

RAZPRAVE – ČLANKI

Jakob J. Kenda
Ljubljana

PHILIP PULLMAN – ZAKAJ ‘NAJNEVARNEJŠI AVTOR V BRITANIJI’?

Članek prek izbranih točk opredelitve žanra fantazijska književnost ali krajše fantazija, kot jih vzpostavlja monografija *Fantazijska književnost: očrt teorije žanra in njegovega sodobnega modela*, prikazuje dejanske razloge za veliko odzivnost na fantazijsko trilogijo Philipa Pullmana *Njegova temna tvar*. Pri tem na primerih iz obravnavane trilogije utemeljuje štiri določitve, ki so bistvene za doseg zgornjega cilja: posebnosti dogajalnega prostora fantazije, pojem odmika motivov od zglede v formah, iz katerih se je žanr razvil, specifično dogajalno strukturo fantazijske literature in kompleksnost fantazijskih motivov, značilno za sodobni model žanra.

The article discusses the actual reasons for the great popularity of Philip Pullman's fantasy trilogy *His Dark Materials*; the analysis is based on the selected points of the definition of the genre called fantasy literature or shortly fantasy, appearing in the author's monograph publication, titled *Fantasy literature: an outline of the theory of the genre and its contemporary model*. The four definitions, essential for the achievement of this aim, are substantiated with cases from the trilogy, comprising specific features of the fantasy's setting, shift of motives from models in the forms the genre originates from, specific plot structure of fantasy literature, and the complexity of fantasy motives, characteristic of the contemporary form of the genre.

Fantazijska trilogija *Njegova temna tvar* (1995–2000) angleškega avtorja Philipa Pullmana je vzbudila precejšnjo pozornost v domačem in mednarodnem prostoru. Med številnimi nagradami velja omeniti vsaj Whitbread Book of the Year (2001), saj tega prestižnega naslova za najboljšo knjigo leta ni prejelo še nobeno drugo literarno delo za mladino, in Astrid Lindgren Memorial Award (2005), pogosto označeno kot Nobelova nagrada za mladinsko književnost. Pozornost, ki je bila namenjena trilogiji, seveda ni bila zgolj pozitivna: skladno s tradicijo recepcije najvidnejših fantazijskih del (primerjaj Kenda 2006) je prišlo v različnih strokah in literarni vedi do izrazite polarizacije mnenj o Pullmanovem pisanju. Tako so nekateri kritiki dobesedno bili plat zvona, kot na primer znani konservativni kolumnist Peter Hitchens, katerega kritika trilogije za Pullmana že v naslovu trdi, da je ‘Najnevarnejši avtor v Britaniji’.

A ne glede na to, ali je odnos kritikov do trilogije izrazito pozitiven ali izrazito negativen, dosednji prispevki k razpravi o *Njegovi temni tvari* niso jasen

pokazatelj dejanskih lastnosti trilogije, ki ustvarjajo tako močan odziv. Razlogov, da takšnih lastnosti *Tvari* ni moč razbrati iz samega pisanja o njej, je več, morda najpomembnejši pa je sledeči: v relativno kratkem obdobju od izida zaključnega dela trilogije je nastalo šele manjše število relevantnih literarnih razprav in tako bi se bilo pri tovrstnem razbiranju potrebno v veliki meri zanašati na publicistične odzive. Ti so seveda problematični z vrste vidikov; tako se mdr. pravih vzgonov svojega pisanja dostikrat ne zavedajo in jih je potrebno z dobršno mero spekulacije razbirati izmed zapisanih vrstic, ali pa jih bolj ali manj uspešno nalašč prikrivajo, največkrat zaradi doseganja svojih ideoloških ciljev.

Za prikazovanje dejanskih vzgonov močnega odziva na *Njegovo temno tvar* se zato zdi nujno recepcijski pristop umakniti v ozadje ter se osredotočiti na samo literarno delo. Lahko pa so za doseganje ciljev pričujočega članka v oporo določila žanra fantazijske književnosti, kot jih vzpostavlja razprava *Fantazijska književnost: očrt teorije žanra in njegovega sodobnega modela* (2009), natančneje tista določila, prek katerih se najboljše razkrivajo takšni vzgoni.

Izmed desetih točk opredelitve žanra oziroma njegovega sodobnega modela iz zgornje monografije se za doseganje zastavljenega cilja kažejo kot najprimernejše štiri: dogajalni prostor, odmik motivov od zglede v ljudski pravljici in mitu, dogajalna struktura in kompleksnost motivov. Prek značilno fantazijskega dogajalnega prostora je namreč najlažje pokazati ob trilogiji tolikokrat – vsaj posredno – hvalljeno igro fantazijskega s stvarnim, prek odmika motivov od zglede v predhodnih formah fantazije (ljudski pravljici in mitu) in dogajalne strukture svetovni nazor, ki je tako razburjal predvsem versko desnico, in prek kompleksnosti fantazijskega motiva, konkretno npr. motiva otroka z izjemno močjo, Pullmanovo učinkovito izrabo afektivno-emocionalnih prvin, ki ni dovoljevala brezbriznosti niti pri njegovih nasprotnikih niti zagovornikih.

Dogajalni prostor in igra fantazijskega s stvarnim

Določilo fantazijskega dogajalnega prostora zahteva za doseganje ciljev članka še najmanj uvoda. Poudariti je potrebno zgolj to, da je dogajalni prostor v *Njegovi temni tvari* značilen za sodobni model fantazije, ki se od klasičnega modela¹ glede dogajalnega prostora razlikuje v sledečem: klasična fantazijska književnost je lahko glede svojega kraja dogajanja opredeljena šibko, čeprav kraj ni nikdar tako nedoločen kot v pravljici, ali pa močnejše, kar se kaže z vseh treh vidikov, ki so pomembni za njegovo določanje: glede konteksta prostora, glede prizorišč in glede povezav med njimi, torej smeri in oddaljenosti od enega od drugega prizorišča. Toda pri tem z vseh treh vidikov ne izstopa niti ena fantazija klasičnega modela, kraj dogajanja sodobne fantazije pa je vedno kompleksen, torej izrazito nadrobno določen tako v njegovem kontekstu kot prizoriščih in vektorjih med njimi.

¹ *Fantazijska književnost* kot kanonska dela klasičnega modela mdr. našteva Carrollovo *Alico v čudežni deželi*, Collodijevega *Ostržka*, Kästnerjev *35. maj*, Piko Nogavičko Astrid Lindgren, Rodarijevo *Modro puščico*, Ingoličevo *Udarno brigado* in zgodbe o kosovirjih Svetlane Makarovič. Najvidnejša četverica sodobnega modela pa so Tolkienov roman *Gospodar prstanov*, cikel *Zemljemorje* Le Guinove, pripovedi o Harryju Potterju Rowlingove in obravnavana Pullmanova trilogija.

