modernizem. Pri Kafki je stražar pred »vrti Postave« umirajočemu možu z dežele rekel, da so bila vrata zgrajena le zanj in se bodo zaprla, ko bo umrl; razkroj reči v času je pozival Proustov jaz, naj popiše njihovo vztrajno vračanje v spominih; konec sveta je pri Beckettu zahteval nenehno govorjenje; celo pri Garcíi Márquezu so prerokbe junake silile v njihovo izpolnjevanje; tukaj pa se, nasprotno, svet na junaka v bistvenem smislu ne naslavlja več. Realnost se, na prvi pogled podobno kot pri inavguraciji modernega romana, pri *Don Kihotu*, začne kazati kot nekaj vsakdanjega, streznjenega, celo rutinskega in vulgarnega, toda njena subsistenca je že tako oropana vseh metafizičnih pretenzij, da se nam lahko prikazuje le še kot velika inscenacija odvečnosti človeka.

In zdi se, da si je kot protiutež temu poslednjemu razčaranju sveta Komel zamislil *element ponovnega začaranja*, Gabrijela Goldmana, ki je, kot pove naslov romana, predvsem človek dveh lastnosti, demoničnega odnosa do glasbe in bolestrnega odnosa do dotika. Na ozadju že povsem samoumevne dehumanizacije sveta tako vznikne do norosti senzibilizirani junak, ki svoje mesto v svetu označuje le prek vrste obsesij: po eni strani poslušá glas notranjega dajmona, ki mu veli igrati klavir, po drugi strani pa ves čas le pazi, da se ga nobena stvar zunanjega sveta ne bi v nobenem trenutku dotaknila. Komelov odgovor na to novo stanje sveta nemara ni edini možen, je pa ena od možnosti; nasproti svetu, ki nima junaku več nič povedati, zasnuje junaka, ki ga določa napor večnega ohranjanja lastne nezvedljivosti na pogoje sveta, ki njega ne potrebuje



več. Zato bi se veljalo posvetiti specifični naravi te literarne figure. Na kratko si oglejmo njegovo genezo in njegovo narativno funkcijo.

Kako lahko v današnjem svetu, v katerem nam niti vera v iluzije niti smrt herojev nista več ostali v spominu, in kjer si morda še koncev zgodb ne želimo več, junak prevzame funkcijo izvoda narativne neskončnosti? To je nemara vprašanje, ki tvori formativni princip *Pianistovega dotika* in navsezadnje vzpostavi koordinatni sistem, znatraj katerega bodo sovpadle vse estetske ravni Komelovega romana: tako ironični slog, poln malih zastranitev in refleksij v stilu Nabokova, kot nelinearna, anekdotična pripoved, velike časovne zanke, efemerna, skoraj nadrealna ljubezenska epizoda, kot nazadnje predvsem oba glavna motiva, glasba in dotik. Odkod torej ta osrednja tema romana? Čemu ravno glasba in dotik? Zakaj bi v današnjem pretežno vizualnem svetu, za katerega pravijo, da je »postmetafizičen« in »ekonomsko determiniran«, še pisali romane o pianistih in njihovih taktilnih fobijah? Kako je mogoče, da se sredi medlega in plitvega sveta izoblikuje tako obsesivni, manični junak?

Kdor je prebral roman, je nemara zaslutil, da sta glasba in dotik pravzaprav izbrana kot privilegirana medija svojega lastnega imaterialističnega obrata, premene v tišino in nedotakljivost. Goldmanova glasba, njegov pianistični talent, nazadnje ni nič drugega kot *način proizvajanja tišine*. Učitelj ga že na začetku njegove glasbene poti uči, kako naj pritisne le na eno tipko klavirja, zdaj močno, potem nežno, in posluša njen zven do točke, ko poneha:

Pri vsaki naslednji prav tako naključno izbrani posamezni noti je Gabrijel ponovil vajo najglasnejšega in najtišjega dotika, pri čemer ga je stari Bruvel učil potrpežljivega poslušanja zvoka od začetka do konca, od najvišjega do najnižjega zvena, ko je že odzvanjala komaj slišna tišina. (54)

In po vsakem Goldmanovem koncertu se najprej razleže tišina kot edini avtentični učinek glasbe, navsezadnje kot edini element, v katerem junak sploh lahko obstaja. Če se denimo Gabrijel za pianistični koncert obleče v črno, je to zato, ker je treba »s črnino vsakič znova počastiti nesmrtno smrt glasbe, ki drugače od slike ali kipa po zadnjem taktu izzveni v nedotakljivo tišino« (115). Kot kaže, prav glasba Gabrielu omogoča popolno koncentracijo doživetja tistega, česar eksistenca v realnem svetu nikoli ne dovoljuje povsem: biti absolutno nedotaknjen.

