

PEREC

Georges Perec



Georges Perec

Življenje, navodila za uporabo

Romani

Spominu Raymonda Queneauja

Nekaj oseb te knjige imam od prijateljstva, zgodovine in literature. Vsakršna drugačna podobnost z živimi posamezniki ali takšnimi, ki so kdaj resnično ali namišljeno obstajali, bi bila lahko samo naključna.

Glej s široko odprtimi očmi, glej.
Jules Verne, *Carski sel*.

PREDGOVOR

Oko ubira poti, ki mu jih je utrlo
umetniško delo.

Paul Klee, *Pedagoška skicirka*.

Sprva se zdi umetnost sestavljank kratkoročna umetnost, nepomembna umetnost, ki je vsa zajeta v enem od bornih naukov tako imenovane *Gestalttheorie*: predmet – pa naj gre za zaznavo, za učni proces, za fiziološki sistem ali v primeru, ki ga imamo v mislih, za leseno sestavljanko – ni vsota

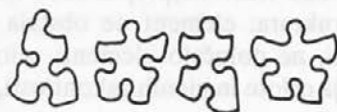
elementov, ki bi jih bilo treba najprej osamiti in razčleniti, temveč celota, se pravi, oblika, struktura: element ne obstaja pred celoto, ni niti bolj takojšen niti starejši, ne določajo elementi celote, temveč celota določa elemente: poznavanja celote in njenih zakonitosti, njene strukture ne bi bilo mogoče izvajati iz ločenega poznavanja posameznih delov, ki jo sestavljajo: to pomeni, da si lahko ogledujemo del sestavljanke cele tri dni, dokler nismo prepričani, da že vse vemo o njegovi obliki in barvi, ne da bi bili prišli sploh kaj naprej: nekaj šteje le možnost, da povežemo ta del z drugimi deli, in v tem smislu je nekaj skupnega med umetnostjo sestavljanke in umetnostjo japonskega goja: samo zbrani deli bodo imeli čitljivo naravo, bodo imeli smisel: če si ogledamo kak del sestavljanke posamez, to ne pomeni nič; tak del je samo nemogoče vprašanje, moten izziv; a brž ko se nam po več minutah poskušanja in zmot ali v čudovito navdihnjene pol sekunde posreči povezati ta del z enim od njegovih sosednih delov, ta del izgine, preneha bivati kot del: velike težave, ki smo jih imeli pred tem zbližanjem in ki jih v angleščini tako dobro označuje izraz za sestavljanke *puzzle* - uganka - zdaj ne le da nimajo več razloga, temveč ga očitno tudi niso nikoli imele, tako je vse postalo razvidno: oba čudežno združena dela sta zdaj samo še eno, to eno pa je tudi vir zmot, omahovanja, zmede in pričakovanja.

Vlogo izdelovalca sestavljanke je težko definirati. V večini primerov - to velja posebno za vse sestavljanke iz lepenke - se sestavljanke izdelujejo strojno in njihov razrez se ne uklanja nikakršni nujnosti: stiskalnica z rezili, naravnana po stalnem vzorcu, zmerom enako izrezuje ploskvice iz lepenke; pravi ljubitelj zavrača takšne sestavljanke, ne le zato, ker so iz lepenke namesto iz lesa in ker je model prikazan na skatli, temveč tudi zato, ker ta način razreza odpravi prav svojevrstnost sestavljanke; v tem primeru razrez ni pomemben, v nasprotju s predstavo, ki je močno zakoreninjena v duhu občinstva, češ naj izhodiščna podoba velja za lahko (žanrski prizor, kakršne je slikal na primer Vermeer, ali pa barvna fotografija kakega avstrijskega gradu) ali za težko (kak Jackson Pollock ali pa Pissarro ali - klavrn paradoks - prazna sestavljanke): težavnost sestavljanke ni niti v predmetu slike niti v slikarjevi tehniki, temveč v iznajdljivosti razreza, in naključno narejen razrez bo nujno povzročil naključne težave, nihanje med skrajno lahkoto na robovih, v podrobnostih, v lisah svetlobe, v različno začrtanih predmetih, potezah, prehodih in dolgočasno težavnostjo v vsem drugem: na nebu brez oblakov, v pesku, na travnikih, zorani zemlji, senčnih pasovih itn.

V takšnih sestavljankeh se kosí delijo na nekaj velikih razredov, najbolj

znani so

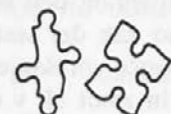
možici



lorenski križi



in križi



in potem ko smo rekonstruirali robove, razpostavili podrobnosti, kamor spadajo – mizo z rdečo prevleko, oveseno z zelo svetlimi rumenimi, skoraj belimi čopi, na njej pult z odprto knjigo, prelep obrobek ogledala, lutnjo, rdečo obleko ženske – in velike gmote ozadja v več ravneh porazdelili v svežnje glede na tone sivega, rjavega, belega ali modrega neba – bo rešitev sestavljanke kratko malo v tem, da zapored poskusimo vse verjetne kombinacije.