Takšno kompleksnost dogajalnega kraja Pullman nespregledljivo uveljavlja že od uvodnih strani trilogije, ko začenja razgrinjati enega od njenih dogajalnih prizorišč: Oxford, v kakršnem živi glavna junakinja Lyra, Oxford fantazijskega 'vesolja, ki je podobno našemu, a se od njega v mnogih potezah razlikuje' (Pullman 1998a: ii). Prav slednji citat iz uvodnih pojasnil k *Tvari* že namiguje, da bo glavna podlaga za uveljavljanje kompleksnega kraja dogajanja ravno igra fantazijskega s stvarnim. In tudi v primeru prvega nadrobno razdelanega prizorišča dogajanja, Lyrinega Oxforda, je ta igra izrazito humorna in iskriva: jedro tega fantazijskega prizorišča, kolidž Jordan, v stvarnosti ne obstaja, a glede na njegovo pozicijo v Lyrinem Oxfordu in njegove sestavne dele gre očitno za ekvivalent stvarnega oxfordskega kolidža Exeter (primerjaj npr. Squires 2004: 11 ali Clarehugh 1982: 6 in 14). Tako v slednjega kot v njegovo fantazijsko varianto vodi vratarnica na ulici Turl, nadalje je vzhodno od stvarnega in fantazijskega kolidža sloveča Bodleyjeva knjižnica oziroma prav njen najstarejši del in konec koncev so kolidžema skupne tudi številne zgradbe, kot na primer Palmerjev stolp. Bistveno pri takšni igri fantazijskega s stvarnim je najprej to, da je zaradi nje povsem jasna prostorska pozicija fantazijskega, temelj, iz katerega lahko raste kompleksnost prostora. A obenem je nespregledljiva tudi igrivost vzporednic, na kateri sloni takšen temelj. Pullman je namreč obiskoval ravno Exeter in skladno s tradicionalno pripadnostjo svoji almi mater ter še bolj tradicionalnim rivalstvom med oxfordskimi kolidži (v stvarnosti in na Lyrinem svetu) je fantazijska vzporednica Exetra humorno povzdignjena: 'izmed vseh oxfordskih kolidžev je bil Jordan najveličastnejši in najbogatejši' (Pullman 1998a: 34).

Igro med stvarnim in fantazijskim Oxfordom vodi Pullman ves čas, s tem pa neprestano raste kompleksnost tega prizorišča. Jordan za razliko od exetrskih dveh notranjih dvorišč sestavljajo tri, bolj ali manj pravokotna, pri čemer so stavbe okoli dvorišča Yaxley najstarejše, menda celo iz zgodnjega srednjega veka; to je spet značilno pretiravanje glede na Jordanov stvarni pandan, kajti Exeter je bil ustanovljen šele v poznem srednjem veku, leta 1314. Okoli dvorišča Melrose so nato najpomembnejše stavbe za Lyrino sodobnost, kot na primer velikanska knjižnica, ki zavzema celo stranico dvorišča. A tako starejše kot novejše stavbe je podobno kot v stvarnosti potrebno neprestano popravljati; zidarski odri niso v Lyrinem Oxfordu nič redkejši kot v stvarnem.

Mnogi prostori v osnovnem tlorisu treh notranjih dvorišč so pri tem opisani podrobneje in v njih je mogoče videti odsev stvarnih, a že spet (humorno, izzivalno) povzdignjenih. Sâmo dogajanje trilogije se začenja v obednici z njenimi starodavnimi nizkimi okni, portreti nekdanjih rektorjev in tremi velikimi omizji, ki segajo vzdolž celotnega prostora, vse do podesta na njegovem koncu. Pogrinjki na treh mizah vključujejo kristalne kozarce in srebrn pribor, čeprav so namenjeni študentom. Ti običajno sedijo na stolah, a po potrebi, kadar je veliko gostov, služabniki stole zamenjajo s hrastovimi klopmi. Omizje na podestu, profesorsko, pa ima vedno mahagonijeve stole, oblazinjene z baržunom, in njihov pribor je zlat. Bogastvo exetrskega fantazijskega pandana torej nikakor ni zanemarljivo.

Iz obednice kajpada vodijo ena vrata tudi v kuhinjo, toda zanimivejša so tista na koncu podesta, ki se odpirajo v sprejemnico. Tudi v njej se Pullman izzivalno poigrava: vhod vanjo je ženskam strogo prepovedan, skladno s konservativnejšim svetom Lyre, ki mu vlada močnejša Cerkev; sprejemnico lahko celo pospravlja zgolj višje moško osebje. Sicer gre za natanko določen prostor: velik, s kaminom,

katerega osrednji del zavzema ovalna miza iz palisandra, okoli katere so naslanjači, oblazinjeni z zelenim usnjem, na njej pa čakajo profesorje kozarci in karafe ter vrtljivo stojalo za pipe, sredi katerega je posoda z 'listi nikotinarice'. Sprejemnica nadalje omogoča lagodje s številnimi nič manj bogatimi pohištvenimi elementi: veliko hrastovo omaro z ogrinjali predavateljev, komodo in servirno mizico, na kateri sta gorilnik in posoda za cvrtje makovih glav:

Po Pojedini so si učenjaki vedno postregli z ocvrtim makom: zbistril je um in razvezal jezik, da je bil pogovor bogatejši. Po tradiciji ga je pripravil sam predstojnik kolidža (1998a: 19).

Na skoraj tako podroben način se Pullman nato posveča še mnogim drugim prostorom v Jordanu, na primer rektorjevi hiši, ki stoji na dvorišču Yaxley in s svojo hrbtno stranjo zre na mali park ob Bodleyjevi knjižnici, streham kolidža, po katerih se podi pobalinska Lyra, kuhinji, v kateri ima prijatelje, velikemu oratoriju, kapeli itd. In ves čas se pri tem poigrava s prostorskimi in drugimi referencami na stvarnost, kot na primer: listi nikotinarice so seveda fantazijska varianta tobaka, fantazijski veliki oratorij je ekvivalent za stvarne kolidže značilne kapele, fantazijska kapela pa je, skladno z vladavino Cerkve na Lyrinem svetu, ekvivalent stvarnega oddelka za fiziko delcev in kozmologijo (raziskave na teh področjih ima Lyrina Cerkev vsekakor pod svojim nadzorom, saj sprožajo nevarne 'herezije').

A vse to je zgolj manjši del Jordana, kajti ta je humorno povečičani Exeter tudi glede prostorskih razmerij, saj je nad površjem le manjši del fantazijskega kolidža:

Kakor nekakšna gromozanska gliva, katere koreninski sistem se je raztezal prek hektarov, se je Jordan (ki se je nad zemljo začel boriti za prostor s kolidžem Sveti Michael na eni strani, Gabriel na drugi in z univerzitetno knjižnico za sabo) neznanu kdaj v srednjem veku začel širiti pod zemljo. Predori, jaški, dvorane, kleti in stopnišča so tako izvotlili tla pod kolidžem in na stotine metrov okoli njega, da je bilo pod zemljo skoraj toliko zraka kot nad njo; Jordan je stal na nekakšni kamniti spužvi (1998a: 48).

V okviru takšnega podzemlja kolidža so sicer nekoliko nadrobneje prikazani zgolj sledeči prostori: bogate vinske kleti, ki jih mdr. opisujejo njihovi starodavni kamniti oboki, podprti z močnimi stebri, nepravilni tlakovci in stene, prepolne polic s steklenicami ali nizi sodcev; kripta pod oratorijem, v kateri v hrastovih krstah s svinčenimi obrobami počivajo rektorji; in dolgi hodniki katakomb s kvadratastimi vdolbinami v stenah, v katerih so shranjene lobanje učenjakov. A vse to Pullman spet prikaže na igriv in humoren način, skozi pobalinsko Lyro, ki ob makabrizmu lobanj in krst meni: [Lobanje] so po mojem profesorji. Krste dobijo samo rektorji. V vseh teh stoletjih je bilo najbrž profesorjev toliko, da ni bilo prostora, da bi pokopali cele, zato so jim enostavno odsekali glave in obdržali samo te. To je tako ali tako najpomembnejši del njihovega telesa (isto: 51).

