
II

Boris Paternu
*Slovenska akademija
znanosti in umetnosti*

PAHORJEVA NEKROPOLA

Glavno eksistencialno vprašanje Pahorjevega romana *Nekropola* (1967) je vprašanje človekovega preživetja strahotnega nasilja, preživetja v »svetu dokončne negacije«. Položajev moči sredi nemoči je vrsta. Od popolne prilagoditvene identifikacije z danostjo, tudi z zavestno izključitvijo vseh drugih misli ali čustev, do izstopov iz »golega bivanja« v odporne mentalne reflekse prvinskega socialnega etosa, humanizma ali politične trdnosti. Gre za različne stopnje upirajoče se »moralne inteligence« (Georg Steiner). Toda najgloblji virus »trdoživosti« pri Pahorju ni niti v ideologiji niti v filozofiji, je v njegovi prvinski ljubezni do življenja in v kljubovalnosti, ki mu jo je utrdil že fašizem z genocidno politiko do Slovencev. Tudi stilni ustroj Pahorjevega romana je slojevit in dinamičen. Močno odstopa od taboriščnega verizma ali *suprerealizma* (Levijev pojem) k metaforizirani, osebno ekspresivni, nadrealistični pripovedi. Gre za spojitev pričevanjskega realizma z izrazito imaginacijsko naracijo, v nekem smislu za spojitev dokumenta in poezije. Duhovni in slogovni tloris *Nekropole* postane še bolj razločen, če ga postavimo ob Prima Levija in Imreja Kertésza ali celo Dostojevskega kot nekakšnega začetnika taboriščnega romana. Pahor je s taboriščnim romanom krenil v svojo, posebno smer. Morda tudi slovensko smer.

Ključne besede: taboriščni roman, realizem, nadrealizem, Boris Pahor, Primo Levi, Imre Kertész

Taboriščni roman *Nekropola* je Pahorjevo osrednje književno delo. Prvič je izšel leta 1967 v Mariboru, prelomnega pomena pa je bil zanj in za avtorja francoski prevod *Pélerin parmi ombres* (Romar med sencami; Pariz, 1990). Utrl mu je pot še v druge jezike širom Evrope, zatem v Ameriko in v Rusijo. Danes bi o tem romanu lahko rekli, da je na zemljevid sodobne svetovne literature zarisal neko opazno avtorsko pa tudi slovensko znamenje. In sicer znotraj tako imenovane *lagerske literature*, natančneje znotraj njenega tematskega kroga spominskih pričevanj o življenju in delu v nacističnih uničevalnih taboriščih med drugo svetovno vojno. Te literature ni malo, pisateljsko in po narodni pripadnosti avtorjev je raznovrstna, njeni morda

najbolj znani imeni sta romanopisca Primo Levi (1919–1987) in Imre Kertész (1929), pri nas pa Boris Pahor.

Tisto, okoli česar je zbrano vsebinsko jedro taboriščne proze, pa naj gre za še tako različne osebne variante, je vprašanje, kako preživeti strašno nasilje in razčlovečenje. Kako prebiti v svetu, kjer je bil, kot je zapisal Primo Levi v romanu *Ali je to človek* (2004: 77–152), »boj za preživetje tako neusmiljen, da se je človek odvadil upanju pa tudi veri v svoj razum«? Gre torej za vprašanje: kako je s človekovo močjo sredi nemoči same? V okolju, ki ga je Boris Pahor (1967: 124) imenoval »svet dokončne negacije«. Vsega tega pa se drži še drugo vprašanje: kako opisati to nečloveško početje in počutje? Odgovori avtorjev na ti dve notranje speti vprašanji niso enaki, so pa v mnogočem elementarno skupni. Skupni zato, ker je bila njihova telesna in duševna ujetost v uničevalni taboriščni red popolna, pogojenost njihovega življenja totalna. Različni pa so bili odgovori zato, ker je prav ta pogreznjenost v osebno izničenje, tudi duševno – Pahor pravi, da je bila »zavest razosebljanja hujša kot lakota« –, lahko izzvala posebno odpornost in mobilizacijo osebne jaza, tudi tistega v človekovem »podtalju«, ki zna biti neuklonljivo (prav tam: 147). Tako v pisanju pričevalcev opazimo, da je njihovo preživetje v resnici temeljilo na strahotnem podrejanju in prilagajanju lagerski resničnosti in hkrati na kljubovalni moči, ki je iskala ali našla neko notranjo osebno razdaljo do brezupne danosti. Skozi ta vrata temeljne bivanjske dvojnosti se da vstopiti v Pahorjevo *Nekropolo* in si z obeh strani ogledati njegov človeški in pisateljski »virus trdoživosti«.