Umetnost sestavljanke se začne z lesenimi sestavljančkami, razrezanimi ročno, ko si skuša izdelovalec postaviti vsa vprašanja, ki jih bo moral rešiti igralec, ko sklene, namesto da bi pustil naključju pomešati steze, nadomestiti naključje z zvijačnostjo, s pastjo, z iluzijo: vsi elementi, zajeti v podobi, ki jo je treba rekonstruirati – naslanjač iz zlatega brokata, črn trirogeljniki, ozaljšani z malo oguljenim črnim peresom, belo rumena livreja, vsa prešita s srebrnimi trakovi – bodo preiščeno rabili kot izhodišče za varljivo informacijo: urejeni prostor na sliki, zaokrožen, s svojo strukturo, pomenljiv, bo razrezan ne samo v mrtve, brezoblične elemente brez pravega pomena in informacije, temveč tudi v ponarejene elemente, nosilce napačnih informacij: dva odlomka venčnega zidca, ki se natanko stikata, vendar v resnici pripadata dvema zelo oddaljenima odsekoma stropa, zaponka pasu na neki uniformi, ki se nazadnje izkaže kot kos kovine, v katerem tiči svečnik, več skoraj enako odrezanih kosov, ki spadajo, eni k pritlikavemu oranževcu, postavljenemu na kamin, drugi k njegovemu komajda malo motnemu odsevu v ogledalu, so klasični primeri zank, na kakršne naletijo

ljubitelji.

Iz tega sklepamo na nekaj, kar je brez dvoma končna resnica sestavljanke: kljub videzu to ni samotarska igra: vsako kretnjo, ki jo napravi sestavljanec, je pred njim napravil izdelovalec sestavljanek: vsak kos, ki ga vzame in ponovno vzame v roko, ki si ga ogleda, ki ga poboža, vsako kombinacijo, ki jo spet in spet poskusi, vsako tipanje, vsako intuitivno spoznanje, vsako upanje, vsak občutek malodušnosti, vse je že prej odločil, preračunal, premislil drugi.

PRVI DEL

I. poglavje

Na stopnišču, 1

Da, lahko bi se začelo takole, tukaj, pač nekam okorno in počasi, na tem nevtralnem mestu, ki je od vsakogar ali od nikogar, kjer si ljudje križajo pot, skoraj ne da bi se videli, kamor odmeva življenje velike hiše, daljno in enakomerno. Od tistega, kar se dogaja za težkimi vrati stanovanj, so največkrat zaznavni le razletevajoči se odmevi, kosci, črepinje, skice, osnutki, pripetljaji ali nezgode, ki se dogajajo v tako imenovanih "skupnih prostorih", ti rahli, polslišni zvoki, ki jih duši obledela preproga iz rdečega platna, ti zarodki vzajemnega življenja, ki se zmerom ustavijo na podestih. Prebivalci iste hiše živijo nekaj centimetrov stran drug od drugega, ločuje jih navadna stena, skupaj uporabljajo enake prostore, ki se ponavljajo po vseh nadstropjih, premikajo se z enakimi kretnjami v istem času, zdaj odpirajo pipo za vodo, zdaj spustijo vodo v stranišču, prižigajo luč, pogrinjajo mizo, nekaj desetih hkratnih eksistenc, ki se ponavljajo iz nadstropja v nadstropje in iz hiše v hišo in iz ulice v ulico. Trdno so zagrajeni v svoje izključno zasebne prostore – saj se temu tako reče – in prav radi bi videli, da ne bi nič ušlo iz njih; tisto malo, čemur dovolijo, da uide, pes na vrvici, otrok, ki gre po kruh, ga odpelje ali se ga znebi, pa odhaja po stopnišču. Zakaj vse, kar se dogaja, gre po stopnišču, vse, kar se pripeti, se pripeti na stopnišču, pisma, obvestila, pohištvo, ki ga prevozniki prinašajo ali odnašajo, zdravnik, nujno poklican na pomoč, popotnik, ki se vrne z dolgega potovanja. Zato ostaja stopnišče brezimen kraj, hladen, skorajda sovražen. V starih hišah so imeli še kamnite stopnice, ograje iz kovanega železa, kipe, svečnike, včasih

klop, da so se lahko stari ljudje odpočivali med enim in drugim nadstropjem. V modernih poslopjih imajo dvigala, po stenah prekrita z grafiti, ki naj bi bili opolzki, in stopnišča, ki jim pravijo "rešilna", iz surovega betona, umazana in doneča. V temle poslopju, v katerem je staro dvigalo skoraj ves čas v okvari, je stopnišče v razpadajočem stanju, dvomljivo snažno in iz nadstropja v nadstropje slabše glede na konvencije meščanske častivrednosti: do tretjega nadstropja dvojna preproga, potem enojna, obe nadstropji na vrhu pa sta sploh brez preproge.

Da, tu se bo začelo: med tretjim in četrtnim nadstropjem, na Ulici Simon-Crubellier, številka 11. Neka ženska kakih štiridesetih let se ravno vzpenja po stopnicah; oblečena je v dolg dežni plašč iz skaja in ima na glavi nekakšno polsteno kapico v obliki sladkornega čoka, nekako takšno, kot si jo predstavljamo pri škratu, in porazdeljeno v rdeče in sive kvadratke. Z desne rame ji visi velika torba iz sivorjavega platna, ena od vreč, kakršnim pravimo po domače cajna. Okoli enega od kromiranih kovinskih obročkov je zavozlan batisten robček, z njim je torba privezana na naramnico. Trije motivi, natisnjeni kakor s šablono, se enakomerno ponavljajo po vsej površini torbe: velika stenska ura z nihalom, kmečki kruh, prerezan na pol, in nekakšna posoda brez ročajev.