Pullmanova igra med prostoroma stvarnosti in fantazije se širi še izven jedra prizorišča, Jordana, v sam Oxford, mdr. na Pokrito tržnico, male ulice oxfordskega predmestja Jericho in področje ob bregovih Temze ter reke Cherwell, kamor spadajo tudi glinenice. Vse navedene točke so tesno zvezane z jedrom prizorišča, najbolj očitno prek Lyre, ki se z njih vedno vrača v Jordan. Vsekakor pa so vse te točke tudi opremljene z zemljepisnimi koordinatami, in sicer prek referenc na njihove stvarne pandane: Pokrita tržnica je tudi v stvarnosti blizu zgoraj omenjene ulice Turl, na kateri je vhod v Exeter; Jericho s cerkvijo svetega Barnabe je tudi v stvarnosti oxfordsko predmestje ob strogem mestnem središču; jedro Oxforda leži

ravno na glineni podlagi sotočja Temze in reke Cherwell; itd. A Pullman se predvsem lahko igra: mnoge njegove fantazijske predstave so izrazita variacija stvarnosti, predvsem v tem, da vključujejo arhaične elemente. Jericho v stvarnosti že več desetletij ni industrijska četrt in tako tam tudi ni najti glinenic (primerjaj npr. Kennedy 1997: predvsem 18–30); zavetnik stvarne cerkve v Jerichu je sveti Barnaba in ne sveti Barnaba Alkimist (primerjaj npr. Morris 2001: 136); Temzo v stvarnem Oxfordu resda še danes občasno poimenujejo z njenim arhaičnim imenom Isis, a to ime se v stvarnosti nikakor ne uporablja za Temzo od Oxforda dalje, kot ga lahko najdemo v Lyrinem svetu (primerjaj npr. isto: 18); itd.

Kot kaže že prvo prizorišče dogajalnega prostora *Njegove temne stvari* torej kompleksnost dogajalnega prostora, značilna za sodobno fantazijo, celo sloni na Pullmanovi igri fantazijskega s stvarnim. Podobno igro, če že ne ravno humorno, bi lahko članek pokazal tudi ob številnih drugih prizoriščih, prostorskih razmerjih med njimi in v kontekstu dogajalnega prostora, pa seveda tudi z vidikov drugih določil fantazijskega žanra: dogajalnega časa, odmika od dogovorne resničnosti, sloga itd. A bistveno je: takšen tip poigravanja je unikatni v žanru in spričo njegove domiselnosti, iskrivosti in izzivalnosti komentatorji trilogije – naklonjeni ali nenaklonjeni – ne morejo ostati hladni.

Odmik motivov od zgledov v ljudski pravljici in mitu ter svetovni nazor

Omenjena monografija o fantaziji kot še en temelj fantazijskega žanra opisuje odmik njenih motivov od zgledov v predhodnih formah fantazije, torej predvsem od motivov ljudske pravljice in mita. S tem motiviko fantazijskega žanra zaveže takšnim predhodnim formam, saj naj bi fantazija uporabljala taiste motive, le da jih svobodno variira, prenavlja ali subvertira (in se s tem odmika od svojih zgledov). Takšno variiranje, prenavljanje in subvertiranje je nadalje bistveno za fantazijsko književnost, ki bi spričo svoje žanrske nagnjenosti k ponovni uporabi znanega zapadla v *fantaziji* nasprotno, nedomiselnost repetitivno znanega in predstavlja eno največjih draži fantazijske literature v celoti. Višja stopnja takšnega odmika od tradicije je nadalje nujna za sodobni model: klasični večinoma 'zgolj' variira, prenavlja ali subvertira tradicionalne motive, sodobni pa nujno s prosto rekombinacijo značilnosti različnih tradicionalnih motivov izgrajuje povsem nove, ki jim ni več mogoče določiti jasnega izvora v enem samem motivnem zgledu tradicije (npr. morakvar Rowlingove, mulafa Pullmana, Senca Le Guinove itd.).

A ne glede na višjo oziroma nižjo stopnjo odmika od motivne tradicije je takšen odmik izvrstno izhodišče za razlago še najbolj očitnega vzgona razburkane recepcije *Njegove temne stvari*: njenega svetovnega nazora. Prav svetovni nazor trilogije je namreč temelj posebnemu tipu odmika od motivne tradicije, ki se kaže v očitni razporeditvi fantazijskih motivov *Tvari* v dve skupini: v prvo spadajo predvsem subverzije znanih motivov iz tradicije, s katerimi Pullman iz teh motivov brez vsakega zadržka napravi karseda negativno različico, v drugo subverzije in prenovitve, iz katerih Pullman ob mnogih povsem pozitivnih izdelava tudi vrsto takšnih, ki so problematični, a se nazadnje vendarle izkažejo za pozitivne.

Najboljši primer za osvetlitev takšne trditve so Pullmanovi angeli. Ti so bodisi izrazito negativni ali pozitivni. Med prve spada že sam Bog, ki izhaja iz drzne subverzije krščanskega monoteizma, pa tudi drugih: takšen Bog je v *Tvari* zgolj

angel, ki je nastal prvi in je druge poskušal prepričati v svoj božanski status, prek katerega bi jim vladal. Ko so se temu nekatere angelske sfere uprle, pa naj bi prišlo do spopada, ki ga po Pullmanu *Biblija* – implicitno perverzija resnice – lažno opisuje kot Satanov padec. Z zmago v spopadu je Bog kajpada postal samodržni vladar vseh vzporednih vesolj, ko ga dejansko srečamo v dogajanju trilogije, pa se subverzija Boga stopnjuje: prikazan je kot propadajoč starec, katerega zablode so ga posredno privedle v položaj, ko si želi samo še umreti; Pullman tradicionalnemu Bogu torej odvzame tudi nesmrtnost.

V opisani položaj je Boga spravila naslednja in še manj pozitivna varianta angela: Metatron. Ob subverziji slednjega se Pullman verjetno zavestno naslanja na danes večini krščanskih cerkva apokrifno Henohovo knjigo, saj naj bi bil tudi njegov Metatron nekdanj Henoh, nato pa je postal Božji namestnik. Slednje je sicer Metatron v *Tvari* dosegel s političnimi mahinacijami, prek katerih je nazadnje kot Regent zavzel tron prvega angela, ki si ga je pridobil v popolno oblast. To pa si želi uveljaviti tudi na vseh vzporednih vesoljih – absolutna monarhija prvega angela je Metatronu celo premalo, saj ne zagotavlja popolne poslušnosti prav vseh bitij.

Za razliko od tako skrajno negativnih angelov so Pullmanovemu liberalizmu ustrežnejši uporni angeli, izrazito pozitivna variacija tega mitološkega bitja. Takšna je že Ksafanija, voditeljica upornih angelov v dogajalnem času trilogije, ki je glavnima junakoma trilogije, mladima Lyri in Willu, na njenem koncu razumevajoča, a odločna učiteljica. Pozitiven je nadalje uporni angel Baruh, energičen in dejaven, ki tvega za glavna junaka življenje in ga tudi izgubi. Nekoliko problematičen, a v razpletu svoje zgodbe vsekakor pozitiven pa je angel Baltamos: problematičen spričo svojega nergavega, vzvišenega in strahopetnega značaja, nazadnje pa vendar pozitiven zaradi svoje ljubezni do Baruha. V tem je tudi najbolj očitna subverzija katerega od angelov pri Pullmanu: prav homoseksualna ljubezen med Baruhom in Baltamosom je tista, ki slednjega odreši. Zaradi nje se vendarle vrne v vlogo angela varuha Willa in Lyre ter ju svoji strahopetnosti navkljub reši pred morilcem, ki ga je za njima poslala Cerkev.