Problem v bistvu ni nov, če nanj pogledamo zgodovinsko. Globoko je zajet že pri Fjodorju Mihajloviču Dostojevskem, v njegovem slovitem taboriščnem romanu *Zapiski iz mrtvega doma* (1865). Izkušnje glavne osebe, pisateljevega nadomestnega pričevalca – intelektualca in kaznjenca Aleksandra Petroviča Gorjančikova –, so v resnici razpete v podobno nasprotje njegovega prilagojenega večletnega »prisilnega življenja v skupnosti« kaznjencev in zmeraj znova najdeno globoko osebno razdaljo do nje. V razdaljo, od koder se mu odpira pogled v globinska psihološka spoznanja in k osebni kreiranju smisla (Dostojevski 1962: 33). V razmerah surove in duhovno kaotične taboriščne resničnosti, kot jo razkriva Dostojevski, pa so še zmeraj razvidne črte preglednega, neiztirjenega in vrednostno osredinjenega sveta, ki je še daleč od »sveta dokončne negacije«. Tako da kljub vsemu strašnemu in pogrezljivemu romanu Dostojevskega ob sodobnem taboriščnem romanu deluje notranje zbrano, mestoma celo idilično. Hkrati pa ima današnji bralec lahko vtis, da prav roman Dostojevskega *Zapiski iz mrtvega doma* kljub drugačnosti in daljnosti s svojo temeljno strukturo deluje v zaledju sodobnega taboriščnega romanopisja. Levi in Kertész se celo sklicujeta nanj. Že nagel pogled odkrije nekatere povezovalne lastnosti, ki se začnejo pri Dostojevskem in segajo v naš čas: gre za prvoosebno pričevanjsko spominsko pripoved, za vidno kronološko shemo dogajanja, ki pa je lahko prekinjena, za izbiro izrazitih in skrajnih taboriščnih prizorov, za nizanje mnogih osebnih portretnih zgodb in za refleksijo o trpljenju in zlu, ki je položena v temelj dela. Ena od vidnejših splošnih oddaljitvev od Dostojevskega je upadanje oz. izginevanje dialoga, ki je bilo pri njem še zelo močno, opazno je prenehanje

pogovarjanja med taboriščniki. Pojav je razumljiv. Človek je lahko preveč onemogel, zgrožen ali na robu samega sebe, da bi normalno komuniciral. Primo Levi piše o svoji izkušnji v Auschwitzu: »Tukaj nihče ne govori rad« (2004: 23). Natančne opise konca pogovarjanja in konca besede sploh najdemo pri Sarah Kofman v delu *Zadušene besede* (2010). Gre za skrajne primere iz Auschwitza, kjer se je, kot pravi, »potopilo gibanje smisla«, z njim vred pa je tudi »sreča govorjenja umrla«. Umrla je v »pridušenem glasu ali molku« in tako se je končala »poslednja oblika človekove neodvisnosti in istovetnosti« (Kofman 2010). Pahorjev roman je v svojih najbolj splošnih okvirnih zarisih grajen na omenjenih strukturnih lastnostih, seveda v osebni izvedbi. Ena od bolj vidnih oddaljitev od povezovalnega vzorca je pri njem zelo svobodno ravnanje s kronologijo dogajanja. Z odpiranjem različnih in med seboj menjajočih se časovnih ravnin dogajanja. Eno je črta pripovedi o zdajšnjem, neposredno sedanjem poteku dogodkov, in sicer ob avtorjevem skupinskem turističnem obisku ter ogledu nekdanjega alzaškega taborišča Natzweiler-Struthof in tamkajšnje mogočne nekropole francoskim žrtvam, nekako dvajset let po koncu vojne. Drugo pa je (glavna) črta spominske pripovedi, postavljene nazaj v samo taboriščno dogajanje v letih 1944–1945 v alzaškem in drugih nemških taboriščnih krajih, npr. v Dachauu. Menjava dveh različnih pripovednih perspektiv ni brez pomena. Odpira več videnj stvari in ustreza gibljivi naravi Pahorjevega govora. Seveda tudi pri drugih piscih taboriščnih spominov praviloma obstajata obe časovni perspektivi, zdajšnja in nekdanja. Vendar je dinamika Pahorjevih pripovednih predstav še posebej izrazita in njegova. Dialognost je pri njem razmeroma živa, čeprav bolj posredna.