Ženska gleda načrt, ki ga drži v levici. To je navaden list papirja, katerega še vidni pregibi pričajo, da je bil zložen na štiri dele, in ki je pritrjen s sponko na živo porisani debeli knjigi: pravilnik o solastnini, zadevajoči stanovanje, ki ga bo ženska obiskala. Na listu so bili resnično zarisani ne eden, temveč trije načrti: prvi, zgoraj in na desni, omogoča najti kraj, kjer stoji hiša, skoraj na sredini Ulice Simon-Crubellier; ta poševno deli na dvoje četverokotnik, ki ga sestavljajo v četrti Plaine Monceau, XVII. okrožje, ulice Médéric, Jadin, De Chazelles in Léon Jost; drugi načrt, zgoraj in na levi, je prerez hiše, ki shematično kaže razporeditev stanovanj in natanko navaja imena nekaterih stanovalcev: gospa Nochèrova, hišnica; gospa de Beaumontova, drugo desno; Bartlebooth, tretje levo; Rémi Rorschash, televizijski producent, četrto levo; doktor Dinteville, šesto levo, kakor tudi prazno stanovanje v šestem desno, v katerem je prebival do smrti Gaspard Winckler, obrtnik; tretji načrt, na spodnji polovici lista, je načrt Wincklerjevega stanovanja: tri sobe na pročelni strani nad ulico, kuhinja in umivalnica, ki gledata na dvorišče, ropotarnica brez oken.

Ženska drži v desnici obsežen šop ključev, to so brez dvoma ključi od vseh stanovanj, ki jih je obiskala ta dan; več jih je obešenih na kičastih obročkih: z majceno stekleničko Marie Brizardove, z zatikačem za golf in

oso, z dominom, predstavljajočim dvojno šestico, in s plastičnim žetonom, osmerokotnim, v katerega je vdelan tuberozin cvet.

Skoraj dve leti je minilo, odkar je umrl Gaspard Winckler. Otrok ni imel. Nihče več ni nič vedel o njegovi družini. Bartlebooth je naročil nekemu notarju, naj poišče morebitne dediče. Edina sestra, gospa Ana Voltimandova, mu je umrla leta 1942. Nečak, Grégoire Voltimand, je bil ubit na Gariglianu maja 1944, med prebojem Gustavove linije. Notar je potreboval več mesecev, preden je izsledil enega od Wincklerjevih pranečakov; imenoval se je Anton Rameau in je delal pri nekem izdelovalcu prilagodljivih kavčev. Davki na dediščino, katerim je bilo treba prišteti še stroške, ki so nastali z ugotavljanjem verjetnih dedičev, so se izkazali tako visoki, da je moral Anton Rameau vse prodati na dražbi. Že nekaj mesecev je bilo pohištvo razkropljeno po dražbeni prodajni dvorani in že pred nekaj tedni je stanovanje odkupila neka agencija.

Po stopnišču vzpenjajoča se ženska ni ravnateljica te agencije, temveč njena pomočnica; njena stvar niso trgovske zadeve in stiki s strankami, temveč samo tehnični problemi. Z nepremičninskega vidika je zadeva v redu, mestna četrt je dobra, pročelje iz rezanega kamna, stopnišče sprejemljivo kljub izrabljenemu dvigalu in ženska zdaj prihaja, da si skrbneje ogleda, v kakšnem stanju je stanovanje, nariše natančnejši načrt prostorov, na primer z debelejšimi črtami za razlikovanje zidov od prestenkov in s polkrožci in puščicami, da bo vidno, v kateri smeri se odpirajo vrata, in predvidi potrebna dela, pripravi v številkah prvi predračun za prenovitev: prestenek med umivalnico in ropotarnico bodo podrli, da bo tam mogoče urediti kopalnico s kratko kadjo in wc; tlak v kuhinji bodo zamenjali; namesto starega kotla na premog bodo postavili stenski kotel na mestni plin, mešan (centralno ogrevanje, topla voda); cikcakasti parket bodo odstranili in nadomestili s cementno prevleko, to pa prekrili s podlago in plišastim blagom.

Od treh sobic, v katerih je skoraj štirideset let živel in delal Gaspard Winckler, ni ostalo dosti. Njegovega bornega pohištva, male delovne mize, žagice za rezljanje ni več. Na steni v sobi, nasproti postelje poleg okna, ne visi več kvadratna slika, ki jo je imel tako rad: prikazovala je predsobo, v kateri so bili trije možje. Dva sta stala v suknji, bleda in rejena, s cilindrom na glavi, ki sta ju imela kakor pričvrščena z vijaki na lobanjo. Tretji, tudi oblečen v črno, je sedel pri vratih v drži gospoda, ki nekoga čaka in si daje opraviti s tem, da si natika dolge rokavice, katerih prsti se mu tesno prilagajajo.

Ženska se vzpenja po stopnicah. Kmalu bo staro stanovanje postalo elegantno bivališče, dvojno žv. + l., udob., z razgledom, mirno. Gaspard Winckler je umrl, dolgotrajno maščevanje, ki ga je tako potrpežljivo, tako podrobno snoval, pa se še ni nehalo izpolnjevati.