Sorodne prenovitve in subverzije motivov, ki so bodisi pozitivne bodisi izrazito negativne, bi lahko pri Pullmanu utemeljevali tudi na drugih: skrajno negativne so kajpada vse tiste avtorjeve variante tradicionalnih motivov, ki so na strani Cerkve, vsaj v končni fazi izrazito pozitivni pa so liberalni nasprotniki Cerkve. Že v načinu odmika od tradicije je torej zasnovana domala črno-bela podoba trilogije, ob katere ideološki osti se je uveljavil kot najbolj utemeljen očitek Pullmanu tisti, da je v svojem spopadu z dogmatičnim zelo dogmatičen tudi sam (kot npr. Wagner 2002: 3). Toda po drugi strani bi takšno opombo lahko namenili še marsikateri fantaziji, ki skoraj brez zadržkov uveljavlja svoj liberalizem; v zagnanosti osvobajanja otroka je po takšnih merilih v *Piki Nogavički* vsaj nekoliko dogmatična tudi Lindgrenova.

Dogajalna struktura in svetovni nazor

Že osnova svetovnega nazora *Tvari*, kot je razvidna iz razdelka o odmiku motiva od tradicije, je samo po sebi razumljivo sprožila precej močan odziv, posebej v krogih religiozne desnice. A ob številnih spisih, ki obravnavajo trilogijo s tega vidika, je celo takšna osnova le redko opisovana dovolj točno in še redkejši raz-

pravljanci se zavedajo njenih nadgradenj. Njihovo bistvo pa je najlažje prikazati s še eno izmed opredeljujočih potez fantazije: njene dogajalne strukture.

Tudi slednjo je po *Fantazijski književnosti* žanr prevzel od literarnih oblik, iz katerih izhaja, in jo je prvi opisal Campbell v svoji znani monografiji s področja primerjalne mitologije *Junak s tisočnimi obrazi* (krajša definicija na: 30). Takšno strukturo je nato v analizi fantazije najbolj primerno varianta prelila Nikolajeva, mdr. v daljšem članku za revijo, posvečeno raziskavam pravljič, *Čuda in pripovedi* iz leta 2003: junak odide od doma, sreča pomočnike in nasprotnike, prestane preizkuse, izvede nalogo in se vrne domov, pri čemer je pridobil bogastvo v takšni ali drugačni obliki.

Tej dogajalni strukturi torej z manjšimi ali drznejšimi variacijami sledijo vsa dela fantazije. Sodobna fantazijska literatura pa obenem nujno posega po eni ali obeh od kompleksnejših različic strukture. Sodobni model žanra torej kaže več zaporednih ponovitev osnovne strukture in/ali več vzporednih. Pri tem so slednje vezane na vrsto izstopajočih junakov in zaporedne na istega junaka, ki znotraj iste pripovedi večkrat ponovi isti cikel dogajalne strukture. Še več: sodobna fantazija največkrat uporablja obe kompleksnejši varianti, torej ima več nosilcev vzporednih struktur, ki vključujejo znotraj sebe zaporedne ponovitve (kot pri *Zemljemorju* Le Guinove, *Harryju Potterju* Rowlingove itd.). Bistveni razlog za vrsto zaporednih struktur znotraj ene vzporedne v primeru junakov sodobne fantazije je jasen: obsežno pot, kakršno opravi nosilec vzporedne strukture, je skoraj nujno členiti.

Tudi v *Tvari* je resda cel niz vzporednih struktur, saj Pullman kot junake, nosilce teh struktur, vzpostavlja vrsto likov: od stranskih, npr. znanstvenice Mary Malone, do osrednjih, Lyre in Willa. Mnogi junaki v trilogiji tudi opravijo izjemno dolgo pot: Lyra se prek svojega sveta odpravi v vesolje Cittàgazzeja, kjer se njena struktura preplete z Willovo, od tam na naš svet, pa spet nazaj in od tod še prek mnogih, vse do rajskega sveta mulaf in domov. Toda pri tem je presenetljivo, da Pullman za razliko od večine piscev sodobnih fantazij tako obsežnih vzporednih struktur ne členi na zaporedne. In razlog za to je v *Tvari* prav poseben člen njenega svetovnega nazora: izraziti determinizem.

Ta zanimivo razširja svetovnonazorsko osnovo trilogije, saj je, naj se zdi še tako kontradiktorno, najpomembnejši vzgon že pokazanega liberalizma; slednji se izkaže za tako izrazitega v *Tvari* zato, ker je prikazan kot edini možni odgovor na determiniranost vsega. Kot takšen je utemeljen večkrat, a najbolj koncizno skozi čarovnico Serafino Pekkalo. Serafina se namreč s svojim globokim uvidom povsem zaveda mehanizmov determinizma, zato pa toliko bolj prisega na svobodo; ta se na primer izpričuje v njenem odrekanju lastnini, v enačenju letenja na veji nebesnega borovca z življenjem, v natančnem posluhu za vse naravno in ne nazadnje tudi v njeni svobodi v zvezi z moškimi. Ali z njenimi lastnimi besedami:

Usodi smo podvrženi vsi. A vesti se moramo, kot bi ji ne bili, [...] sicer bi od brezupa umrli (1998a: 310).

Na nivoju ideologije determinizem torej sproža že pokazani in izraziti liberalizem, na nivoju dogajalne strukture pa enovitost posamezne od mnogih vzporednih struktur, ki svojemu izjemnemu razponu navkljub niso členjene na več zaporednih. Za razliko od Serafine mnogi njihovi nosilci namreč res mislijo, da opravljajo različne naloge, ki so si jih zadali, toda te so le navidezne, saj jih pot v resnici prek njih vodi k njim usojenemu, resničnemu cilju. Lyra je tako skozi prvi roman,

Severni sij (1995), prepričana, da opravlja vse mogoče naloge: kot si je želela, se poda na sever svojega sveta, kjer sreča čaravnice in panserbjørne, tj. oklopne medvede, reši prijatelja Rogerja ter najde svojega očeta. Toda vse te naloge se izkažejo za navidezne v smislu, da je prek njih dejansko opravila nekaj povsem drugega: čarovnic in medvedov ni srečala, ker si je tega tako želela, temveč zato, da ji bodo pomagali na njeni poti proti resničnemu cilju. In Rogerja ni rešila, temveč ga je s tem zgolj privedla k svojemu očetu, ki je potreboval otroško žrtev, da bi odprl prehod s svojega sveta na enega izmed vzporednih. Skozi ta prehod pa vodi tudi pot k Lyrini usodi.

Pri tem je pozornemu bralcu kmalu jasno, kaj je determinirajoča sila, ki prek navideznih nalog vodi k resničnim. Lyra namreč navidezne naloge, ki si jih je zastavila, z lahkoto opravi, ker si pri tem pomaga z alethiometrom oziroma resnicomerom. To je instrument, za katerega se v Lyrinem svetu domneva, da po resnici odgovori na katero koli vprašanje, če mu ga le znaš zastaviti in nato tudi razbrati prek gibanja njegove igle, ki med odgovorom kaže na različna znamenja na njegovem obodu. Toda odgovorov instrument ne ponuja kar sam po sebi, temveč sila, zaradi katere sploh deluje, naslovna temna tvar. Ta pa na Lyrina vprašanja resda odgovarja po resnici, a obenem tako, da jo vodi k njeni usodi.