*Pianistov dotik* je tako manj knjiga o dotikanju kot o strahu pred njim, zato pred nami razprostre pravo klinično anamnezo haptičnih patologij. Med hojo po cestah se denimo junak panično boji, da bi se

mimoidoči obregnili vanj, v bolnici pa izkuša neznosnost transfuzijske igle, ki predre njegovo kožo. Glasba je verjetno najmanj mimetična in intencionalna od vseh umetnosti, in prav v tem artističnem absolutizmu prejme dovolj precizno »romaneskno« funkcijo: junaku zagotavlja idealni ščit, ki presežke notranjosti zmore varovati pred vdori zunanosti. Od te zastavitve navsezadnje živi celoten roman; če bi morali izpisati njegovo implicitno tezo, bi rekli, da je le nekakšna uprizoritev popolne nemoči zunanje realnosti v soočenju s kreativno osebnostjo Gabrijela Goldmana.

Kako bi torej lahko opisali ontološko strukturo sveta, ki poraja tako nedotakljivega junaka? Kot smo videli, je svet že v dvajsetem stoletju zapravljal tisto simbolno strukturo, ki bi našim dejanjem pripisala trajno vrednost, markirala našo posebnost v goethejevski omiki ali pa nas vrnila v naročje tolstojanske skupnosti. Zunanost je izgubila pravico, končevati naše zgodbe. Toda literarni svet dvajsetega stoletja je junaka še vedno zadolževal in ga vsaj silil v nelagodje neskončne naloge. Tisto, kar je svetu dajalo to moč, je bila ravno razlika med simbolno projekcijo in njenim neuresničenjem, torej razlika med Gradom in gradom, med velikim Jazom in malim jazom, med Besedami in neimenljivostjo, med transcendenco in imanenco. V tem razmiku je naracija postala neskončna, toda v tej neskončnosti je svet junaka vendarle še potreboval. Pri Komelu pa niti osnovnega simbolnega uokvirjenja realnosti ni več, izza katerega bi se pokazal njen razkroj. Materialna profanost sveta je že postala aksiomska in je privzela status izhodiščnega stanja, tako da se zdi, da od sveta kaj več nismo niti pričakovali. Kot smo videli, je klavir že v prvi lekciji razgaljen kot golo mnoštvo tipk, klavir in strun. Priostreno povedano je pri Kafki grad sprva še bil Grad, pri Komelu pa klavir nikoli ni bil Klavir. In ker ni več niti tega minimalnega razmika med simbolno investituro in zaostajanjem realnosti, lahko svet, ki ga Mirt Komel ves čas opisuje kot v en sam plitek zaslon sploščeni skupek bežnih pojavov, pravzaprav le nemočno čaka na junakove presežke, na njegove iracionalne, od ničesar zunanjega motivirane izbruhe igranja na klavir.

V tej zastavitvi tiči razlog Goldmanove labilne, neoprijemljive, skorajda vampirske eksistence, ki življenje junaka zvede zgolj na nihanje med dvema skrajnostma, na hipne navdihe in presežke notranjosti na eni strani in varovanje svoje nedotaknjenosti od zunanjih reči na drugi. Velika posebnost romana je prav v doslednem slikanju prizorov, v katerih je žogica vselej na strani junaka in nikoli na strani sveta. Junak tako ni več modernistični, joyceovski »fenomenološki« subjekt, ki kot goba vpija zunanje vtise, niti Musilov »mož brez posebnosti« kot čim

bolj prazni medij družbenih in zgodovinskih dinamik, temveč subjekt, pred katerim svet izgublja svoje barve, oblike in zgodbe; pred obličjem Gabrijela Goldmana svet postane tisti, ki je *ohne Eigenschaften*. Na ozadju totalne deflacije zunanosti, ki se na junaka ne obrača in se ga niti več ne dotika, pa junak postaja on sam le skozi vzgibe notranjosti, za katere zunanost ni dala nobenega povoda. Morda nam svet, ki od nas ne pričakuje ničesar več, pravzaprav nalaga kreacijo. In od vsakdana v nesmiselnem svetu ostane le še to, da ves čas brundamo predse; tako se namreč glasi ena od iniciacij Komelovega junaka:

Sicer pa jo je posnemal še v nečem drugem, kar je botrovalo njegovemu najzgodnejšemu dojetanju glasbe: mater je vedno videval srečno in nasmejano, njeno dobro počutje pa je pripisal temu, da si vseskozi poje. Deček iz svoje perspektive ni mogel videti od gospodinjskega dela utrujenega obraza ženske, saj mu je vedno, ko se je obračala k njemu, namenjala samo nasmeh. Prav tako tudi ni mogel videti, da se je, prikrivajoč solze z nasmehom, v žalosti pogosto umikala stran od njega, ko v paničnih napadih obupa ni vedela, kaj narediti z otrokom, ki je tekom odraščanja kazal vse bolj neobvladljive in vse bolj strašljive popadke nečesa nikomur razumljivega. (22)