II. poglavje

Beaumont, 1

Skoraj ves salon gospe de Beaumontove zaseda velik koncertni klavir, ki ima na pultu za note položeno zaprto partituro slavne ameriške popevke *Gertrude of Wyoming* Arthurja Stanleyja Jeffersona. Pred klavirjem sedi starec, glavo ima zavito v ruto iz oranžnega najlona in pripravlja se, da ga bo uglasil.

V levem kotu sobe je velik moderen naslanjač, narejen iz velikanske polkrogle iz altuglasa v jeklenih obročih, stoječe na nogah iz kromirane kovine. Poleg njega marmorna klada z osmerokotnim prerezom opravlja nalogo nizke mizice: nanjo je položen jeklen vžigalnik, prav tako pa tudi valjast cvetlični lonec, iz katerega štrli pritlikav hrast, eden od japonskih *bonsajjev*, katerih rast je bila tako zelo nadzorovana, upočasnjena, modificirana, da kažejo vsa znamenja dozorelosti, celo staranja, čeprav pravzaprav sploh niso zrasli, in gojitelji teh rastlin trdijo, da je njihova popolnost odvisna ne toliko od materialne nege, ki jim jo naklonijo, kakor od miselne zbranosti, ki jim jo posvetijo.

Kar na parketu iz svetlega lesa, malo pred naslanjačem, leži na tleh lesena sestavljanka, katere obrobje je nekdo skoraj v celoti sestavil. V desni spodnji tretjini sestavljanke je združil še nekaj kosov: ti predstavljajo ovalen obraz spečega mladega dekleta; plave lase, spletene v kito nad čelo, zvezane z dvojnimi trakcem iz spletene tkanine; lice si opira na desno roko, upognjeno v školjko, kakor da v sanjah ravno posluša.

Levo od sestavljanke stojijo na poslikanem pladnju ročka s kavo, skodelica in krožniček ter sladkornica iz angleške kovine. Ti trije predmeti deloma skrivajo prizor, naslikan na pladnju; vendar sta razločni dve podrobnosti: na desni se fantek v vezenih hlačah sklanja čez rečni breg; v sredini se krap, potegnjen iz vode, premetava na koncu vrvice; ribič in druge osebe so nevidni.

Pred sestavljanko in pladnjem je razpostavljenih po parketu več knjig,

zvezkov in map. Naslov ene od knjig je viden: *Pravilnik o varnosti v rudnikih in kamnologih*. Ena od map je odprta na strani, ki je deloma prekrita z enačbami, prepisanimi v tanki in stisnjeni pisavi.

Sobne stene so belo položšene. Nanje je pritrjenih več uokvirjenih lepakov. Eden predstavlja štiri menihe s pohlepnim obrazom, ki sedijo za mizo okoli hlebca camemberta, na katerega nalepki spet sedijo za mizo štirje menihi – isti – s pohlepnim obrazom. Prizor se očitno ponavlja štirikrat.

Fernand de Beaumont je bil arheolog, ki je imel enako velike načrte kakor Schliemann. Lotil se je iskati sledove legendarnega mesta, ki so ga Arabci imenovali Lebtit in ki naj bi bila njihova prestolnica v Španiji. Nihče ni spodbijal obstoja tega mesta, a večina strokovnjakov, najsi so preučevali špansko ali islamsko civilizacijo, ga je soglasno enačila bodisi s Ceuto na afriških tleh nasproti Gibraltarja, bodisi s Jaenom v Andaluziji ob znožju Sierra de Magina. Beaumont je zavračal to enačenje, opirajoč se na to, da nobeno od izkopavanj, ki so bila opravljena v Ceuti ali v Jaenu, ni spravilo na dan določenih značilnosti, ki so jih poročila pripisovala Lebtitu. V njih je bil govor predvsem o gradu, "katerega dvokrilna vhodna vrata niso rabila niti kot vhod niti kot izhod. Namenjeno jim je bilo, da ostanejo zaprta. Vsakokrat, ko je umrl kak kralj in je drug kralj podedoval njegov častitljivi prestol, je ta drugi svojeručno pritrđil na vrata novo ključavnico. Nazadnje je bilo tam štiriindvajset ključavnic, po ena za vsakega kralja." V gradu je bilo sedem dvoran. Sedma "je bila tako dolga, da najspretnejši lokostrelec, ki bi ustrelil s praga, ne bi bil mogel zabiti puščice v zadnjo steno". V prvi so bili "popolni liki", predstavljajoči Arabce "na naglih jezdniñ živalih, konjih ali kamelah, s turbani, valujočimi na ramenih, s krivo sabljo, obešeno na jermenih, in s kopjem, štrlečim v desnici".

Beaumont je pripadal šoli poznavalcev srednjega veka, ki je sama sebe označevala kot "materialistično" in je pripravila na primer nekega profesorja zgodovine verstev do tega, da je pregledal knjigovodstvo papeške pisarne edinole z namenom dokazati, da je v prvi polovici XII. stoletja poraba pergamenta, svinca in trakov za pečate silno preseгла količino, ustrezajočo številu uradno razglašeniñ in vpisaniñ papeških bul; iz tega si moral sklepati, tudi če si upošteval morebitno potratnost in verjetno zametavanje zaradi pomot, da je razmeroma znatno število bul (gotovo je šlo za papeške bule, ne za navadna pisma, zakaj edino bule so zapečatenene s svincom, pisma so pečatili z voskom) ostalo zaupnih, če že ne celo tajnih. Od tod teza, ki je

svoj čas upravičeno slovela, o *Tajnih bulah in vprašanju protipapežev*, ki je nanovo osvetlila odnose med Inocencijem II., Anakletom IV. in Viktorjem IV.