V drugi knjigi, *Pretanjeni nož* (1997), ob Lyrini vzporedni strukturi začne potekati še Willova, ki se začenja na našem svetu, a se na svetu Cittågazzeja preplete z njeno. Dejanski cilj tako Lyrine kot Willove poti pa še naprej ostaja skrivnost, proti kateri ju v *Pretanjenem nožu* vodita dve večji navidezni nalogi. Prva je v pridobitvi predmeta iz naslova, že omenjenega *Æsahættra*, s katerim naj bi si pridobila nazaj Lyrin alethiometer, ki ji ga je ukradel eden premnogih nasprotnikov. S pretanjenim nožem resda prideta do resnicomera, toda pravi pomen pridobitve noža in kraje ukradenega alethiometra se izkaže za drugačnega, kot sta si junaka predstavljala: alethiometer lahko še naprej usmerja njuno pot proti usojenemu cilju, pretanjeni nož pa jima takšno pot omogoča, saj z njim Will izrezuje prehode med vzporednimi svetovi, prek katerih potovanje vodi. In še več: pretanjeni nož je bogomolec, sredstvo za doseg prve dejanske Willove naloge.

Druga večja navidezna naloga v *Pretanjenem nožu* se odvije po pridobitvi obeh fantazijskih predmetov: odpravita se iskat Willovega očeta. Tudi to navidezno nalogo opravi in tudi pomen te se izkaže za povsem drugačnega, kot sta domnevala: kot pri Lyrinem srečanju z očetom tudi Willovo z njegovim nikakor ni srečno. Pač pa sam proces iskanja očeta, tako kot prva večja navidezna naloga *Pretanjenega noža*, nudi Willu in Lyri dovolj časa, da se navežeta drug na drugega; prek teh navideznih nalog se torej uvaja ljubezen mladega para, ki je druga njuna usojenost. Preden se dejansko zaljubita, pa mora Will v tretji knjigi, *Jantarni daljnogled* (2000), opraviti svojo že očitano prvo nalogo in Lyra še prej svojo.

Proti izvršitvi Lyrine prve dejanske naloge se junaka spet odpravita z navidezno: Lyra se prek sanj zave obstoja sveta mrtvih, iz katerega jo kliče prijatelj Roger, tisti, ki ga je posredno popeljala v smrt v *Severnem siju*. Odločena, da ga bo rešila, pa po mnogih hudih stranskih preskusih izvede svojo prvo dejansko nalogo: iz sveta mrtvih, kamor Bog zapira vse duhove preminulih, ne odpelje le Rogerjevega duha, temveč spusti na plano vse duhove, ki se zato lahko srečno združijo z naslovno temno tvarjo. Tako opravi vlogo, ki ji je bila prerokovana že pred dogajalnim časom *Severnega sija*, 'usojeno ji je, da bo pokončala usodo' (1998a: 310).

Temu nato kmalu sledi Willova prva dejanska naloga. Ko se z Lyro po prihodu iz podzemlja mrtvih znajdeti v spopadu med silami Nebes in njim nasprotnimi, namreč naletita na nenavadno nosilnico s starim angelom v stiski; v resnici gre za Boga, ki ga je dal njegov že omenjeni namestnik Metatron umakniti, a so nosilnico s spremstvom vred sklatili z neba skalni besi. Will 'staremu angelu' priskoči na pomoč: prežene bese in ga s pretanjenim nožem reši nosilnice. Ta pa je seveda v resnici ječa, prek katere mu je Metatron preprečeval smrt, in tako je bralec priča sledečemu prizoru:

Toda izven nosilnice ni bilo ničesar, kar bi obranilo vetru, da [Bo]ga poškoduje, in njegova postava se je v osuplost otrok začela rahljati ter se razblinjati. Minilo je komaj nekaj trenutkov in že je povsem izginil – njun zadnji vtis so bile tiste oči, začudeno mežikajoče, in vzdih skrajno globokega in izčrpanega olajšanja (2001: 432).

In nazadnje se mora izvršiti še skupna usoda Willa in Lyre. V rajsko harmoničnem svetu mulaf, kamor se spet odpravita z navidezno nalogo, srečata nekdanjo nuno in zdaj znanstvenico Mary Malone, ki jo je tja privedlo navodilo temne stvari: 'Odigrati moraš kačo' (1998b: 261). Znanstvenica jima predvsem z iskreno pripovedjo o svoji prvi ljubezni tako odpre možnost, da odigrata prerokovani vloge nove Eve in novega Adama: prav s svojim spoznanjem ljubezni onemogočita nevarnost, da

bo smrt zavela prek vseh svetov; to bo zmagoslavje obupa, za vedno. Vesolja bodo vsa postala zgolj prepleteni mehanizmi, slepi in izpraznjeni vseh misli, čustev ter življenja (1998a: 310).

Kajti s svojim spoznanjem ljubezni zaustavita veliko povodenj, v kateri izginja naslovna temna tvar, ki po Pullmanu daje vsemu živemu zavest.

'*A klin ima usoda hud / in vedno se vmes vrine*' je eden od mnogih citatov, ki si jih za svoja poglavja tretje knjige Pullman izbira iz zakladnice angleške poezije, in ta (2001: 498), iz pesmi Andrewa Marvella, cilja na zaključek skupne zgodbe mladih junakov. Svoji popolni zgodnjenajstniški ljubezni navkljub, do katere sta se prebijala prek tolikih preizkusov, Will in Lyra ne moreta ostati skupaj, saj človeško srce po Pullmanu ne prenese daljše odsotnosti iz svojega vzporednega vesolja. V poštev ne pride niti kakšno občasno snidenje, kajti potrebno je zapreti tudi vse prehode, skozi katere počasi še vedno odteka temna tvar. Tako se ob koncu *Jantarnega daljnogleda* njuni poti dokončno ločita.

Njuni močno povezani in prepleteni vzporedni strukturi bi bilo sicer možno opisati tudi ločeno, a na precej daljši način. Takšna ločitev pa je nujna za opis izhodiščnega in tudi končnega doma junakov. Lyra ima ob odhodu dom na kolidžu Jordan v svojem Oxfordu, ki ji je tako ljub, da se tja tudi vrne; razlika je le v tem, da bo namesto na Jordanu, ne ravno najbolj primernem odraščajoči najstnici, zdaj večino časa preživela v elitni dekliški šoli. Will pa iz našega Oxforda odide od doma z obupnimi razmerami: očeta ni in mama ima vse hujše psihične težave. Tako se Will vrne v mnogo boljšega: Mary Malone, prav tako iz našega Oxforda, mu ponudi, da bi živel pri njej vsaj tako dolgo, dokler ne uredita vsak svojih težav.

Takšen pregled osrednjih dogajalnih struktur torej pokaže, kako malenkostne (čeprav nikakor nepomembne) so variacije temeljne strukture, ki jo je fantazija prevzela od predhodnih razvojnih oblik: junaka obeh osrednjih struktur *Tvari* se odpravita od doma in se nazadnje vrneta domov; pri tem sta nagrajena z marsičim, morda še najbolj očitno z značilno najstniškim sladko-grenkim spoznanjem

ljubezni in seveda novim, boljšim domom; na poti srečata nakazane pomočnike in nasprotnike; predvsem pa prestaneta opisane preizkuse in opravita svoje naloge (prek navideznih dve dejanski). Prav slednjo variacijo, najsi se zdi še tako malenkostna, je pregled tudi pokazal kot najpomembnejšo: zaradi nje obsežni vzporedni strukturi ne moreta biti členjeni na zaporedne. Sama variacija pa seveda izhaja iz enega od bistvenih vidikov svetovnega nazora *Tvari*: determinizma.

