

ANA VOGRINČIČ

Mesto kot literarni junak

Mestne teme opazneje vstopijo v literaturo šele v 19. stoletju, v obdobju velike urbanizacije in eksplozije mest v velemesta, ki v začetku 20. stoletja že postanejo prevladujoče okolje zahodne civilizacije. Občutki o življenju v mestu se zelo hitro polarizirajo na izrazito pozitivne in izrazito negativne. Ta ambivalentnost ostaja značilna tudi za današnji čas. Moderna kapitalistična metropola je sestavljena nasprotij: urbano pomeni izjemne dimenzije in zgoščeno natrpanost, brezosebnost in odtujenost, pomanjkanje in izobilje, neskončne možnosti in večne omejitve, anonimnost in izpostavljenost, varnost in grožnja, svobodo in pritisk. Katero koli perspektivo izberemo, ostaja samo delna, zato pojma urbano in mesto uhajata jasno določenim definicijam, in leksikonske obrazložitve mesta večinoma ostajajo na ravni numeričnih opredelitev, z mestnim kot načinom življenja pa se ukvarjajo sociološke študije. Zaradi izmuzljivosti ideje mesta raje govorimo o bolj oprijemljivih urbanih podobah.

Mesto in roman

Spremenjen življenjski prostor, nov ritem vsakdana in vse, kar za seboj potegne šokantna ekspanzija urbanega, zelo močno vplivajo tudi na literaturo – tako motivno-tematsko kot v literarnih sredstvih, načinu pisanja, videnja, mišljenja in dojetanja. Vendar (je) refleksija o modernem romanu (pre)dolgo žarišči(la) predvsem v obravnavi junaka, zgodbe in teme, problematika literarne podobe mesta pa je ostala marginalizirana. Teoretizacijo literariziranih urbanih fenomenov so vzpodbudile prve študije urbane sociologije, ki se je v okviru t. i. čikaške šole na prehodu stoletij najprej pojavila v Združenih državah Amerike. Večina študij o mestnih motivih v literaturi se največkrat brez obrazložitve ali vsaj refleksije samoumevno omejuje na obravnavo romana, na prozo, bistveno manj pa jih razmišlja o poeziji, čeprav, denimo, ravno Baudelairja imenujejo za lirika metropole, ki naj bi v moderno književnost uvedel urbano tematiko, da Whitmanove očaranosti nad newyorškimi trajekti ali znamenitega Eliotovega enačenja mesta in pekla sploh ne omenjamo. Zveza med mestno tematiko in romanom se zaradi njegove vsebinske odprtosti, neomejenega obsega, nedoločenosti in spremenljivosti preprosto zdi nujna in naravna. Roman lahko najceloviteje in najučinkoviteje ilustrira kompleksnost mestnega življenja v vsej organskosti in pestrosti značajev in je idealen teren

za prikaz novih človeških odnosov in napetih konfliktov med posameznikom in okoljem. V maloštevilnih razpravah o mestni tematiki se zato največkrat pojavlja izraz urbani roman. Žal pa to ne pomeni, da je pojem tudi jasno definiran. Celo študije, ki urbani roman izrecno postavljajo za glavni predmet obravnave, se največkrat izognejo neposredni opredelitvi ali vsaj njenemu poskusu in se po hitrem postopku spustijo v razlago konkretnih primerov nečesa, kar naj bi bil oziroma se imenuje urbani roman. Tako iz nič koliko razprav izvemo, da sta Dos Passosov *Manhattan Transfer* in Joycev *Ulikses* tipična urbana romana, ne da bi bili prej poučeni o tem, kaj naj bi urbani roman sploh bil. Edino določilo, ki ga kot samoumevno razumeva večina razprav, je, da mora biti dogajanje urbanega romana umeščeno v realno obstoječe dejansko (vele)mesto, ki se kot realno zunajliterarno gradivo skozi umetniški akt pisanja pretaka v roman.

Skoraj vse študije začetek literature mest povezujejo s prvim »boomom« (predvsem) ameriških mest, ki so na prehodu iz devetnajstega stoletja v dvajseto z veliko hitrostjo nenačrtovano zrastle v ogromne entitete, pomanjšala posameznike in jim vsilila nove odločitve. V skladu s tem je tudi romaneskno mesto postalo večji, aktivnejši in zato pomembnejši dejavnik, ki z junaki stopa v nove odnose in hierarhično predrugačena razmerja. Tako postaja vse manj topos in vse bolj antropoid – bolj organsko, navidezno sposobno odločanja in kvazihumano. Pred 20. stoletjem so bila mesta v literaturi praviloma samo ozadje realističnim dramam posameznikov, njihovim ljubezenskim dilemam,



porokam, vojnam in avanturam. Res je že v romanih realizma in naturalizma mesto velevažen, determinirajoč (!) dejavnik, vendar se vloga Balzacovega oziroma Dickensovega mesta močno razlikuje od vloge mesta v literaturi 20. stoletja, kjer odnos med posameznikom in metropolo niti ni več eksplicitno tematiziran, ker mesto tako samoumevno živi med nami, z nami in v nas, da so njegovi vplivi in pomeni ponotranjeni in zato teže priključivi. Ideja mesta postane vseprisotna.