Toda k začetnemu vprašanju! Kot kažejo taboriščna pričevanja, je bilo prvo pravilo preživetja: človekov prvinski čut za resničnost. To je bil človekov realizem tiste vrste, ki se pod pritiskom razmer pokaže v pripetosti osebne volje k dejanski resničnosti, v popolno prisebnost sredi te resničnosti same. V okoliščinah, kjer je bil »pogin v zraku«, kot piše Pahor, in si ga »dihal« in je prihajal tako rekoč od vsepovsod, so postale neznatne svari usodne (Pahor 1967: 143). Levi (2004: 28) je povedal zelo preprosto: »/S/mrt se začne pri čevljih.« Lahko je tudi kaj drugega, prav tako majhnega. Tako pri Pahorju ob dachavskem mrazu postane vprašanje puloverja neznanskega pomena. Že začetni mraz bi bil zanj, kot piše, poslednji, »tisti dokončen, da nisem imel puloverja«. In se zatem ob njem ustavi: »Res je bil majhen in menda brez rokavov, a okoli prsnega koša so me objele volnene zanke. Skozi srnjco sem čutil, da so zanke, in da so volnene« (Pahor 1967: 144). In zatem pripoveduje, kako je prišel do njega s skrito škatlico cigaret, ki jih je prithotapil še iz italijanskega zapora, kamor mu jih je prinesla njegova tržaška prijateljica Danica (prav tam: 144). Opis kruha, ikonografske teme taboriščnih literarnih pričevanj sploh, je pri Pahorju do kraja verističen: »Kruha je skoraj za cel obrok, to se pravi, da ima površino navadne razglednice in je dva prsta debel. Podoben je četrtini opeke, samo da je sesušen in razpokan, ob robovih pa zlizan, ker ga je imel lastnik v nedrju pod srnjco, da bi ga kdo ponoči ne sunil« (Pahor 1967: 188). Ali opis lesene žlice kot taboriščnikove še ob njegovem koncu usodne lastnine: »Koščena roka pa ne more izpustiti lesene žlice, da ne bi pretrgala poslednje vezi z bivanjem« (prav tam:

187–188). In kakor je bil človek v uničevalnem okolju ves ujet v pritlehno resničnost, tako se tudi njegove besede držijo stvari samih. Zato je radikalni realizem, lahko bi rekli lagerski verizem, najbolj spontan in najbolj opazen slog taboriščnih romanov. Ne samo pri Pahorju, enako pri Leviju ali Kertészu. Njegovi opaznejši začetki pa so, kot rečeno, že pri Dostojevskem. Ali še dlje nazaj, na primer pri Silviu Pellicu v znamenitih *Mojih ječah* (1832). Če pomislimo na njegov naturalistični opis žaganja oziroma amputacije jetnikove noge (Pellico 1942: 149). Drastični fragment je kot nekakšen daljni predhodnik Pahorjevih mnogo bolj izdelanih in verističnih opisov taboriščne kirurgije, ki ji je asistiral ali jo celo opravljal kot bolničar.

Pahorjeva spojitev z lagersko izkustveno resničnostjo, kot se je spominja, pa ni bila samo spontana, bila je tudi zavestna, intelektualno zasnovana v nekakšen samoobrambni sistem. Z izhodiščno mislijo: »Zakaj prvi pogoj za najmanjšo možnost preživetja je stroga odstavitev vseh podob, ki ne spadajo v kraljestvo zla« (Pahor 1967: 25). Naravnost silovit je njegov napor za odstranitev preteklosti, vsakršnih lepih spominov ali domotožnih podob iz lastne zavesti. Zbran hoče biti ves in secla samo na taboriščni tukaj in zdaj, da bi stvari obvladal in preživel. Ob čisto drugačnem sotrpinu, preprostem, vedrem Istranu Tomažu, ki pa živi prav od svojih lepih spominov, razmišlja takole:

Pa to ni prav, sem si mislil, da si tukaj in tam, v živem svetu, Tomaž, to ni prav. Smrt tega ne dopušča. Ni prav, Tomaž, da si zdaj v sečoveljskih solinah, da v kmečki sobi odpiraš težke omare in vohaš zdravo platno hrapavih rjuh. Ni prav ... A ne bi smel, Tomaž, ker gre pravkar nosilnica mimo ležišč, smrt je ljubosumna megera, Tomaž. (Prav tam: 54–55.)