Slednji seveda buri bralce – poklicne ali laične – že s svojo skrajnostjo, pa naj se ti tega zavedajo ali ne. Toda obenem daje močnemu odzivu na trilogijo še en vzgon, ki ga članek do tega mesta ni omenjal. Determinizem, kot pokazano, s svojo skrajnostjo izzove v trilogiji najbolj opazen člen svetovnega nazora: prav tako skrajni liberalizem. Povezava med determinizmom in liberalizmom se pri tem zdi po logiki sprejemljiva, a vendar ne gre spregledati, da je izrazito nenavadna: Pullman združuje nazora, ki sta si običajno nasprotujoča, sploh če sta izražena v tako izraziti meri. In takšno združevanje običajno nasprotujočih si tendenc je vodilni, Miltonovski ton² *Njegove temne tvari*: nenazadnje se jasno izraža tudi v umetelnem trenju med opisano humorno in iskrivo gradnjo fantazijskega prostora ter angažiranim, največkrat pedagoško strogim svetovnim nazorom.

Kompleksnost fantazijskega motiva in afektivno-emocionalne prvine

Učinkovito se z drugimi tendencami združuje tudi zadnja od obravnavanih lastnosti Pullmanovega pisanja, čeprav je z marsikatero ponavadi razumljena kot nezdružljiva, obenem pa je presenetljiva in pozornost vzbujajoča že sama po sebi: za *Tvar* je značilno kopičenje afektivno-emocionalnih prvlin.

Slednje so »nosilci vsega tistega, kar nas v primerjavi z realnim življenjem spominja na čustvena stanja, razpoloženja in afekte« (Kos 1996: 75) in so seveda skupaj s snovno-materialnimi in idejno-racionalnimi temeljni sestavni elementi vsakega literarnega dela. Toda v tako veliki, spet baročni, Miltonovski meri, kot so na premišljenih mestih ti elementi nakopičeni v *Tvari*, jih je redkokdaj zaslediti, še posebej v literaturi, ki sicer izrecno poudarja tudi racionalno plat. Pričujoči članek bi takšna mesta lahko pokazal z marsikaterega vidika, tako tudi iz že obdelovanih. A morda najbolj koncizno je takšen cilj mogoče doseči prek orisa enega izmed motivov sodobne fantazije, ki je zanjo značilno kompleksen; varianta taistega motiva v klasični se pokaže v primerjavi z njegovo različico v sodobni izrazito preprosta, saj ima za razliko od variante v sodobni zanemarljivo malo fantazijskih atributov.

Če se članek pri tem osredotoči na motiv otroka z izjemno močjo, je za kratek oris zgornje trditve morda najbolje Pullmanovo različico tega motiva na kratko primerjati s tisto pri Lindgrenovi: ob vsem karakternem bogastvu Pike Nogavičke, od njenega izrazitega sočutja do odločnosti v spodbijanju različnih oblik avtoritete, sta namreč edina fantazijska atributa tega izjemno močnega otroka dejansko zgolj dva: nenadkriljiva fizična moč in bogastvo. Drugače je z varianto taistega motiva v *Tvari*, kjer je izrazito kompleksen.

² Pullmanovo zgledovanje pri Miltonu oziroma *Izgubljenem raj* bi najlažje prikazala slogovna analiza, a očitno je, da je zadnji veliki evropski ep avtorju *Tvari* zavesten vzor; nenazadnje je vodilni moto Pullmanove fantazije citat *Izgubljenega raja*, iz tega mota pa izhaja tudi naslov trilogije.

Osnova Pullmanove različice motiva otroka z izjemno močjo je bila orisana že v razdelku dogajalne strukture: Will in Lyra se ves čas gibljeta proti svoji skupni usodi, ki je v tem, da sta novi Adam in Eva. Kot takšna nazadnje v okviru harmoničnega sveta, ki je kakor rajski vrt, pod vplivom nekdanje nune, zdaj znanstvenice, torej 'kače' Mary Malone, doživita spoznanje ljubezni. S tem zaustavita veliko povodenj, v kateri izginja naslovna temna tvar, ki je zavest vesolj, onemogočita torej nevarnost, da

bo smrt zavela prek vseh svetov; to bo zmagoslavje obupa, za vedno. Vesolja bodo vsa postala zgolj prepleteni mehanizmi, slepi in izpraznjeni vseh misli, čustev ter življenja (1998a: 310).

Toda vse zgornje je vendarle zgolj izsek iz fantazijskih atributov motiva, ki zadostuje za potrebe opisovanja dogajalne strukture, nikakor pa ne zajame niti pomembnejših členov motiva.

Za Lyro in Willa kot otroka z izjemno močjo je bistvena njuna fantazijska sestava. Po Pullmanu namreč vsako zavedajoče se bitje sestavlja niz samostojnih, a obenem soodvisnih in v homogeno celoto povezanih entitet. Za otroka z izjemno močjo je najmanj pomembna smrt posameznika, katere obstoja kot samostojne entitete se na mnogih vzporednih svetovih, tako tudi na Lyrinem in kajpada stvarnem Willovem, sploh ne zavedamo, saj ima le na redkih svojo fizično manifestacijo. A na nekaterih jo ima: gre za tiha, nekoliko plašna, vendar prijazna bitja človeškega videza, ki se s svojim človekom še posebej zblížajo v njegovi starosti. In ne glede na variacije v različnih vzporednih vesoljih

imamo vsi svojo smrt [...] od trenutka, ko se rodimo. Smrt se rodi s tabo (2001: 275).

Povsod enaka pa je tudi temeljna funkcija te entitete: ob koncu umrljivih členov vsakega zavedajočega se bitja

te smrt potreplja po rami ali te prime za roko [...] in reče umiri se, umiri, otrok, kar pojdi z mano, in greš z njo na brod in ta te popelje prek jezera, v meglo (2001: 275).

Ob takšni tihi, a v afektivno-emocionalnem smislu izjemno učinkovito opisani entiteti, je večjo pozornost potrebno posvetiti drugemu členu vsakega zavedajočega se bitja: entiteti, ki jo smrt povede do jezera, do broda: neumrljivemu duhu. Ta je namreč pomembnejši za otroka z izjemno močjo, saj mora Lyra prav v zvezi z duhovi umrlih izkazati takšno moč in izvesti svojo že očrtano prvo nalogo: pokončati usodo, ujete duhove mrtvih spustiti iz podzemlja, v katerem se že tisočletja nabirajo na ukaz Boga. Ta jim s tem preprečuje, da bi obogatili naslovno temno tvar, ki jih očitno sestavlja, preprečuje, da bi se razpršili vanjo, se združili z njo in tako zaživel svoje pravo neumrljivo življenje. In Pullmanov zli Bog ima vsekakor skrajno sadistična nagnjenja: duhovom namesto večne sreče nameni neskončne muke, saj nad njimi v podzemlju bdijo harpije, ki se hranijo z njihovo nesrečo, to pa spodbujajo z obujanjem vseh neprijetnih spominov iz njihovega življenja. Ali z besedami ene izmed njih, Brezimne:

Pred tisoči let, ko so sem prispeli prvi duhovi, nam je Avtoriteta podelil moč, da v vsakem vidimo najslabše. Tako se že od tistih časov hranimo z najslabšim, da je naša kri žaltava od njega in naša srca studna (2001: 331).

Lyrin namen, da duhove spusti na plano, pa grozi z eskalacijo takšnih muk:

Od zdaj naprej se ne bomo niti najmanj zadrževale. Slehernega izmed duhov, ki bo prišel tu skozi, bomo prizadele in onečastile in raztrgale in razcefrale, da bo zblaznel od strahu in obžalovanja in sovraštva do samega sebe. Tu je zdaj pušča; iz nje bomo napravile pekel! (332).