Razen nujnega pogoja, da je romaneskna zgodba postavljena v mesto, za prepoznavanje urbanih romanov ni pravih objektivnih kriterijev in tudi ne veliko študij, ki bi se sploh ukvarjale s selekcioniranjem in kategoriziranjem romanov med urbane. Z gotovostjo lahko zatrdimo predvsem to, da mesto v urbanem romanu stopa iz medle funkcije ozadja, prizorišča ali dekorja v močnejšo prisotnost, ki ni samo izrazito deskriptivna in površinsko nominalna, ampak naglašuje celoten roman, ga osvetli s posebno lučjo, mu podari poseben izraz, vonj in okus, z vsem tem pa ustvari atmosfero, ki določa svoje prebivalce, predvsem pa junaka in zgodbo, in to na način, da se – taka kot je – ne bi mogla zgoditi nikjer drugje. Značilnosti mesta, njegova simbolika, fizični fenomeni in posebnosti življenja v njem so pomembno vpleteni v roman in s tem mesto dobiva prepoznavne poteze samosvojega junaka. Pri vsem tem »urbano« v sintagmi urbani roman nastopa kot nekakšno vsebinsko naddoločilo – urbani roman je lahko hkrati tudi ljubezenski, zgodovinski, družinski (...), ali pa ostane zgolj in predvsem urbani, roman mestnih zgodb, usod in ljudi brez drugega oprijemljivega določila.

Branje urbanih motivov

Med najzgodnejše razprave o urbanem romanu sodijo kritične analize ameriške proze. *Mesto v ameriškem romanu 1789–1900* G. Dunlapa je izšlo že leta 1934, vendar za prvo pravo obširno in celotno študijo tega področja velja dvajset let kasneje izdana raziskava B. Gelfantove *Ameriški mestni roman*. Pomembna je predvsem zaradi tipologizacije urbanega romana na portretni tip, ki prikazuje mesto skozi pogled junaka, sinoptični ali pregledni tip, v katerem mesto nastopa kot protagonist, in na ekološki urbani roman, ki zarisuje navade neke mestne soseke. Čeprav so tipologijo zavrnil, je pomembna predvsem kot orientacijska osnova in pobudnica nadaljnjih tovrstnih raziskav.

Do pravega razcveta študij urbane literature je prišlo v šestdesetih in sedemdesetih letih s prebujajočo se krizo mest, ko so tej temi v posamičnih razpravah tako ali drugače posvečali celotne izdaje periodike, antologije, zbornike, konference in kongrese. Čeprav je sinhroni in diahroni vidik problematike še vedno v marsičem neraziskan, so danes preučevalne metode številne in raznolike. Združimo jih lahko v psihološko arhetipske, estetsko tematske in sociološko zgodovinske. Psihološke interpretacije analizirajo specifične psihološke odzive junakov na okolje in poskušajo z znanstvenim vpogledom v fiktivne mestne zgodbe razbrati konflikte in nepravilnosti v urbani družbi in hkrati izluščiti besedišče,

na katerem temeljijo opisi modernega mestnega življenja. Tak pristop dopolnjuje arhetipski, ki urbane pojave preučuje s stališča mitoloških ali simbolnih vzorcev. Literarne preobrazbe mest povezuje s podobami pekla in izgubljenega raja, labirinta in babilonskega stolpa, Svetega mesta, z grožnjo Sodome in Gomore. Ti izrazito pozitivno in negativno polarizirani pojavi omejujejo idejo mesta na nekaj splošnih značilnosti, brišejo pa dejanske nasprotujoče si različnosti. Arhetipski pristop je v svojem preučevanju, predvsem pa v izsledkih zato nujno omejen, saj se reducira na zamenjevanje ali celo enačenje ahistoričnega mestnega koncepta z brezčasnimi podobami (pekla, Babilona, raja), ne razlaga pa spremenljivih in zgodovinsko edinstvenih pogojev v modernem mestu. Estetsko tematske raziskave preučujejo literarna sredstva, narativne strategije in stilno retorične figure, s katerimi avtor implicitno ali eksplicitno izreka idejo mesta v umetniški preobrazbi romana. Sem sodi recimo razlikovanje med stavčnimi strukturami, ki opisujejo urbano oziroma ruralno okolje (D. Rankin) ali pa delitev na whitmanovski in melvilovski pogled na New York (G. Clark), pri čemer naj bi pesmi prvega poudarjale navzgor obrnjeno perspektivo in pogled na panoramo, poezija drugega pa navzdol obrnjen pogled in izkušnjo ulice.

Literarnozvrstno se mestna tematika najpogosteje povezuje z modernizmom. Mestno fikcijo karakterizirajo modernistične tendence dezorientacije, naključnosti in kaosa, urbana atmosfera pa odseva nered, večplastnost in slučajnost modernističnih besedil.

Največ študij podoba mesta v romanu (vsaj deloma) razlaga sociološko zgodovinsko in se pri tem naslanja na raziskovalne pristope urbane sociologije. Med pomembnejše sodijo študije primerov, ki s proučevanjem posameznih skupin mestnega prebivalstva uzaveščajo raznovrstnost urbanih izkušenj, in kognitivni ali mentalni zemljevidi, ki sporočajo subjektivne zaznave mesta oziroma razlagajo načine, kako družbenogeografsko entiteto mesta dojemajo njihovi prebivalci. Urbana semiotika povsem samosvoje obravnava mesto kot nakopičenje interpretabilnih (verbalnih, vizualnih in miselnih) znakov.

Modeli analiz urbanih romanov

Podoba realnih mest v njihove literarizirane rekonstrukcije pisci najpogosteje prenašajo z ubesedovanjem zemljevidov, z nizanjem uličnih imen, zgradb in z opisi znamenitosti. Na tako vzpostavljenem realističnem prizorišču lahko junak prepričljivo zavije za (točno določeni) vogal (dejanske ulice), kar je lahko pomensko močno sugestivno. Joyce, denimo, pričakuje, da bo bralec dublinske znamenitosti v njegovih romanih prepoznal kot znake britanskega imperializma.