Pa ne samo podobe preteklosti, odganja tudi poglede naprej, preganja »sleherno misel na prihodnost« (prav tam: 125). Brani se celo pogleda na gozd, ki bi bil »del proste narave«, lep in nezdrumljiv s krematorijskim svetom (prav tam: 29). Skratka, »ob večnih pečeh« naj bi mu »spojitev z golim trenutnim bivanjem postala dokončna«, taka, ki se izteka v nekakšno otopelost (prav tam: 125, 103). Stopil je v »obrambni sistem, ki ni dopuščal, da bi čustva segla do človeškega jedra in načela njegovo zgoščeno, samoobrambno energijo« (prav tam: 125). Vendar taka drža ni bila značilna samo za Pahorja. Zavestno ali podzavestno ukinjanje čustvene in globlje refleksivne razdalje do uničujoče resničnosti je bila ena izmed izbir lagerske obrambne drže. Pri Leviju (2004: 152) lahko beremo: »Misliti je v lagerju nepotrebno, ker se dogodki največkrat odvijajo nepredvidljivo, in tudi škodljivo je, ker misel ohranja pri življenju občutljivost, ki je vir bolečine in jo neki moder naravni zakon otopi, ko trpljenje prekorači določeno mejo.« Ali: »Zdaj sem torej dosegel dno. Če je nuja velika, se človek hitro nauči izbrisati preteklost in bodočnost« (prav tam: 30). In dalje: »Bolje je, da osredotočimo pozornost in željo na kocko sivega kruha« (prav tam: 54). Portret lagerskega človeka, ki pa je do otopelosti prišel po neprostovoljni poti, nazadnje zariše takole: »/M/ršav mož z nagnjenim čelom in ukripljenimi rameni, na čigar obrazu in očeh ni moči razbrati niti sledu kake misli« (prav tam: 79). S tega roba pa sledi že memento umirajočega: »Kameraden, ich bin der letzte!« (*Tovariši, jaz sem zadnji!*).

Ob takem prizoru in mementu se začenja ciklus velikega slikarja te teme Zorana Mušiča *Nismo poslednji* iz sedemdesetih let, ki je pobudo za ta naslov verjetno dobil prav v Levijevem delu *Ali je to človek*. Čisto na svoj način je identifikacijo s taboriščno resničnostjo vzpostavil nobelovec Kertész, ki je v letih 1944–1945 kot petnajstletnik preživel Auschwitz in Buchenwald in mnogo pozneje napisal roman *Brezusodnost*. Gre za izdelano optiko ravnodušnosti, za držo nekakšnega globljega uvida in razumevanja najhujših reči, za srhljivo odiranje ranljivosti. Po neki težki izkušnji v svojem pomanjševalnem, litotičnem slogu pravi: »Ves dogodek sem potem tudi malce odrinil« (Kertész 2003: 66). Vendar je pomanjševanje neznosnega in evfemistično obravnavanje najhujšega pri njem postopek, ki ni enoumen. V sebi nosi nasprotje. V resnici ne zmanjšuje, temveč stopnjuje intenziteto uničevalne resničnosti, ko ukinja njeno običajno patetiko. Pahor je v svojem realizmu oz. verizmu radikalnejši ne samo od Kertésza, ampak tudi od Levija, in gre znatno dlje pri razkrivanju naturalistične resničnosti taboriščnega življenja. Značilno je, da med pripovedju nekajkrat pomisli na filmsko kamero, ki da bi ustrezneje kot beseda ujela stvarnost. Poskuša se celo poenačiti z njo. Pripoveduje, kako se mu »večkrat zazdi, da sem bil zavoljo spojitve s strahom v tem svetu neobčutljiva filmska kamera, ki ne sočustvuje, ampak samo snema« (Pahor 1967: 125). Misli na vrsto natančnih, vizualno do potankosti izdelanih opisov dogajanja, opisov, ki temeljijo na učinkovitosti in spopadu dejstev samih brez opazne avtorjeve intervencije. Seveda vemo, da ta intervencija v resnici zmeraj je. Tudi kamera je v rokah nekoga, ki je zraven in zadaj.