S skoraj enako metodo je dokazal Beaumont, sklicujoč se ne na svetovni rekord 888 metrov, ki ga je postavil sultan Selim III. leta 1798, temveč na gotovo pomembne, ne pa izjemne dosežke angleških lokostrelcev v Crécyju, da je morala biti sedma soba lebtitskega gradu dolga vsaj dvesto metrov in visoka, upoštevaajoč nagib strela, komajda kaj manj kot trideset metrov. Niti izkopavanja v Ceuti niti izkopavanja v Jaenu ali kje drugje niso odkrila dvorane, ki bi imela ustrezne razsežnosti, zato je Beaumont lahko zatrdil, da "to legendarno mesto, če zajema svoj izvor v kaki verjetni trdnjavi, tega nikakor ne zajema iz ene od teh, katerih sledove danes poznamo".

Poleg tega izključno negativnega dokaza je moral Beaumont očitno v nekem drugem fragmentu legende o Lebtitu dobiti namig o kraju, kjer je stala trdnjava. Na nepristopni steni dvorane lokostrelcev je bil baje vrezan napis, ki se je glasil: "Če bo kdaj kak kralj odprl vhodna vrata tega gradu, bodo njegovi bojevniki okamneli kakor bojevniki v prvi dvorani in njegova kraljestva bo opustošil sovrag." Beaumont je videl v tej metafori opis pretresov, ki so razcepili *Reyes de taifas* in sprožili rekonkvisto. Natančneje rečeno, je legenda o Lebtitu po njegovem mnenju opisala tisto, kar imenuje "cantabriški polom Mavrov", se pravi bitko pri Covadongi, med katero je Pelagij premagal emirja Alhamaha, potem pa se dal na bojišču okronati za asturijskega kralja. In ravno v Oviedo, v središču obeh Asturij, je sklenil Fernand de Beaumont z navdušenjem, ki je zbudilo občudovanje njegovih najhujših obrekovalcev, iti iskat ostanke legendarne trdnjave.

Izvor Ovieda je bil nejasen. Eni so ga imeli za samostan, ki sta ga postavila dva meniha, da bi ušla pred Mavri; drugi so menili, da je bila to vizigotska trdnjava; še drugim je bil to špansko-rimski oppidum, ki so ga imenovali zdaj *Lucus asturum*, zdaj *Ovetum*; za nekatere pa je ustanovil mesto sam Pelagij, ki so ga Španci imenovali *Don Pelayo* in v katerem so videli starega kopjenosca kralja Rodriga v Jerezu, Arabci pa so ga imenovali *Belai el-Rumi*, ker je bil rimskega rodu. Na te med seboj nasprotujoče si hipoteze opira svoje argumente Beaumont: po njegovem je bil Oviedo pravljični Lebtit, najsevernejša med mavrskimi utrdбами v Španiji in kot tak simbol njihovega gospostva nad vsem polotokom. S tem da je bil izgubljen, je bilo konec islamske hegemonije v zahodni Evropi, in zmagoviti Pelagij se je potem tam naselil, da bi potrdil ta poraz.

Izkopavanja so se začela leta 1930 in so trajala več ko pet let. Zadnje leto je Beaumonta obiskal Bartlebooth; prišel je bil v bližnji Gijon, ki je bil tudi nekdanja prestolnica asturijskih kraljev, da bi tam naslikal prvo od svojih pomorskih slik.

Nekaj mesecev zatem se je Beaumont vrnil v Francijo. Sestavil je osemindeset strani strokovnega poročila o organiziranju izkopavanj, predvsem pa predlagal za uporabo rezultatov sistem pregledovanja, utemeljen na splošni decimalni klasifikaciji, ki je še vedno zgledna. Potem je 12. novembra 1935 naredil samomor.

III. poglavje

Tretje desno, 1

Tole bo salon, skoraj gola soba z angleškim parketom. Stene bodo prekrte s kovinskimi ploščami.

Štirje možje bodo čepeli sredi sobe, pravzaprav sedeli na petah, s široko razkrcenimi koleno, s komolci oprti na kolena, s sklenjenimi rokami, s prekrizanimi sredincema, z iztegnjenimi drugimi prsti. Trije od njih bodo v isti črti, z obrazom obrnjeni proti četrtemu. Vsi bodo do pasu goli in bos, oblečeni samo v hlače iz črne svile, na kateri se bo ponavljal odtisnjen isti motiv, predstavljajoč slona. Na mezincu desnice bo imel vsak kovinski prstan, v katerega bo vdelan obsidian okrogle oblike.

Edino pohištvo v sobi je naslanjač v slogu Ludvika XIII. z zvitimi nogami, z nasloni za roke in naslonilom iz usnja, pritrjenega s kovanimi žebli. Na enem od naslonov je pritrjena dolga črna nogavica.

Mož nasproti trem drugim je Japonec. Ime mu je Ašikago Jošimitsu. Je pripadnik ločine, ki so jo ustanovili leta 1960 v Manili neki pomorščak ribič, neki poštni uslužbenec in neki mesarski pomočnik. Japonsko ime ločine je "Šira nami", "Beli val"; po angleško pa se imenuje "The Three Free Men", "Trije svobodnjaki".