Interakcija mesta in njegove preobrazbe v literarnem tekstu je najdramatičnejša, ko se podvoji sama vase – ko se izmišljeni svetovi vtisnejo v realno obstoječo urbano pokrajino. Ilustracija za tako podvojitve so turistična vodstva po poteh Sherlocka Holmesa v Londonu in mnoge druge lokacije, kot na primer »Joyceva« ulica Eccles 10, ki naenkrat postanejo atraktivne zaradi svoje romaneskne vloge. Tudi Ulikses je pustil sledi v sodobnem Dublinu –

Maginnijeva plesna akademija in Larry O'Rourke pub veljata za znamenitosti samo zato, ker sta se pojavila v Joycevem romanu, in v mestne pločnike so zacementirane bronaste spominske plošče s citati iz besedila, ki označujejo Bloomovo odisejado. Sami kraji se spreminjajo s tem, kar je o njih zapisano, in od literature prevzemajo plast svojega pomena in mitskega značaja. Mesto tekst se tako v umetnosti, religiji, politiki in drugih kulturnih diskurzih kaže kot palimpsest zgodovine svojih lastnih reprezentacij.

Enega najboljših modelov za analizo urbanih elementov v romanu sestavi Hana Wirth-Nesher, ki v predstavitvi mesta v pripovedi identificira naravni, umetni, človeški in verbalni vidik mestne pokrajine. Naravno okolje se nanaša na kulturno obdelane parke, vrtove in drevorede ter pomeni naravo, ki je za zabavo in ugodje vključena v umetno ustvarjeni prostor in mestu podrejena. Umetno okolje zaobjema vso »od človeka narejeno« mestno garnituro, celotno ureditev mesta, tloris in arhitekturo. Sem sodijo literarne predstavitve posameznih znamenitosti, kakršna je na primer Empire State Building v Fitzgeraldovem *Moje izgubljeno mesto*. Celó vreme lahko dobi kulturne značilnosti, tako kot recimo večpomenska, simbolična megla, ki je v Dickensovi *Pusti hiši* neločljiva od plina in dima; ali pa s snežinkami primerjani kosci saj. Pojem človeško okolje označuje »živo« dimenzijo mestnega prizorišča: brzeče množice, mimoidoče, ulične prodajalce in mnoge druge individualno tipske »mestne pojave«, ki v določenih obdobjih dobijo status nepogrešljivih stalnic nekega urbanega prostora. Sem sodijo berač, ulični prodajalec, muzikant, prostitutka, pa seveda flâneur in še mnogi drugi. Flaubert v *Gospe Bovary* in Joyce v *Dublinčanih*, recimo, oba, čeprav vsak po svoje, uporabita lik lajnarja. Ellison s podobo čistilca čevljev in z uličnim prodajalcem v romanu *Nevidni človek* detajlira sliko ameriške rasne in socialne hierarhije. Verbalno okolje (verbal environment) je pisani in govorjeni jezik mesta. Pisani jezik mesta vključuje imena ulic, trgov, zgradb in sploh vse, kar je vizualno vpisano v urbani prostor, torej tudi oglase, grafite in obvestila. Ti lahko v romanu dobijo čisto svoje pomene. V *Velikem Gatsbyju* »jumbo« oglas za okulista, ki stoji ob cesti proti Manhattnu, postane simbol kratkovidnosti obeh junakov in pripovedovalca. Pogosteje kot pisni je indikator socialnih, etničnih in drugih delitev govorjeni jezik, ki oblikuje avditivno ali slušno okolje ter družbene hierarhije prikazuje z uporabo različnih govornih tipov (dialekta, žargona, slenga). Obravnavani mestni vidiki se spreminjajo od romana do romana in od prizora do prizora.

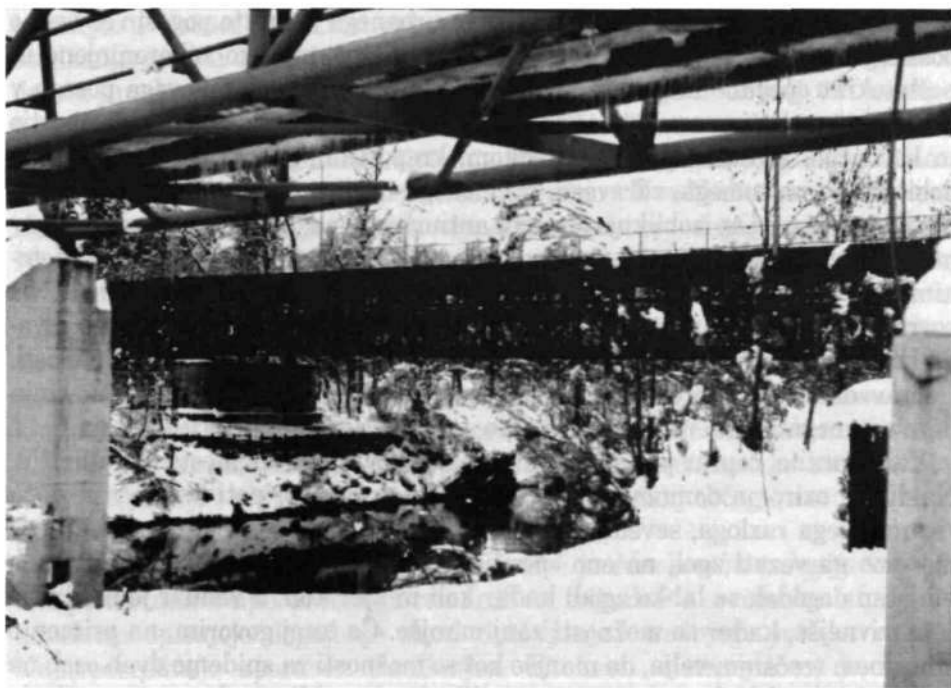
Med najprodnostna razmišljanja o spremenjeni vlogi urbanega v modernem romanu prav zagotovo triumfira teorija že omenjene Wirth-Nesherjeve, ki ob primerjavi s predmodernim urbanim romanom ugotavlja razlike v načinu, kako eni in drugi razmejujejo zasebno od javnega oziroma kako pojmujejo »dom« in kako »ulico«. Prizorišča romanov 18. in 19. stoletja so bila večinoma domovanja, hiše in so posebljala tradicijo, družino, socialni status in konvencionalni red. V zgodbah Austenove, Fieldinga, sester Brontë, Eliotove ali Trollopa je domovanje obenem prizorišče in junak, osrednja tema in družbeni