Dosežek Pahorjevega radikalnega realizma, ki velja za temeljno stilno plast romana *Nekropola*, je v nazorni, živi in prepričljivi, skoraj dokumentarni spominski pripovedi o življenju v nacističnih taboriščih med drugo svetovno vojno. To življenje je zajeto v stvarni totalnosti. Na vseh ravneh uničevalnega sistema: od bednih blokovskih bivališč in strašnega dnevnega delovnega reda, z lakoto, izčrpanostjo in strahom kot glavnimi vprašanji preživetja, pa do zavratnih kazenskih pobojev, javnih eksekucij in krematorijskih upepelitev trupel. Pahorju je prav z realistično pričevanjsko pripovedjo, ki je sugestivna v izbiri snovi, uspelo zarisati množico prizorišč in prizorov, zelo izrazitih človeških portretov, zgodb in usod v »svetu dokončne negacije«. Posebna moč teh upodobitev je v prikazovanju dejstev samih v njihovi neposrednosti in razgaljenosti, ki znajo veliko povedati. Primer: na šestnajstletnem slovenskem dečku Darku, ki je imel vročino in so ga v bolniški sobi odpisali tako, da so ga poslali umret v Doro, Pahorjeva kamera posname strašne drobce: »Njegov otroški obraz je imel odrasle oči« (prav tam: 122). Ker je bil Pahor v taborišču bolničar, so prav bolniška prizorišča dogajanja zelo izpostavljena. Njegov verizem ravno v opisih drastične lagerske higijene, bedne farmacije in kirurgije doseže dokumentarno skrajnost, posnetke iz popolne bližine.

Vendar močni detajli niso nekaj, kar bi zožilo romaneskno širino Pahorjeve pripovedi. *Nekropola* se uvršča med celovite in epsko zaokrožene prikaze z razvidno osebno zgodbo in drugimi personalnimi zgodbami. Pri tem so razpoznavne nekatere Pahorjeve tematske posebnosti. Morda najprej njegova slovanska orientacija. Kot sta

na primer Levi in Kertész veliko pozornost posvetila Judom in njihovim zgodbam, seveda ob širokem sosedstvu in zaledju mednarodne taboriščne skupnosti, tako je Pahor ob podobnem bivanju jetnikov z vseh koncev Evrope posebno pozornost namenil taboriščnim Slovencem in drugim Slovanom, še posebej svojim tržaškim in istrskim rojakom, izrazitim in odpornim naturam s podobno preteklostjo, kot jo je imel sam iz časov predvojnega fašizma. Na izpostavljeni črti njegovih pripovedi so Hrvati, Čehi, Poljaki in Rusi s svojimi zgodbami. V nekakšnem vrhu njegove pripovedne zbranosti je prav prizor justifikacije ruskega fanta, ob katerem se bomo še ustavili. Pahorjeva slovanska usmeritev tematike pa v ničemer ni pristranska ali zamejujoča. Njegova pripoved je široko odprta preganjancem različnih narodov in jezikov, ki jih je nacizem prignal v senco krematorijev, tudi Romov ni prezrl. Med taboriščniki so mu od tujcev najbližji Francozi, še posebej zdravniki in bolničarji, s katerimi je delal in jim bil tolmač.

Druga tematska posebnost Pahorjeve *Nekropole* so usode taboriščnih otrok, mladoletnikov. Prav tukaj najdemo verjetno najbolj presunljiva mesta romana. Naj sledi nekaj izrezov. Tako na primer med kaotično množico taboriščnih bolnikov, ki jih pred razpadom rajha nekam selijo, uzremo onemoglega »malega Čeha«, ki »samo od časa do časa razpne ustnice in jih vzboči, kakor na suhem riba, za katero je morje izgubilo sleherno veljavo« (prav tam: 68). Njegova zgodba se konča na dnu tovornjaka, pod kupom nanj nametanih golih trupel. Pa zgodba o mladem Poljačku, ki je stekel iz svoje vrste po prepovedani krompir, esesovec je streljal nanj in ga zadel v desno laket. Sledi opis, kako je »z dlanjo leve roke pestoval svojo desnico, medtem ko mu jo je (bolničar) Janoš povezoval. Tenek, petnajstleten, z obrito glavico ves bled in zelen, ker ni pet dni in šest noči nič jedel.« Pa naprej: »/M/ali se je rahlo tresel, siv in vijoličast, in bradica mu je ostro štrlela proč.« Od prestanega strahu je otrpnil, »mali ni niti trenil; v njem ni bilo ne čutov ne misli« (prav tam: 74–76). Ali kratka zgodba o Ivančku iz neke slovenske vasi, ki ga bolničar (Pahor sam) na skrivaj hrani z mineštro, ostalo po rajnikih. Vendar občutljivi fant hira v svoj konec: »Tako se je postavljajl in upal, hkrati pa se je po malem upanje zdaj pa zdaj razkrajalo v dvomu.« In nazadnje, »v njegovih očeh se je pojavil nemir, ki je bil soroden starčevski razdraženosti« (prav tam: 87–90). Ob tematiki otroškega trpljenja seveda popušča Pahorjeva obrambna strategija »golega bivanja« in čustvene neranljivosti. Njegov literarni verizem ostaja, vendar se obrača vse bolj navznoter, v psihologijo oseb.