V treh letih po ustanovitvi ločine se je vsakemu od teh "treh svobodnjakov" posrečilo spreobrniti tri druge. Ta deveterica mož druge generacije je vpeljala v ločino v naslednjih treh letih sedemindvajset ljudi. V šestem letniku šole je bilo leta 1975 sedemsto devetindvajset članov. Med njimi je bil Ašikago Jošimitsu in temu so dali nalogo, naj gre z nekaj drugimi širiti novo vero na Zahod. Vpeljavanje v ločino Treh svobodnjakov je dolgotrajno, težavno in skrajno drago, vendar je Jošimitsu očitno brez

večjih težav našel tri nove privrženca, ki so bili dovolj bogati, da so imeli dovolj časa in denarja, nujno potrebnega za takšno podjetje.

Novinci so čisto na začetku uvajanja in morajo premagovati pripravljalne preskušnje, med katerimi se morajo naučiti, kako se zatopiš v zbrano premišljevanje o kakem predmetu – materialnem ali duhovnem – docela vsakdanjem, tako da izgubiš vsakršen vtis o njem, vsak občutek, pa četudi je kar se da boleč: za ta namen pete čepečih novincev ne počivajo neposredno na tleh, temveč na velikih kovinskih kockah s prav posebno zaostrenimi robovi, ki jih držita v ravnotežju po dve, obrnjeni druga proti drugi, ena se dotika tal in druga pete: če bi kdo čisto malo privzdignil nogo, bi v hipu padla kocka, s tem pa bi bil pri priči in dokončno izključen ne samo učenec, ki bi to zagrešil, temveč tudi dva njegova tovariša: ob najmanjšem zrahljanju položaja bi se ostrina kocke zajedla v meso, to pa bi hitro zbudilo neznosno bolečino. Trije možje morajo ostati v tem neprijetnem položaju šest ur; dopuščeno je, da vstanejo za dve minuti vsake tri četrte ure, čeprav ni zaželeno uporabiti to dovoljenje več ko trikrat na eno seanso.

Predmet njihovega razmišljanja je za vsakega od treh drug. Prvi, ki je edini predstavnik neke švedske tovarne za viseča naslanjala v Franciji, mora reševati uganko, ki mu je zastavljena v obliki bele vizitke, na kateri je z vijoličastim črnilom kaligrafsko zapisano tole vprašanje

Katera meta je postala lipa?

Nad njim je umetniško zarisana številka 6.

Drugi učenec je Nemeč, lastnik tovarne za opremo novorojenčkov v Stuttgartu. Pred seboj ima položen na jekleni kocki kos naplavljenega lesa, katerega oblika čisto razločno spominja na korenino ginsenga.

Tretji, ki je znan – francoski – pevec, ima pred seboj debelo knjigo, ki obravnava kuharsko umetnost, eno tistih del, kakršne navadno dajo v prodajo ob prazničnih dnevih konec leta. Knjiga leži na pultu za note. Odprta je na strani z ilustracijo, ki prikazuje sprejem, prirejen leta 1890 pri lordu Radnorju v salonih na Longford Castlu. Na levi strani je v okviru s cvetličnimi okraski v "modernem" slogu in cvetličnimi kitami natisnjen recept za "muslinčke z rdečimi jagodami".

Jošimitsu sam sedi na petah, ne da bi ga kocke kaj motile. Med dlanmi drži stekleničko pomarančnega soka, iz katere štrli več druga v drugo zataknenih slamic, tako da mu segajo do ust.

Smautf je izračunal, da bo leta 1978 dva tisoč sto sedeminosemdeset novih privržencev ločine Treh svobodnjakov, in če vzamemo, da nobeden od starih učencev ne bo umrl, bo skupaj tri tisoč dvesto sedeminsedemdeset članov. Nato bo šlo vse dosti hitreje: leta 2017 bo štela devetindvajseta generacija več ko milijardo posameznikov. Leta 2020 bo vpeljan v ločino celoten planet, in celo še več.

* * *

V tretjem desno ni nikogar. Lastnik je neki gospod Foureau, ki naj bi živel v Chavignollesu, med Caenom in Falaiseom, v nekakšnem gradu s kmetijo na osemtridesetih hektarih. Pred nekaj leti so tam snemali televizijsko dramo *Šestnajsta ostrina te kocke*; pri snemanju je bil navzoč Rémi Rorschash, vendar ni tam srečal lastnika.

Vse kaže, da ga nihče nikoli ni videl. Na vratih v stanovanje ni napisano nobeno ime in tudi ne na seznamu, ki visi na steklenih vratih pri hišnici. Naoknice so zmerom zaprte.

IV. poglavje

MARQUISEAUX, I

Prazen salon v četrtem desno.

Na tleh je preproga iz pletenega sisala, katerega vlakna se križajo med seboj tako, da sestavljajo motive v obliki zvezde.

Na steni tapeta, ki je posnetek jonyjskega platna, prikazuje velike jadrnice, štirijambornike portugalske vrste, oborožene z velikimi topovi in kolubrinami, ki bodo vsak čas priplule nazaj v pristan; veliko sprednje jadro in malo zadnje napihuje veter; nekaj mornarjev, ki so splezali med vrveje, zvija druga jadra.