Čustveno nabite besede, a Lyra vendarle lahko napravi konec mukam, in to s taistim sredstvom, kajti v njej je skladno z njeno vlogo nove Eve moč pripovednika; z njo si že v prvem romanu, med oklopnimi medvedi visokega severa, prisluži naslov Lyra Srebroústa. Toda ravno tam, pa tudi pred tem in vse do sveta mrtvih Lyra svojo moč izrablja na način, kot ga prek biblične zgodbe o izvirnem grehu Cerkev očita prvi Evi: Lyrine pripovedke so resda učinkovite, a vseeno so zgolj zapeljive laži, kakršna naj bi bila zapeljiva laž prve Eve, zaradi katere je od drevesa spoznanja jedel tudi prvi Adam.

S takšnim načinom pripovedništva Lyra najprej poskuša pri harpijah: ko harpija Brezimna pristane, da bo poslušala njeno pripoved, ima deklica

občutek, da ima v rokah zmagovalne karte

in

njena zavest je že šinila naprej prek [izmišljene] zgodbe, ki jo je povedala prejšnje noči, jo izoblikovala in krajšala in izboljševala in ji dodajala (2001: 307).

Toda laži harpijo samo razbesnijo, Lyro v navalu besnega sovraštva napade ter jo zraven zmerja z lažnivko, »da je bilo, kot bi vpila Lyrino ime, kot bi ne bilo med *Lyra* in *lažeš* nikakršne razlike« (308).

Pretesena Lyra mora tako prerasti svoje stare navade in izkazati moč pripovedništva, ki izpričuje resnico, pri tem pa ji najbolj pomaga ravno sočutje do ujetih duhov, predvsem svojih vrstnikov. Med njimi so vendar tudi takšni, ki so v dolgih tisočletjih od sramu pozabili celo lastno ime, vsi pa jo prosijo,

naj jim pripoveduje o stvareh, ki se jih spomnijo, o soncu in vetru in nebu, pa tudi o stvareh, ki so jih pozabili, kot kako se igrati (328).

Temu tako sledi Lyrina pripoved, ki izpričuje resnico, pripoved, ki traja vrsto strani in se med drugim ustavi tudi pri že omenjanih oxfordskih glinenicah:

Najprej je opisala glinenice, pri čemer je pazila, da ni izpustila ničesar, kar se je lahko spomnila: širna izpirališča okraسته barve, stroje, s katerimi so glino izkopavali, peči, ki so bile kakor velikanski čebelji panji iz opek [...] / In opisala jim je vonje, ki so obdajali tisti konec mesta: dim iz žgalnih peči, duh reke po gnijočem, plesnivem listju, kadar je pihal severozahodnik, toplo dehtenje pečenega krompirja, ki so ga jedli pečarji. In opisala jim je zvok vode, ki se oljnato preлива prek zajez v izpirališča, in počasno, gosto sesljanje, ko si poskusil stopalo potegniti iz tal, in težki, mokri udarec loput zapornic v vodi, gosti od gline (2001: 330).

In takšni pripovedi so pripravljene prisluhniti tudi harpije, ki na Willovo vprašanje, čemu so Lyro poslušale tokrat, odgovorijo:

Ker je govorila resnico. Ker nas je nahrnilo. Ker nam je dalo hrane. Ker si nismo mogle pomagati. Ker je bilo res. Ker se nam ni niti sanjalo, da obstaja še kaj drugega kot hudobija. Ker nam je prineslo vesti o svetu in soncu in vetru in dežju. Ker je bilo res (332–3).

Takšna je torej moč resničnega pripovedništva, posegajoča po širokem registru emocij in afektov, in takšna je torej resnična moč nove Eve, zaradi katere so se

harpije pripravljene pogoditi: duhove mrtvih bodo vodile skozi deželo mrtvih do izhoda v zameno za resnične zgodbe njihovega življenja in le dojenči, ki niso imeli časa izkusiti sveta, bodo lahko svet mrtvih prečkali brez takšnega plačila.

Še pomembnejši za razumevanje variante motiva otroka z izjemno močjo pri Pullmanu je njegov tretji člen, ki ga trilogija razvija od svojega začetka, saj je Lyra od prve strani dalje predstavljena v interakciji s Pantalaimonom, svojim dæmonom. Ta se skozi prvo knjigo razkrije kot fizični izraz posameznikove duše. Dæmon je kot takšen samostojna entiteta, a je obenem vendar integralni del človeka: običajno je drugega spola, predvsem njegovi miselni procesi in čutne zaznave so lahko drugačni kot pri njegovem človeku (dæmon npr. lahko opazi kaj, kar človek spregleda), zlasti čustva pa si dostikrat delita. Dæmon je nadalje umrljiv, pri čemer je njegov obstoj odvisen od človeka, a tudi obratno: bralcu je v več prizorih pokazano, kako ob smrti človeka umre dæmon in kako ob smrti dæmona umre človek.

Bistveni atribut Lyrinega tretjega člena je nadalje ta, da zavzema živalsko podobno, ki si jo lahko pri otrocih po želji ter potrebi spreminja, a se med adolescenco 'ustali'. Z besedami preprostega človeka, mornarja, ki Lyri razlaga prednosti ustaljenega dæmona:

Takrat ti je znano, kakšen človek si. Poglej na primer staro Belisario. Galebka je, kar pomeni, da sem nekakšen galeb tudi jaz. Nisem veličasten ali lep, a sem trpežna reč in preživim lahko marsikje in vedno si bom našel nekaj hrane in družbo. To je vredno vedeti. In ko se bo ustalil tvoj dæmon, bo tudi tebi znano, kakšen človek si (1998a: 167).

Z besedami znanosti Lyrinega sveta gre ob ustalitvi dæmona za »fizikalni dokaz, da se nekaj zgodi, ko se nedolžnost spremeni v izkustvo« (373), saj pred ustalitvijo ljudje komaj kaj privlačijo osnovne delce, ki predstavljajo naslovno temno tvar, po njej pa izjemno močno. In z besedami Pullmanove Cerkve gre kajpada za »fizikalni dokaz izvirnega greha« (371), saj v njej vidi obnovitev biblične zgodbe Adama in Eve v življenju vsakega slehernika.

Zadnji atributi tretje entitete pa izhajajo iz nevidne vezi med dæmonom in človekom. Ta je najprej izrazito intimna, saj je fizični stik med posameznikom in dæmonom drugega človeka skrajn tabu; ko eden izmed izrazitih negativcev v prvem delu zgrabi Lyrinega Pantalaimona, ji je bilo,

kot bi tuja dlan segla naravnost vanjo, tja, kjer nima pravice biti nobena dlan, in silovito povlekla za nekaj globokega in dragocenega. / Preplavila jo je omedlevica, vrtelo se ji je, šlo ji je na bruhanje, zajel jo je gnus, od pretresa je postala vsa mlahava (276).

Takšna vez tudi ne omogoča ločitve, saj »se dæmoni od svojih ljudi ne morejo oddaljiti za več kot nekaj metrov« (194), ne da bi jim to povzročilo velike muke. Izjeme, ko je ločitev med dæmonom in človekom mogoča, pa so predvsem značilnost čarovnic. Te namreč poznajo pokrajino na severu Lyrinega sveta,

kjer se je v otroštvu sveta dogodila velika katastrofa in kjer od takrat ni živega. Ni ga dæmona, ki bi lahko vstopil vanjo. Da bi deklica postala čarovnica, jo mora prečkati sama [...] Ko to opravi, pa ugotovi, da vez z njenim dæmonom ni pretrgana [...] še vedno sta eno bitje, toda zdaj gresta lahko vsak po svoje (2001: 500).