Funkcija glasbe s tem postane dovolj očitna; igra vlogo *medija gojenja nedotakljivosti*, ki jo junak potrebuje, da bi ohranjal svojo »nendarativnost« znotraj malih zgodb svojega sveta. Roman ponuja cel niz pripovednih nastavkov, ki nalašč ostajajo begotne, nedokončane skice. Tako se pred nami izriše družinski milje premožnega, stremuškega očeta in občutljive matere, pa prikaz poklicnega vzpona, ki junaka postavlja v okolje povzpeticov in rivalov, potem diagnoza časa, ki vse, tudi glasbo, nemilostno mehanizira, in nenazadnje ljubezenska zgodba s fantomsko Ester, kjer se v eno zlijeta dve sicer nedotakljivi bitji. Toda ko Gabrijela Goldmana spremljamo po njegovih sprehodih po mestnem vrvežu, pri obisku kavarne, pri komajda oprijemljivem ljubezenskem aktu, dobimo občutek, da vsi ti motivi ne služijo niti rekonstrukciji življenjske zgodbe ali rekapitulaciji odraščanja, niti globinski psihoanalizi družinskega romana ali panorami neke dobe, temveč prej le zarisujejo kontrastno ozadje, pred katerim se izvršuje nekakšna junakova samoapoteoza, ki izraža njegovo večno nezvedljivost na zunanje pogoje sveta.

Če torej Don Kihot nazadnje odvrže svojo viteško masko, Wilhem Meister pa žrtvuje svojo največjo strast, ljubezen do gledališča, Goldman zgolj postaja to, kar je od nekaj že bil: *monument sredi sveta brez skrivnosti*. Tako je že v zgodnjem otroštvu deloval kot nekakšna transcendenca sredi imanence; ko denimo v družinsko stanovanje udari

strela in razbije šipo, leteči drobci stekla kot po čudežu ne ranijo nadarjenega otroka: »Gabrijel je sedel tam sredi neštetihi koščkov in odenkov ostrine – nedotaknjen« (38). Kot tak Goldman uteleša nekakšen apriorni antinarativni moment znotraj vseh ostalih protonarativnih motivov. V svoji nezemeljski inspiraciji skrbi za nenehni odmik od možnosti, da bi se iz pripovednih nastavkov smela izoblikovati klasična zgodba. Težišča med junakom in svetom so se nemara premestila. Prej svet ni dovolil konca zgodbe junaku, sedaj je junak tisti, ki svetu ne dovoli, da bi zdrknil v udobje končnosti.

Nazadnje avtor junakovo monumentalno nedotakljivost vendarle popelje še za korak naprej. Gabrijel Goldman je živi spomenik, ki ne pozna ne začetka ne konca časa in s svetom ni zmožen skleniti niti tistega skrajnega kompromisa, po katerem bi smel umreti. Zato je izbira mesta, na katerem se postavi zadnja pika, toliko bolj kočljiva. In tukaj Mirt Komel potegne morda najbolj suvereno potezo cele knjige, njeno dovršitev: v poslednjem dejanju pianist postane skladatelj, ki zažge svoje prvo delo. Seveda se zdi, da se pisatelj poslužuje figure genija le zato, ker je opna, ki je prepustna zgolj v eno smer; medtem ko ne dovoljuje, da bi svet posegal vanj, ima genij vselej pravico, da iz sebe v svet izvrže svoje presežke. Prej še nekontrolirani izbruhi igranja na klavir se zato na zadnjih straneh romana umaknejo in dajo prostor stvaritvi nove, še nikoli slišane kompozicije. Če smo rekli, da roman dvajsetega stoletja odgovarja na vprašanje, kako zgodbo narediti nekončljivo, tedaj so tukaj, na začetku enaindvajsetega stoletja, vzvodi tega upiranja koncu prestavljeni v tisto junakovo notranjost, ki zmore doseči stanje infinitne samoreferencialnosti. Zato lahko sklepno poanto *Pianistovega dotika* nemara beremo kot še zadnji, skrajni napor ohranjanja momenta neskončnosti kreacije. Ko namreč Goldman napiše svoje prvo delo, *Un quasi qualcosa*, se zdrzne, da je »njegovo življenje lahko zapisano na notnem črtovju v podobi tistih črtic in glavic in prečk« (176). Kot nedotakljivi se očitno ne more sprijazniti s tem, da nekaj tako nesvetnega, kot je kreacija, konča v materialnosti zapisa; morda ga obide srh, da ob meji tinte na papirju inspiracija vendarle doseže svoj »konec«. Prikazenski Kafkov grad je le kup nagnetenih malih hiš, umetniško delo pa je nazadnje le zaporedje mrtvih znakov na papirju. Zato je, v zadnjem stavku romana, Goldman »prižgal papirje, z njimi namesto svetilke vstal in odprl okno, nato pa stegnill roko in razprll dlan, da se je papir preobrazil v pepelnatega metulja, ki je odplahutal v nič« (176). Kar Goldmana povzdigne v status literarnega junaka, ni toliko dejstvo, da je genialen, kot prej to, da je stvarnik, ki uniči svoje delo. Morda je »obsojen na kreacijo«, toda nje-