In naposled, Pahorjeva osebna taboriščna zgodba, ki teče od začetka do konca in je kljub vmesnim postankom ali oddaljitvam v bistvu celovita. Celovita navzven in navznoter. Sledimo tako rekoč vsem glavnim zunanjim okoliščinam, postajam in položajem njegove osebne izkušnje do razpada rajha in strašne ustanove. Dogajanje poteka, kot rečeno, časovno premočrtno in prelomljeno s prestopi v neposredno sedanost. Toliko je nazorno in podrobno, da bi bilo res prevedljivo v naturalistični film, o čemer je razmišljajl pisec sam. Avtorjeva notranja, mentalna zgodba ali mišljenjska izkušnja je v bistvu celovita. V njej lahko razberemo tako rekoč vsa temeljna stanja njegove zavesti, tudi tista, ki spremljajo, dopolnjujejo in nadgrajujejo postavljeno strategijo »golega bivanja« sredi stvari, kakršne so.

Pregled teh mentalnih stanj kaže, da gre za njihov razmeroma širok razpon. Lahko bi začeli s pozicijo nihilizma, ki je mestoma označen celo s filozofskim pojmom »nič«¹, ima pa opazne terminološke stike s povojnim francoskim eksistencializmom. Vendar Pahor ni človek abstrakcije. Muči ga izkušnja taboriščnega nihilizma v človekovem dejanskem ravnanju. Ni mu tuj obup nad človekom, ki se je znašel čisto sam »sredi morja nič«² in pristal kot izgubljenec v »svetu dokončne negacije«, če ponovimo njegove označitve. In ni mu tuja izkušnja, da je v takem svetu človekov boj za preživetje zasajen v prvinskem egoizmu. Pripoveduje na primer, kako so bolničarji živeli tudi od kruha svojih umrlih bolnikov, in dodaja: »Da, jedli smo ga. Jedli smo ga ... Zlo ni bilo v tem, da smo ga jedli, ampak da smo računali s tistim kruhom« (prav tam: 189). Ali še natančneje: »A nihče ne more tajiti, da je na dnu svojega bitja potolažen, ko preti nevarnost drugemu in ne njemu. V tovariškem gibu, ko ponujaš obsojenemu pijačo, je kljub vsej dobroti tudi drobec hvalečnosti zaporedju, ki je določilo, da strežeš ti njemu, ne on tebi« (prav tam: 137). Vendar se je Pahor z vso silo zmeraj znova odrinil od položajev nihilizma. Pripoveduje, kako se je njegova »zavest upirala preglobokemu dožitju nesmisla, da ne bi ta predrl rahlega notranjega štita pred poplavo nič« (prav tam: 30). Izbiral je razumno pot k svoji »veri v preživetje« (prav tam: 22). Našel jo je v čisto realnem in smotrnem delu bolničarja, ki je bilo delo za druge. Tako je reševal tudi samega sebe, prestopal iz svoje notranje poraženosti ali izgubljenosti v odrešujočo moralno zavest, da je koristen: »Ob Leifu /norveškem zdravniku/ pa sem pomagal bolnikom in tako z občutkom, da sem koristen, reševal pomen svojih gibov« (prav tam: 147). Gibi in opravila so našli svoj zanesljivi, višji smisel. In »bolniki so čutili, da moja nega ni bila samo zunanje opravilo« (prav tam: 151). »Nagon po reševanju«, kot imenuje to svoje početje, postane temeljni eksistencialni nagon Pahorjeve taboriščne izkušnje. Lahko bi rekli njegove mentalne trdoživosti sredi »morja nič«. Samoobrambna strategija »golega bivanja«, spojenega z realnostjo, pri tem ostaja še naprej, vendar se odpira smislu obstajanja. Sredi neznosne izkušnje se Pahor globinsko navezuje na tradicijo humanizma z etosom smotrnega in požrtvovalnega dela, usmerjenega k človeški solidarnosti. Še nekaj več, v kaotičnem svetu zla se mu neka višja »zahteva po zaokroženem redu, po zaključenem krogu« mišljenja in ravnanja, za hip zazdi nekaj nujnega in odrešujočega (prav tam: 101).