red. Dom predmodernega romana je zasebna enklava in varno zatočišče pred javno areno urbanega življenja. Nasprotno, v modernem urbanem romanu ideja doma ni jasno določena, temveč je problematizirana in zamegljena, vsekakor pa hiša dom ni več dominantni kronotop. To po Hani Wirth-Nesher postane prostor, ki združuje javno in zasebno. V dom modernega urbanega romana začne pronicati »zunanje«. Hiša ne ponuja več zatočišča pred ulico in ni več nujni element srečnega razpleta. Vendar ne gre preprosto za to, da bi ulica zamenjala dnevno sobo, čeprav res dobi pomembno vlogo, ampak za to, da se nasprotje med obema zabrisuje. V moderni fikciji se večina dejanj res zgodi in dogaja v območju prepleta javnega in zasebnega: v kavarnah, gledališčih, muzejih, pubih, restavracijah, hotelih in trgovinah, kar deloma gotovo izvira iz trgovskega značaja mesta, saj je ravno trg tisti, ki najuspešneje posreduje med zasebno željo in javnim dejanjem. In še takrat ko se prizorišče vendarle omeji na intimni interior doma, so stanovalci izpostavljeni tujim pogledom, kot Josef K. v Kafkovem *Gradu* ali gospa Dalloway Virginie Wolf. Tak prepoj javnega in zasebnega ima lahko različne učinke. Pri gospe Dalloway njeno redno opazovanje in tiho komuniciranje s staro žensko v stanovanju nasproti napeljuje na misel o človeških vezeh, ki jih bolj kot družabna srečanja omogoča anonimni pogled. Čisto drugače je pri Josefu K. njegova izpostavljenost pogledom sosedov v nasprotnem oknu znamenje paranoidnosti. Preplet javnega in zasebnega pomeni obenem interiorizacijo zunanjega (podomačitev ulice) in odtujitev notranjega (povnanjenje doma). Ta je zato samo še spremenljivo in začasno prizorišče. Konstrukcija lastne identitete v modernem urbanem romanu mnogo bolj kot iz »domačih virov« črpa iz zunanjega sveta ulice. Zasebni jaz v stalnem konfliktu z javnim svetom zamenja jaz, ki ga določa in konstruira mesto. Pogosto se sam zaplet razvija kot sosledje prostorskih zaznav in premikov po urbanem prizorišču in deluje kot branje mestnega okolja. Problematizacija koncepta doma in nedoločenost javnega in zasebnega zadeva tako vsebino kot obliko modernega urbanega romana.

Ob spremenjeni (povnanjeni) vlogi doma avtorica opozarja še na drugo bistveno potezo modernega urbanega romana v primerjavi s predmodernim, in to je obrat od tradicionalne opozicije mesto : dežela k izključno urbanemu okolju. Polarizacija narava – mesto se preljuje v nasprotje na ravni mesta samega in s tem ojača njegovo že tako očitno notranjo delitev.

Najpogostejši urbani drobci

Najbolj plastično mesto prenašajo v roman neposredni opisi prizorišč, poimenske oznake lokacij in detajlirano lociranje junakovih premikov. V nezmotljivo metropolitanski okvir zgodbo postavijo imanentno mestni prizori, ki površinsko nefigurativno zarišejo konkretno sliko mesta, in tudi samo (mimo)bežne opazke, kot so omembe »rush hour«, pogosta samoumevna raba taksijev ali podobe uličnih prodajalcev, umetnikov, beračev, ki so kulisa urbanega vsakdana.



V človeško dimenzijo mesta sodi socialnopsihološki fenomen t. i. znanih tujcev in osamljene množice. Mnogo ljudi se vsak dan srečuje na avtobusih ali železniški postaji, v kavarni ali na hodnikih poslovne stavbe, kjer delajo, a se, če sploh kdaj, zapletejo kvečjemu v rutinski neosebni klepet in kljub naklonjenosti ne prestopijo meje v prijateljstvo, ker v resnici drug o drugem nikoli nič ne (iz)vejo. Prizori takih mimobežnih dialogov so pogost motiv mestnih zgodb in praviloma vsi izrekajo osamljenost mestnega človeka kljub nenehnemu fizičnemu stiku z množicami oziroma ravno zaradi tega. Fenomen osamljene množice kot samote velemesta je obdelal ameriški sociolog Riesman in pomeni pomanjkanje ali odsotnost globljih in trajnejših socialnih stikov z drugimi ljudmi, in ne fizične samote. Prav v gosto naseljenih velemestih so zgolj pasivni vljudnostni odnosi zaradi hitrega ritma vsakdana in specifičnega načina življenja najpogostejši. Že Simmel govori o velemestu kot o kraju čustvene otopelosti, ki je rešilna obramba pred nenehnim bombardiranjem s preobilico dražljajev in vtisov in se kaže v medsebojni zadržanosti velemestčanov. Ta ista zadržanost, ki je po mnenju Simmla tako ali tako oblika splošnega duhovnega bistva velemesta, je obenem vir svobode, širine, tolerance, neskončnih možnosti metropole, ki daleč presega utesnjeno ozkost podeželja. Vendar svoboda, čeprav na videz pozitivna, ne omogoča nujno dobrega počutja, saj se človek nemara nikjer drugje ne počuti tako osamljenega kot v najgostejšem vrvežu metropole. Res pa je, da ima zaradi različnosti in pestrosti življenjskih stilov in interesov v mestu vsak potencialnega prijatelja.