gova stvaritev nazadnje ni nič drugega kot nič sam. Tako kot K. pred podobo razčaranega gradu obstane in se vrne nazaj v vas, tako je tudi poslednje dejanje genija, ki svetu ne dovoli konca zgodbe, zgolj vrnitev na mesto, ki je en korak pred materializacijo umetniškega dela, torej tja, kjer je trenutek ustvarjanja še bil neskončen.

## LITERATURA

- Bahtin, Mihail. *Teorija romana*. Prev. Drago Bajt. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.
- Beckett, Samuel. *Neimenljivi*. Prev. Aleš Berger. Maribor: Založba Obzorja, 1989.
- Cervantes, Miguel de. *Don Kihot. Drugi del*. Prev. Niko Košir. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1973.
- Connolly, Cyril. *100 Key Books of the Modern Movement from England, France and America 1880–1950*. London: Allison & Busby, 1986.
- Dolar, Mladen. »Kamen in glas – od Hegla do Becketta«. *Problemi* 45.4–5 (2007): 5–39.
- Flaubert, Gustave. *Bouvard et Pécuchet*. Pariz: Louis Conard, 1910.
- García Márquez, Gabriel. *Ljubezem v času kolere*. Prev. Nina Kovič. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1987.
- – –. *Sto let samote*. Prev. Alenka Bole Vrabec. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1997.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Učna leta Wilhelma Meistra II*. Prev. Štefan Vevar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998.
- Kafka, Franz. *Proces*. Prev. Jože Udovič. Ljubljana: Založništvo slovenske knjige, 1991.
- – –. *Grad*. Prev. Jože Udovič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967.
- Komel, Mirt. *Pianistov dotik*. Novo mesto: Goga, 2015.
- Lukács, Georg. *Teorija romana*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: Literatura, 2000.
- Pirjevec, Dušan. »Franz Kafka in evropski roman«. Franz Kafka. *Grad*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967. 5–65.
- Proust, Marcel. *Spet najdeni čas. Iskanje izgubljenega časa VII*. Prev. Radojka Vrančič. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1997.
- – –. *Ubežnica. Iskanje izgubljenega časa VI*. Prev. Radojka Vrančič. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1996.
- – –. *À la recherche du temps perdu VII. Le temps retrouvé II*. Pariz: Gallimard, 1927.
- Virk, Tomo. »Proti 'napačnemu branju'«. *Primerjalna književnost* 24.3 (2001): 279–289.
- Voltaire. *Kandid ali optimizem*. Prev. Oton Župančič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1975.

## The Modern Novel and the Invention of Narrative Infinity: Ruminations after Reading *The Pianist's Touch* by Mirt Komel

Keywords: Slovenian literature / European literature / novel / theory of the novel / Lukács, György / narrative structure / comparative studies / Komel, Mirt / Goethe, Johann Wolfgang von / Flaubert, Gustave / Kafka, Franz / Proust, Marcel / García Márquez, Gabriel

Drawing on a recent Slovenian novel by Mirt Komel *Pianistov dotik* (The Pianist's Touch), the article examines the difference between the narrative of the classical European novel, primarily nineteenth-century novel, still being brought to its end, and the increasing impossibility of the twentieth century to devise this kind of "end of the story." While in the nineteenth century the narrative could still hope to achieve closure, even though mostly in tragic terms for the hero, in the twentieth century the world is rather showed in the process of losing its symbolic structure, the process that condemns the hero to some sort of "narrative infinity": for instance, to the shame of Josef K. that outlives his own death in Kafka, the incarnation of Time in Proust, the continuation of the drive of speaking in Beckett, or the inability to seize the moment of death in García Márquez. In *The Pianist's Touch*, a twenty-first century novel, even this hindmost difference between the symbolic investiture and the respective falling short of reality collapses, a difference that still interpellated and obliged Kafka's heroes, which is why Komel's protagonist can only become an utterly untouchable monument in the midst of a disenchanting world.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.091-31

821.163.6.09Komel M.