Tu nekje je prišel do vprašanja religioznosti. Taboriščne izkušnje so bile preveč skrajne in preblizu smrti, da se ne bi bil – navsezadnje kot nekdanji študent teologije – zamislil nad vprašanjem Boga. Toda tu ni našel izhoda. Iz zapisov *Nekropole* je razvidno, da mu je taboriščna travma oddaljila in izbrisala vero v Boga. Takole pravi: »Če kaj, se mi zdaj spet razodeva, da je nemogoč obstoj dobrega božanstva, ki bi bilo povsod pričujoče in bi bilo nema priča pred tem dimnikom. Pa pred plinskimi celicami« (prav tam: 172). Edinole ob nekem skrajno grozljivem taboriščnem prizoru, ob pošastnem mimohodu vseh jetnikov mimo justificiranega obešenca, se v njem nekaj premakne. »Da, tedaj sem molil. Bilo je ritmično ponavljanje prošenj kakor veriga jagod na molku, kakor kanci toplote v zavarovani skrinji pod loki mokrih reber. Bila je iskrena prošnja, ki jo je rodil pretres zavoljo neskončnega strahu« (prav tam: 162). Nekakšna trenutna, fluidna religioznost, ki je pristna, vendar taka,

da opazuje in razlaga sama sebe. Nekje na robu agnosticizma. Tudi sicer je tema religioznosti izpostavljena tema taboriščnega pisanja. Primo Levi (2004: 141) je šel v radikalno formulacijo: »Danes mislim, da če ne zaradi drugega, zaradi tega, ker je obstajal neki Auschwitz, nihče ne bi smel govoriti o božji previdnosti.« In v poznejšem delu *Potopljeni in rešeni* (2003) dodaja: »Še več, grozljiva in nizkotna izkušnja koncentracijskega taborišča me je potrdila v nevernosti.« Hkrati ugotavlja, da je »vse vernike, tudi marksiste, združevala odrešilna moč njihove vere« (Levi 2003: 118). Ob vsem tem pa pove, da ga je enkrat samkrat »zamikalo, da bi poiskal zavetje v molitvi ... enkrat, ko sem jasno zaznal bližino smrti« (prav tam: 117). Ali Imre Kertész: s svojo ostro intelektualno skepso zavrača vsakršno religiozno sprejemanje trpljenja in upanja. Toda tudi on ob strašnem prizoru taboriščnega obešenja, ko rabin sredi judovske skupnosti moli svoj *kadiš*, molitev v čast mrtvih, začuti stisko posebne vrste: »In resnično sem zdaj prvič tudi jaz občutil, da nekaj pogrešam, ne vem, zakaj; še več, občutil sem zavist, zdaj prvič mi je postalo malo žal, da tudi sam ne znam – vsaj nekaj stavkov – moliti v židovskem jeziku« (Kertész 2003: 137).