V (socioloških, umetniških) obravnavah urbanega je mesto pogosto še vedno postavljano v opozicijo s podeželjem. Tradicionalno, globoko zakoreninjeno in nešteto krat opevano nasprotje izhaja iz ideje umetnega človekovega posega v neoskrunjeno božjo naravo in se prevaja v ontološko opozicijo med nedolžnostjo in korupcijo, zaostalostjo in napredkom, krepostnim in pokvarjenim. Dežela dobi pomen naravnega, zdravega, prvinskega načina življenja in pravih vrednot. Na tej osnovi se izoblikuje koncept antiurbanizma, tj. stališča nasprotnikov mesta in vsega, kar prinaša, čeprav je mesto najpogosteje napadano kot metonimični reprezentant družbenih dejavnikov, in ne samo po sebi. Res je, da sovražne asociacije niso vezane samo na mesta; tudi dežela je slabšalno opisovana kot prostor počasnosti, ignorance, omejenosti, konzervativnosti, nevednosti. Čeprav danes ne moremo več enoznačno govoriti o pozitivnem pojmovanju dežele in negativnem mestu ali obratno, polarizacija (vsaj prikrita) ostaja.

Fascinantna, čeprav povsem razumljiva, je povezava velemesta in naključja. Naključja oziroma domnevnega vzroka za to, kar se pripeti brez očitnega in razumljivega razloga, seveda ne moremo z ničimer določiti ali omejevati (ne moremo ga vezati zgolj na eno specifično situacijo), kot nepričakovan, malo verjeten dogodek se lahko zgodi kadar koli in kjer koli, a vendar je naključje intenzivnejše, kadar so možnosti zanj manjše. Če torej govorim, na primer, o slučajnem srečanju, velja, da manjše kot so možnosti za snidenje dveh oseb na nekem kraju ob nekem času, presenetljivejše je naključje, ko se to vendarle zgodi. Metropolita predstavlja idealen prostor pravih velikih »slučajnosti« – njena množičnost in velikost na eni strani omogoča več interakcij, obenem pa ravno ta obilica reducira možnost naključnega srečanja. Ta so tako v velemestu redkejša, a toliko intenzivnejša.

New York Paula Austerja

New York v zavesti zahodnega sveta korenini kot arhetipska podoba metropole, esenca velemestnega in simbol središča sveta. Med vsemi ameriškimi mesti največkrat navdušuje pisatelje, umetnike, ustvarjalce. Tudi Paula Austerja. Najbolj uspeli roman tega pri nas žal premalo poznanega sodobnega ameriškega literata – *Newyorška trilogija* (New York Trilogy, 1987), že z naslovom izrecno razglasi New York za glavno prizorišče dogajanja. Sem so postavljene vse tri zgodbe: *Mesto iz stekla*, *Duhovi* in *Zaklenjena soba*, in to že takoj na prvih straneh. S tem je izpolnjen bistven predpogoj z razpravo o urbanem romanu, čeprav mestno ozadje še ne more biti dovolj za to, da neko literarno delo razglasimo za urbano – to bi pojem nepreklicno razširilo na historično in (z)vrstno (pre)velik del literature in s tem razvodenelo specifičnost njegovega pomena. Vendar New York že samo s svojim popularnim simbolnim slovesom megamesta pomeni več kot samo mesto. V tem smislu je zanimiva misel Marca Chénétiera, da namreč bralci pač ne bi tako navdušeno kupovali »Trilogije Dubuquea« ali »Trilogije mesta Iowa«. Mesto v *Newyorški trilogiji* presega blede vloge dekorja in prizorišča in v različnih podobah stopa v

močnejšo prisotnost, ki ni samo površinsko nominalna ali deskriptivna, ampak naglašuje celotni roman: bogati osrednjo zgodbo, množi pomene dogodkov, določa junake z vplivom na njihovo vedenje, mišljenje in značaj ter vseskozi ustvarja specifično atmosfero, tako da so značilnosti mesta, njegova simbolika, fizični fenomeni in posebnosti življenja v njem pomembno vpleteni v roman. Dejstvo, da se romaneskna pripoved odvija ravno v New Yorku, zaradi svetovne slave mesta med drugim olajša vizualno predstavo dogajalnega prostora. Newyorške znamenitosti sodijo v repertoar splošne izobrazbe, in Kip svobode, Centralni park in brooklynski most poznajo ljudje z vsega sveta. Da se avtor zaveda večje privlačnosti pisanja o obče znanem mestu, dokazuje ugotovitev, da opis lokacij (čeprav v manjši meri) prenese, denimo, tudi v (spet vsem znani) Pariz, kamor spremljamo glavnega junaka, ne pa tudi v New Jersey, kjer poimensko dokumentiranje okolice bralcu ne bi ponudilo nobene presežne informacije oziroma še kaj več kot zgolj zagotovilo o realnem prizorišču. New York je Austerjev svet in je vseskozi prisoten kot nekaj občega, vsem znanega in samoumevnega.