V osnovi ni nič kaj drugačen Willov tretji člen, saj ima po Pullmanu vsako zavedajoče se bitje umrljivo dušo, le da ta pri človeku z našega sveta nima svojega fizičnega izraza, temveč je v njem. Na to namiguje že Lyrina izjava v prizoru, ko se srečata. Deklica takrat prvič vidi človeka brez dæmona, ko se njena osuplost

poleže, pa meni: »Pravzaprav *imaš* dæmona [...] V sebi« (1998b: 26). Ta njena domneva se nato izkaže za pravilno, še preden opravi svojo zgoraj opisano prvo nalogo, tisto na svetu mrtvih, saj tja ne moreta odpeljati tudi svoje duše.

V taistem prizoru Will in Lyra tudi prvič izkažeta svojo izjemno moč v razmerju do lastne fantazijske sestave, pri čemer se Pullman navezuje na atribut neločljivosti med človekom in njegovo dušo: junaka namreč prestaneta ekvivalent s citatom orisanega iniciacijskega postopka čarovnic, saj se mora Lyra ločiti od svoje fizične manifestacije duše, Pantalaimona, Willu pa med plovbo prek jezera, onstran katerega je svet mrtvih, njegovo dušo iztrga iz notranjosti, da se izoblikuje v dæmona Kirjavo. Takšen ekvivalent čarovniške iniciacije vsekakor zahteva precejšen izkaz moči, ki ga Pullman izrazi tudi skozi Willa:

iz njega je na plano, kjer si nikakor ni želelo biti, vleklo nekaj tako skrivnega in zasebnega, da bi skoraj podlegel mešanici bolečine in sramu in strahu in očitkov, saj je to vendar sprožil sam. / In bilo je še huje. Bilo je, kot bi rekel: »Ne, ne ubijte me, bojim se; ubijte namesto mene mojo mamo; zanjo mi je vseeno, nimam je rad,« in bi ga ona slišala to reči in bi se pretvarjala, da ga ni, ker bi mu hotela prihraniti sramoto, in bi nato svoje življenje iz ljubezni ponudila v zameno za njegovega (2001: 300).

Pullman tudi tu torej znova poseže po nizu afektivno-emocionalnih in spet samosvojih prvin, tokrat vezanih na deško psihologijo. A vsi zgornji prizori so še relativno varčni s temi prvini, vsaj v primerjavi s tistimi, ki so vezani na zadnji izkaz izjemne moči otrok v razmerju do svoje fantazijske sestave, a tudi do celotnega ustroja vzporednih vesolj; s tistimi, ki so vezani na končno zblizanje Willa in Lyre. Pri njem se Pullman naslanja najprej na vse tri orisane vidike tega, kaj naj bi se zgodilo ob prehodu iz spreminjajoče se eksterne duše otroka v 'ustaljeno' odraslega. Najprej seveda subvertira prepričanje Cerkve: vsekakor gre pri tem za obnovitev zgodbe Adama in Eve, toda o kakšnem 'grehu' ni sledu. Will in Lyra spoznata ljubezen v vsej gloriji močnega otroka, ki s svojim spoznanjem postane »kakor iz živega zlata [...] podoba tistega, kar bi bila lahko človeška bitja od nekdaj, ko pridejo do svoje dediščine« (497), saj močni otrok ravno s svojo ljubeznijo zaustavi povodenj naslovne stvari, ki se zdaj zлива nadenj. Iz tega je tudi že razvidno, da se Pullman poklanja znanosti: ravno v močnem otroku je z njegovim prehodom iz nedolžnosti v izkustvo, ki ga je opravil prek spoznanja ljubezni, temna tvar 'spet našla živ dom' (isto). In temu sledi še poklon modrosti preprostega človeka: spoznanje ljubezni sproži ustalitev dæmona, katerega končna oblika je spoznanje, kaj sta močna otroka.

Toda ob samem trenutku ustalitve se Pullman nasloni na še en atribut dæmona, na intimnost vezi med njim in človekom. Ta je skozi celotno trilogijo tolikokrat in tako učinkovito uveljavljen tabu. A Will, ki se ga še kako zaveda, je temu navkljub oziroma prav zaradi tega tik pred ustalitvijo

pobožal rdeče-zlato krzno njenega dæmona

in

ona se je naglo bijočega srca odzvala z isto krettnjo: dlan je položila na svilnato toplino Willovega dæmona, in ko so se ji prsti v krznu napeli, je vedela, da se Will počuti natanko tako kot ona. / In vedela je tudi, da se nobeden od dæmonov zdaj ne bo več spremenil, kajti na sebi je občutil dlan ljubljene. Takšna bosta do konca življenja: drugačna tudi ne bi hotela biti (2001: 527–528).

‘Najnevarnejši avtor v Britaniji’

Prek vidika določil fantazijskega žanra, ključnih za cilje pričujočega članka, se torej pokažejo vsaj nekateri in verjetno kar bistveni vzvodi burne recepcije Pullmanove *Njegove temne tvari*: osupljivo kopičenje afektivno-emocionalnih prvin iz najrazličnejših čustvenih registrov; razburljivo skrajni liberalizem in determinizem trilogije; humorno, igrivo in zbadljivo poigravanje fantazijskega s stvarnim; ter predvsem drzno povezovanje najrazličnejših estetskih, etičnih in svetovnonazorskih plati, ki jih imamo v splošnem za nezdružljive. Takšne plati so nam lahko blizu ali ne, a vsekakor nas očitno ne puščajo hladnih, kajti Pullman jih zna izrabiti karseda učinkovito. In v tem smislu je dejansko ‘najnevarnejši avtor v Britaniji’: učinkovite uporabe skrajnosti besedne umetnosti se tudi danes ne da spregledati.

Viri

- Joseph Campbell, 1993: *The Hero With a Thousand Faces*. London: FontanaPress.
- R. H. A. Clarehugh, 1982: *A Concise Guide to Colleges of Oxford University*. Cheltenham: Hayman & Son.
- Peter Hitchens, 2002: The most dangerous author in Britain. *The Mail on Sunday*, 27. 1. 2002, str. 63
- Jakob J. Kenda, 2006: Strokovna in znanstvena recepcija sodobne fantazijske literature. *Otrok in knjiga*, št. 65, str. 5–14 (1. del); št. 66, str. 5–15 (2. del); št. 67, str. 5–14 (3. del).
- Jakob J. Kenda, 2009: *Fantazijska književnost: očrt teorije žanra in njegovega sodobnega modela*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Janko Kos, 1996: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS.
- Julie Kennedy, 1997: *The Changing faces of Jericho. Book I*. Witney: Robert Boyd.
- Jan Morris, 2001: *Oxford*. Oxford: Oxford University Press.
- Maria Nikolajeva, 2003: Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern. V: *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, 2003, št. 1, str. 138–156.
- Philip Pullman, 1998a: *Northern Lights*. London: Scholastic.
- Philip Pullman, 1998b: *The Subtle Knife*. London: Scholastic.
- Philip Pullman, 2001: *The Amber Spyglass*. London: Scholastic.
- Claire Squires, 2004: *Philip Pullman's His Dark Materials Trilogy*. New York, London: Continuum.
- Erica Wagner, 2002: Courageous and Dangerous: A Writer for All Ages. *The Times*, 23. 1. 2002, str. 3.