Na stenah so štiri slike.

Prva je tihožitje, ki kljub modernemu slogu kar dobro obnavlja urejeno kompozicijo okoli teme petero čutov, ki je bila tako razširjena v vsej renesančni Evropi konec XVIII. stoletja: na mizi so razpostavljeni pepelnik, v katerem se kadi havanka, knjiga, na kateri je mogoče prebrati naslov in podnaslov – *Nedokončana simfonija*, roman – avtorjevo ime pa je skrito, steklenica ruma, kroglolovka in v veliki skledi kup posušenega sadja, orehov,

mandljev, marelic, sliv itn.

Druga prikazuje predmestno ulico ponoči v nedoločnem prostoru. Na desni kovinski steber, katerega prečnice nosijo na vseh mestih, kjer se križajo, veliko prižgano električno svetilko. Na levi se v ozvezdju obrnjeno ponavlja (s podlago na nebu in konico proti tlom) natančna oblika stebra. Nebo je pokrito s cvetovi (temnomodrimi na svetlejšem ozadju), ki je enako cvetju ivja na neki šipi.

Tretja prikazuje pravljlično žival tarando: to je prvi opisal Gelon Sarmatski:

"Taranda je žival, velika kot mlad bik, z glavo, kakršno ima jelen, malo večjo, z imenitnimi, široko razvejenimi rogovi, z viličastimi nogami, z dlako, dolgo kot pri velikem medvedu, s kožo, ki ni nič manj trda kakor život oklepa ..."

Četrta je črno-bela reprodukcija Forbesove slike z naslovom *Podgana za tapeto*. To sliko je navdihnila neka resnična zgodba, ki se je zgodila v Newcastle-upon-Tyne pozimi 1858.

Stara lady Forthright je imela zbirko ur in avtomatov, na katero je bila zelo ponosna, in najdragocenejša v tej zbirki je bila čisto majhna ura, vložena v krhko jajce iz alabastra. Varovanje zbirke je zaupala najstarejšemu med svojimi služabniki. To je bil kočijaž, ki ji je služil že več ko šestdeset let in je bil silno zaljubljen vanjo vse od takrat, ko je imel prvič to srečo, da jo je smel voziti. Svojo nemo strast je prenesel na gospodaričino zbirko, in ker je bil prav posebno spretnih rok, jo je vzdrževal z neznansko skrbnostjo in cele dneve in noči negoval ali popravljaj te občutljive mehanizme, med katerimi jih je bilo nekaj starih več ko dvesto let.

Najlepše kose zbirke so hranili v sobici, ki je bila namenjena samo temu. Nekaj jih je bilo zaprtih v steklenih omarah, večina pa je bila obešena na steni in zavarovana pred prahom s tanko muslinasto tančico. Kočijaž je spal v sosedni kamrici, zakaj pred nekaj meseci se je nedaleč od gradu naselil v neki laboratorij samotni učenjak in po zgledu Martina Magrona in Torinčana Velle preučeval pri podganah nasprotujoče si učinke strihnina in kurara, stara gospa in kočijaž pa sta bila prepričana, da je to ropar, ki ga je privabila v te kraje sama lakomnost in ki snuje kake vražje zvijače, da bi se polastil teh dragocenih reči.

Neko noč je starega kočijaža zbudilo komaj slišno cviljenje, ki je očitno prihajalo iz sobe. Starec si je mislil, da je demonični učenjak ukrotil katero od podgan in jo naučil tihotapiti se po ure. Vstal je, vzel iz torbe z orodjem, ki jo je imel zmerom pri sebi, majhno kladivo, stopil v sobo, se kar se da

potiho približal tapeti in divje zamahnil na tisto mesto, od koder se mu je zdelo, da sliši cviljenje. To pa žal ni bila podgana, temveč samo tista čudovita ura, vdelana v alabastrno jajce, katere mehanizem se je bil rahlo pokvaril in začel komaj zaznavno škripati. Lady Forthrightova je planila iz spanja, zbudena od udarca s kladivom, v trenutku pritekla in našla starega služabnika čisto zmedenega, z odprtimi usti, držečega v eni roki kladivo in v drugi razbito dragotino. Ne da bi mu pustila razložiti, kaj se je zgodilo, je sklicala drugo služinčad in dala kočijaža zapreti kot pobesnelega blazneža. Dve leti zatem je umrla. Stari kočijaž je to zvedel, posrečilo se mu je uiti iz daljne norišnice, vrnil se je na grad in se obesil v isti sobi, v kateri se je zgodila tista drama.

To je eno od Forbesovih mladostnih del, ko se še ni prav osvobodil Bonnatovega vpliva, in slikar je zelo svobodno zajel navdih iz tega dogodka. Kaže nam sobo, katere stene so prekrite z urami. Stari kočijaž je oblečen v belo usnjeno livrejo; vzpel se je na temnordeče polakiran kitajski stol z ukrivljenimi oblikami. Na enega od stropnih tramov privezuje dolg svilen šal. Stara lady Forthright stoji med vratnimi podboji; s skrajno besnim obrazom gleda služabnika; v desnici drži s prsti srebrno verižico, na kateri visi kos alabastrnega jajca.