Po trodelitvi urbanih romanov Gelfantove je *Newyorška trilogija* najbližje t. i. portretnemu tipu urbanega romana: vsi trije deli s prvoosebim pripovedovalcem opisujejo dogajanje skozi doživljanje osrednjega junaka zgodbe. Najneposredneje uporaben (razčlenjen, učinkovit, sistematičen) je, kot po navadi, model Hane Wirth-Nesher. Vse štiri plasti so v *Newyorški trilogiji* zlahka določljive in v prepletu sestavijo celovito mestno sliko. V naravnem okolju lahko prepoznamo samo Centralni park – pojavlja se v vseh treh zgodbah in tudi v večini ostalih Austerjevih romanov. Zelo močna je plast umetnega okolja, zajema celotno avtorjevo rekonstrukcijo realnega zemljevida Manhattna z natančnim zarisom junakovih poti, doslednim poimenovanjem ulic in pravilnim umeščanjem zgradb. V človeškem okolju se razvrščajo vse benjaminovske figure (ob flâneurju še prostitutke, berači, klošarji, ulični umetniki), in vse skupaj tkejo atmosfero mesta. Lokacijo lahko označimo le s krajevnimi poimenovanji, zato je – sorazmerno z močno prisotnim umetnim okoljem – močna tudi verbalna plast *Newyorške trilogije*, ki izreka realni prostor. V romanu se, razen tanke plasti naravnega okolja, približno enako močno prepletajo vsi trije vidiki mestne pokrajine, pri čemer verbalno in umetno okolje v neločljivi celoti služita predvsem kot podlaga osrednjemu – človeškemu okolju.

Po Clarkovi teoriji je Auster nadaljevalec »Melvillovega pogleda« – nobeden od junakov niti enkrat ne doživi celovitega panoramskega razgleda nad mestom; fiksiran na ulico (ob vznožju ulic ali kvečjemu v nižjih nadstropjih) je njihov pogled vseskozi fragmentirana slika pešca.

Vse (glavne) junake *Newyorške trilogije* muči tipična velemestna osamljenost; njihova dejanja usmerja naključje, in zgodbo prepletajo tipično urbani prizori beračev, uličnih nastopačev ali samo brzceh množic, ki se s svojo pogostnostjo in obilico stapljajo v mestno pokrajino. Odnos med mestom in

junakom najpristneje reflektira podoba flâneurja, tipična urbana figura, ki jo je teoretsko prvi temeljito obdelal Walter Benjamin. Glavni junak prvega romana, Quinn, se izkaže za sodobno postmoderno inačico pohajkovalca, ki drugačnemu načinu življenja primerno variira lastnosti flâneurja 19. stoletja. V Austerjevem prikazu mesta preseneti usklajenost z Benjaminovim doživljanjem urbanih pojavov, še posebej človeških velemestnih tipov, ki jih nemški mislec opisuje v številnih spisih o Moskvi, Parizu in Berlinu. Zdi se, kot da bi Auster v svojem pisanju dosledno reinterpreteriral Benjaminove mestne refleksije. Podobnost je najizrazitejša v t. i. mestnih figurah, v imanentno urbanih vlogah – ob flâneurju so po Benjaminu to (med drugim) še prostitutka, berač in dandy, ki se vsi pojavijo tudi v *Newyorški trilogiji*. Ne nazadnje Austerjev New York z avtorjevim pogostim omenjanjem znamenitosti, še posebno spomenikov, in s priklicevanjem zgodb, ki so v kulturnozgodovinskem smislu vezane na določen mestni prostor, spominja na Benjaminovo sliko mesta kot »serije spomenikov« oziroma »nakopičenih ruševin preteklosti«. Iz takega videnja mesta Benjamin izpeljuje pojem »nehotenega spomina«, ki je nujna posledica izkustva moderne metropole, saj se tu zgosti največ podob, in vsaka lahko potencialno sproži »mémoire involontaire«. Kot nenadni spontani priklic pozabljenega drobca preteklosti v sedanost se nehoteni spomin dogaja tudi Austerjevim junakom.

Po Weimerju je podoba realnega mesta tudi v najbolj dokumentarističnih romanih v celoti le njegova metaforična preslikava. Čeprav urbane poteze romana ne moremo preprosto reducirati na pomene metafor, v *Newyorški trilogiji* tudi ni moč zanikati simboličnosti predstave mesta. Prepoznavamo jo (predvsem) v motivu labirinta in babilonskega stolpa, in prav ti dve podobi (med drugimi) izrekata specifično newyorške značilnosti. Podoba labirinta je v romanu predvsem ilustracija junakovih miselnih blodenj, a obenem reflektira prostor izgubljanja in izginjanja, velikost in silne dimenzije velemesta, »neskončno« število možnih poti; ideja babilonskega stolpa pa simbolizira newyorško teženje v višino, drzno tekmovalnost, jezikovno zmešnjavo, multietničnost, nevarni kaos množic, onemogočeno komunikacijo, grešno domišljavost in pohlep.

V načinu prikazovanja mesta se zrcali tudi žanrska struktura romana. *Newyorško trilogijo* žanrsko najprepričljiveje definira Anne M. Holzapfel, ki v briljantni študiji vse tri romane razglasi za antidetektivke. Austerjev New York v vlogi mesta antidetektivke uhaja ustaljeni podobi skorumpirane umazane metropole popularnih trdih detektivk in kriminalk in z odmikom od tega imidža preseneti, tako kot bralca preseneti razpad formulaične krožne detektivske strukture zaplet – razplet. Zgodba namreč zanika pričakovani koncept razreševanja zločina (pripoved se znova in znova zapleta in nikoli ne razvozlja, ni pravega detektiva in prave žrtve, potencialni krivec naredi samomor, vsi »ključi« so zavajajoči), in mesto temu primerno uhaja iz stereotipne podobe v antidetektivsko. Ta se kaže v labirintski strukturi mesta, ki signalizira odsotnost rešitve, in v – za detektivko popolnoma neumestnih – zgodovinskih refleksijah in kulturnih referencah mesta.

Nazadnje lahko preizkusimo še ustreznost *Trilogije* kriterijem za moderni urbani roman 20. stoletja, kot jih postavlja Hana Wirth-Nesher. V nasprotju s predmodernim romanom v modernem urbanem romanu tako rekoč ni več sveta zunaj metropole, ki bi ga bilo vredno upodobiti. Svet Austerjevih junakov je velemesto, New York, in čim jih, denimo v spominih na otroštvo, avtor postavi drugam, vsakršen opis okolja nevažno potone. Drugi, važnejši kriterij za modernost urbanega romana je po mnenju Wirth-Nesherjeve problematizirana ideja doma in posledično zabrisovanje meje med javnim in zasebnim. Interiorizacija ulice dobi svoj najpristnejši izraz v (flâneurjevih) pasažah, in s pohajkovaškimi lastnostmi glavnih junakov tudi *Newyorška trilogija* zabrisuje idejo doma in postavi dominantni kronotop kot preplet zunanega in notranjega, javnega in zasebnega. Najbolj ulico z dobesednim klošarjenjem na dvorišču živi Quinn. Vsi osrednji junaki *Trilogije* (ampak spet predvsem Quinn) tudi doživijo degradacijo doma. Quinn in Blue ga izgubita, Fanshawe mu ubeži, in na koncu ga (ponovno) najde samo junak *Zaklenjene sobe*. *Newyorška trilogija* tako ni samo urbani newyorški, ampak – po merilih Hane Wirth-Nesher – tudi moderni urbani newyorški roman. Urbano v urbanih romanih praviloma ostaja predvsem vsebinsko in motivno-tematsko naddoločilo. V tem smislu je *Newyorška trilogija* torej urbana antidetektivka.

Bolj kompleksen pogled, ki pa na tem mestu ni mogoč, bi ponudila komparativna analiza najprej z drugimi Austerjevimi, predvsem pa z nekaterimi drugimi sočasnimi newyorškimi romani, kjer se mesto kaže v čisto drugačni luči. Austerjev New York je namreč idealno kontrasten podobi mesta v romanu Toma Wolfa *Kres ničevosti* (*The Bonfire of the Vanities*, 1988), Jayja McInerneyja *Bleščeče luči velemesta* (*Bright Lights, Big City*, 1984) in Martina Amisa *Denar* (*Money*, 1984), zato bi zoperstavljanje učinkovito poudarilo razlike in jasneje očrtalo specifičnost Austerjeve newyorške simbolike. Če New York Paula Austerja fascinira s svojo odsotno prisotnostjo, ki bralcu omogoči, da ob razvijanju zgodbe sam postopoma prepozna njene simbolne pomene in tipiko človeških likov, ta isti megalopolis Wolfa, McInerneyja, še najbolj pa v Amisovem romanu *Denar* z intenzivnimi samopodobami napada z vsake strani. Njihov New York je populistična slika mesta blišča in bede, delovne histerije in brezdelja, spervtirane spolnosti in omame, eksplozija zabave in bogastva. Še posebej močno se kontrasti kažejo na posameznih ravneh primerjave. Če za ilustracijo umestimo posebno opazne značilnosti *Kresa ničevosti* v katerega od modelov analiz urbanih značilnosti, bi po Gelfantini delitvi sodil med sinoptične urbane romane, ker skuša pregledno zaobjeti vso celovitost mestnega življenja. V zgodbo vplete veliko zelo različnih človeških tipov s prepoznavnimi kognitivnimi zemljevidi, ki ustrezajo njihovim socialnim položajem. Posebej izrazito verbalno okolje poudarja newyorško multietničnost in populacijsko raznolikost z detajliranimi socialno ali narodnostno diferenciranimi govornimi registri. V nasprotju z Austerjevo *Trilogijo* je ta roman z družbenopolitičnimi referencami (orisom rasne nestrpnosti, stanja tehnološkega razvoja, ekonomske situacije,

velikih socialnih razlik, delovanja poklicnih lobijev, referencami na modne smernice in blagovne znamke) reprezentativna slika osemdesetih let. Če Austerjevi junaki berejo časopis, bralci izvemo samo izid basebalske tekme, Wolf pa nas seznanja s historično bolj informativnim repertoarjem bizarnih zgodbic sočnih tabloidov. Pogled glavnega junaka je večji del panoramski, višina signalizira moč in bogastvo, zato se bralec skupaj s pomembnimi borznimi poslovnimi z Wall Streeta razgleduje skozi okna najvišjih nadstropij z najlepšimi pogledi.

Romaneska podoba New Yorka Wolfa, McInerneyja in Amisa je plastični literarni prikaz »vnebovpijoče« velevažnosti, megalomanskosti in bombastične centralnosti metropole – in prav ta eksplicitno intenzivna deskripcija, ki že vse izreče, roman izprazni prikrite simbolne vsebine, zato v ničemer ne preseže skrivnostnega, tiho prisotnega austerjevskega mesta.