V tej hiši je več zbiralcev in marsikateri je še bolj obseden kakor osebi na tej sliki. Sam Valène je dolgo hranil poštne razglednice, ki mu jih je pošiljal Smautf vsakokrat, kadar je kje pristal. Ena je bila ravno iz Newcastle-upon-Tyne in druga iz avstralskega Newcastla v Novem Južnem Walesu.

V. poglavje

Foulerot, I

V petem desno, čisto zadaj; to je ravno nad ateljejem, ki ga je imel Gaspard Winckler. Valène se je spominjal zavoja, ki ga je dobival vsakih štirinajst dni vseh dvajset let: celo takrat, ko je najbolj divjala vojna, so zavoji še naprej redno prihajali, zmerom enaki, popolnoma enaki: seveda so bile znamke različne, te je lahko hišnica, ki takrat še ni bila gospa Nochèrova, temveč gospa Claveaujeva, vsakokrat izprosila za svojega sina Michela: poleg znamk ni bilo ničesar, po čemer bi se bili zavoji razlikovali

drug od drugega; enak ovojni papir, enaka vrvica, enak voščen pečat, enaka nalepka: bilo je videti, kakor da je Bartlebooth, preden je odšel, zaprosil Smautfa, naj si omisli toliko svilenega in ovojnega papirja, vrvice, pečatnega voska, kolikor bo vsega potreboval za petsto zavojev! Najbrž mu niti ni bilo treba tega zahtevati, Smautf je gotovo razumel to sam od sebe! In ni jih bilo niti za cel kovček.

Tu v petem desno je soba prazna. Je pa to kopalnica, popleskana motno oranžno. Na robu kadi ležita v veliki biserovinasti školjki od ostrige milo in plovec. Nad umivalnikom je osmerokotno ogledalo, uokvirjeno z žilicastim marmorjem. Med kadjo in umivalnikom sta vrženi čez zločljiv stol jopica iz škotskega kašmirja in krilo z naramnicami.

Vrata zadaj so odprta in skozi se vidi na dolg hodnik. Komaj osemnajstletno dekle prihaja v kopalnico. Gola je. V desnici drži jajce, ki ga bo uporabila pri umivanju las, in v levici številko 40 revije *Les Lettres Nouvelles* (julij-avgust 1956), v kateri je poleg zapiska Jacquesa Ledererja o *Duhovnikovem dnevniku* Paula Juryja (Gallimard) novela Luigija Pirandella, z datumom 1913, z naslovom *V breznu*, ki pripoveduje, kako je zblaznel Romeo Daddi.

Prevedel in opombo napisal **Vital Klabus**

Življenje, navodila za uporabo (La Vie, Mode d'emploi, 1978) je Perecovo najbolj znano delo – pravzaprav gre za obsežno zbirko romanov, zloženih v celoto kot nekakšna sestavljanica. V 99 kratkih poglavjih opisuje pisatelj veliko množico oseb, stanujočih v isti hiši v Parizu. Iz poglavja v poglavje preskakuje iz enega stanovanja v drugo, iz enega nadstropja v naslednje in kopiči številne podrobnosti, ki so same na sebi kakor nerešene uganke in se šele zlagoma izoblikujejo v zaokrožene zgodbe posameznikov. Nakopičenega je toliko gradiva, da je otežena preglednost. Zato so na koncu kot v kakšnem znanstvenem delu dodani seznam hišnih stanovalcev po nadstropjih, indeks številnih imen in kronologija. Avtor hoče čim izčrpnje opisati izbrani del življenja v mestu, ne da bi se omejeval na bistveno. Knjiga opisuje ljudi v ubijajoči porabniški družbi in je polna baročno kipeče stvarnosti, prežete s čudaštvii, humorjem in zadržano ironijo. Količina snovi, zgodbic, domislekov, psihološke prodornosti, učenosti in umetniške moči, nakopičena v tem delu, je neverjetna.

Svoj namen opisuje Perec v nekem pogovoru takole: "Začel sem z željo, da bi napisal zgodovino neke hiše. Osrednja oseba knjige je hiša. Celotno poslopje, s katerega sem snel pročelje. Potem gledamo, kaj se dogaja v vsakem stanovanju. Že od začetka je bilo jasno, da bo to debela knjiga. Potem sem si izmišljeval za vsako

malo polje, kakor da gre za šah, kvadrat z desetimi navpičnimi polji in desetimi vodoravnimi (skupaj je to sto polj) in vsako polje je ustrezalo enemu poglavju in vsako poglavje eni od sob v hiši. Izdelal sem si nekaj napotkov, pravil. Nekako tako kakor pravila igre, ki mi bo dala okvir za vsako zgodbo. Nato sem začel obravnavati zgodbe, pri tem pa imel ves čas pred očmi osrednjo zgodbo, to je Bartleboothovo. To, kar se mu zgodi s slikarjem, ki pleska hišo, z Valènom, in to, kar se mu zgodi z Wincklerjem, obrtnikom, ki izdeluje sestavljanke. Tu je bila ves čas podoba sestavljanke, kakor da je knjiga sama sestavljanika in se morajo sobe te hiše povezati druga z drugo, četudi ne vidimo vsakič, kako so pravzaprav v zvezi.

Ko sem potem prešel v podrobnosti, so se mi zgodbe oblikovale čisto zlahka, prihajale so kar same in potem še druge, ki so postale skorajda mali romani."