Neurbanost slovenskih romanov

Aleš Debeljak v uvodniku z zgovornim naslovom *Urbani primanjkljaj* (Sodobnost 10/2000) ugotavlja, da slovenska literatura ni prav na gosto poseljena z urbaniimi zgodbami, mestnimi identitetami in velemestnimi toposi. To seveda ni nič čudnega. Slovenci vendar dolgo dolgo nismo imeli pravih mest, velemesta pa, vsaj v svetovnem merilu, sploh nimamo. Debeljak ponuja še eno razlago, ko pravi, da »vztrajnostna sila narave kot privilegiranega prostora samorealizacije še vedno ohranja veliko (in očitno zadostno, op. A. V.) zmogljivost«. Smo pač mala, še vedno predvsem ruralna država, in to seveda ni nič slabega. Manj razumljivo se zdi, da za študij literariziranih urbanih toposov ni zanimanja niti med strokovno domačo javnostjo, torej med literarnimi teoretiki, kritiki in zgodovinarji. Med strokovnimi besedili, ki so mi služila kot podlaga za ta spis, ni niti enega dela slovenskega avtorja. Naj sem se še tako trudila, brskala po knjižnicah in se pod vsemi mogočimi in nemogočimi »ključnimi besedami« izgubljala po medmrežnih računalniških zemljevidih, nisem našla nič takega, kar bi vsaj približno zadostilo mojim iskanjem. Upanje mi je za hip vzbudil naslov diplomske naloge (danes že kar znanega) Gorana Bertoka, Podoba mesta v književnosti, ki je odrešilno odblisnil s »cobiss seznama«, a sem žal že kmalu potem ugotovila, da je na videz obetajoč naslov v bistvu zavajajoč. Saj ne, da delo ne bi bilo dobro, nasprotno, naloga je čisto solidna študija (leta 1989 opravljena pod mentorstvom dr. Gantarja na tedanjem FSPN), ampak s svojo udarno marksistično noto in izrazitim socialnorazrednim problematiziranjem meščanstva daleč od tega, kar bi mi lahko pomagalo pri raziskovanju širšega konteksta vloge in pomena mestnih motivov v prozi 20. stoletja.

Ce še lahko razumem, da slovenska literarna srenja o urbanizirani romaneskni realnosti ne piše in ne razpravlja, pa mi je težko doumeti, zakaj tema ne vzbudi pravega zanimanja in se sploh ne zdi relevantna. Še v specializirani (sicer bogato založeni in nadvse sistematično urejeni) oddelčni knjižnici za primerjalno književnost in literarno teorijo tovrstnih člankov ali knjig tako

rekoč ni ali pa jih je vsaj (pre)malo. To napeljuje na misel, da tudi drugod problematika (še) ni dobro raziskana. Dolgo so se ji izogibali ali jo mimogrede in brez poglobljanja pod črto obravnavali znotraj drugih debat, ne da bi sploh definirali ključne pojme. Po prestani čakalni dobi v skupini drugorazrednih topik se je v nekaj zadnjih desetletjih stanje bistveno izboljšalo. Veliko tovrstnih študij prihaja iz Nemčije in, seveda, Združenih držav Amerike, pa tudi iz Velike Britanije in Francije.

Opravičilo, da slovenska literarna produkcija ne nudi primerne gradiva, ki bi spodbudilo tovrstno teoretsko refleksijo, že nekaj časa polzi iz rok. Debeljak opozarja na val urbaniziranih prozaistov – Mazzinija, Moroviča,



Blatnika, Skubica, Čara in Majo Novak (in še jih je!). Pri tem imamo na eni strani romane, ki literarizirajo domači urbani prostor, na drugi pa tiste, ki si sposojajo tujo mestno sceno. Res je v mali Sloveniji mesto stežka celoten junakov svet (ko pa nam je treba stopiti samo za vogal, in že lazimo po hribih ali brodimo po njivah!). A nekaj zgodb se vendarle v celoti odvije v mestih. Hočevarjev *Solen z Brega* prav gotovo ni urbani roman, vseeno pa se prepričljivo vsaj dogaja v Ljubljani, pravzaprav v sami srčiki starega mesta. Gospod Kolenc stanuje na Bregu, hodi k Mraku, v Moderno galerijo in na trg, se sprehaja po Čopovi in je v Rotovžu.

Virkov *Potres* je že bliže romanu o mestu. »Kronika nenadejane ljubezni« je tudi kronika sto let mlajše Ljubljane – Laibacha 1895, ki morda bolj kot prostorsko geografski okvir pripoveduje o času, z gostoto lokalnozgodovinskih dejstev in nizanjem nekdanjih imen gostiln sporoča findsièclovski zeitgeist – zabava in poučuje. In vendar je ob opisovanju Lapajnetovih dogodivščin z Dunaja, in de Majinega življenja v Milanu in Rimu ves čas jasno, kaj so prava mesta in kaj samo zatišna provinca. S pripovedovalcem, t. i. »bellom« v *Smrti slovenske primadone* Brine Svit spoznavamo Madrid, Pariz, Milano in Ljubljano, ki so, v nasprotju z zgoraj omenjanimi romansiranimi mesti, vsa simbolna, celo metaforična kulisa razpoloženskim valovanjem glavnih protagonistov. Prestop iz ulice milanske Via fiori chiari v Via fiori oscuri tako skorajda povsem dobesedno zrcali njuno notranje stanje. Ljubljana, mesto, kjer Lea Kralj umre, je zato lahko samo mračno in turobno.

V *Grenkem medu* si Skubic, drugače, prisvaja zunanji tujčev pogled na domače mesto. Skupinica Angležev, ki kot lektorji delajo v nekem malem ljubljanskem podjetju, mesto doživlja kot prijeten, malce razpuščen kraj, »kjer lahko tujec vedno ostane tujec« in kjer celo Angleži veljajo za vznemirljivo eksotiko. Bolj kot drugje doživljanje mesta vključuje tudi in predvsem spoznavanje njenih prebivalcev. Sicer pa prostorsko lociranje ne pride zares do izraza, ker tone med opisi pijanih žur scen v ljubljanskih barih in kofetkanji v domačih kuhinjah. Še več (odštekanih) urbanih likov se kopiči v razvratnem svetu nočnega življenja in velikih mest Morovičeve *Vladarke*.

Že ta drobni izsek je povsem dovolj za razmislek o nujnosti razprave o urbanosti slovenskega leposlovja. In čeprav majhnost prostora na videz redči pestrost urbane izbire, s ponavljajočimi opisi istih (in edinih) prostorov ponuja zanimivo komparativno analizo. Koliko različnih Tromostovij in Čopovih se je že nakopičilo v slovenski literaturi!