Pri Pahorju torej niti filozofija niti religija nista bili reševalki, ki bi mu pomagali iz notranje stiske in ogroženosti. Mentalno nadgradnjo »golega bivanja«, lahko bi tudi rekli samo preživetja, je vzpostavljal z realnim osmišljenim »nagonom reševanja«, kot je sam imenoval to svojo pokončno voljo in početje. Nad tem ali ob tem pa je delovala še vrsta mentalnih vzgonov, ki so dograjevali Pahorjevo moč vztrajanja. To so oprijemljive, v bistvu neabstraktne lastnosti in vrednote, zaznavne in avtorizirane na mnogih mestih romana. Če jih razvrstimo v nekakšen red, bi to bile: osebno in narodno svobodoumje, globoka pripadnost ideji odpora zoper fašizem in nacizem, poglobljena s travmatičnimi osebnimi izkušnjami še iz predvojne Primorske pod italijanskim nasiljem, močna skupnostna zavest solidarnosti med ogroženimi in prvinski etos kot zavezanost pri ravnanju z ljudmi. Od vseh teh vrednostnih orientacij, ki sestavljajo nekakšen višji moralni red ali »moralno inteligenco« dela, če uporabimo izraz Geoga Steinerja, je v literarnem smislu najbolj učinkovit in najmanj retoričen avtorjev etični čut. Gre na primer za ponotranjene in pretanjene opise dilem pri usodnem odločanju o onemoglem otroku v taboriščni bolnišnici. Ali opis tenkočutne krize vesti ob zamenjavi kosa kruha za tobak. Pa ob gledanju, kako kos za kosom secirajo prijateljevo srce. Pahor sam svoje odpornosti in trdoživosti niti ne utemeljuje preveč očitno z idejami, s katerimi živi in se upira. Utemeljuje ju mnogo bolj življenjsko: s svojo kraško trmo in nezaupljivostjo, s svojo »večno budnostjo«, s svojo plebejsko utrjenostjo, vojaško nemehkužnostjo, jezikovno okretnostjo, in ne nazadnje, s svojo prvinsko ljubeznijo do življenja in do ljubezni same. S kakšno pripovedno zavzetostjo na primer zariše portret radoživega dalmatinskega fanta, bolničarja Žarka, ki je tudi v taborišču še zmeraj živel od svojih nekdanjih ljubezenskih zgodb in se iz vsega hudega »reševal s čarom ljubezni« in iz »njene svetlobe črpal samozavest« (Pahor 1967: 128). Nekje čisto mimo filozofije »golega bivanja« je tudi v Pahorju delovala elementarna privrženost ljubezni do življenja. Lastnost organizma, ki vzdrži. Značilno zanj je, kako konča opis svoje najhujše bolezni v taborišču, ko niti lakote ni več čutil in so že vsi naredili križ

čezenj: »A sem se spet zlizal kakor trdoživ pes« (prav tam: 146). Pahorjev neugnani vitalizem se navsezadnje pokaže tudi v tem, da ob simbolu veličastne francoske nekropole, posvečene žrtvam koncentracijskih taborišč, ob koncu romana ne krene v elegizem zgodovinske tragike, temveč v protest. V protest proti temu, kako povojna Slovenija zapostavlja žrtve taborišč.

Vsi vsebinski sloji, ki smo jih doslej zajeli v obravnavo, so ujemljivi v okvir taboriščnega realizma ali *suprerealizma*, kot je pričevanjski jezik te vrste imenoval Primo Levi (2004: 139). Seveda gre za več različnih ravnin tega sloga – od veristične opisnosti, ki je najbolj vidna, do umovalne pojmovnosti, ki pa je še zmeraj v mejah referencialnega realizma, to se pravi bolj ali manj neposrednega in enoumnega označevanja pomenov. Toda za Pahorjevo pripoved v *Nekropoli* je zelo značilno tudi to, kar smo doslej pustili ob strani: da se na mnogih mestih odtrga od realistične osnove in se požene daleč čez neposredno in enoznačno poimenovanje stvari ali dogajanj. Pahorja beremo samo napol, če ga beremo zgolj kot realističnega ali dokumentarnega pričevalca taboriščnih zgodb. Če ne dojamemo njegovih močnih zagonov v osebno ekspresijo, v metaforo in simbol, to se pravi v območje poezije. Semiotiki bi rekli: v tvorbo in manipulacijo jezikovnih pomenov. Razpon teh njegovih nadrealističnih pripovednih postopkov je dokaj daljnosežen. Kaže ga pregledati nekoliko natančneje.

Premik iz mimetičnega opisovanja v metaforično izražanje se pogostoma začneja že sredi najbolj realistične pripovedi. Celo na mestu in v trenutku, ko odriva od sebe vsakršne notranje podobe, ki bi ga odtrgale od danosti same in »golega bivanja« sredi nje. Na primer, ko ga hoče potegniti vase podoba ljubega dekleta iz preteklosti: »Zato sem izruval podoba iz sebe, kakor strgamo morsko školjko iz kama, in se prisilil, da sem poslušal debeloglavega Cigana, ki je smrčal onkraj vrat« (Pahor 1967: 120). Hipoma se mu zgodi preskok iz hotenega realizma v poetični jezik podob. Metaforične plasti Pahorjevega izražanja se večkrat močno stopnjujejo in zavzamejo obsesnejše dele povedi, tako da gradijo zelo vidne ekspresivne vzpone dogajanja. Vendar je zanje značilno, da so ne glede na domišljjske zagone pripete na svoje naturalistično zaledje. Iz te navzočnosti in križanja obojega nastajajo izrazito Pahorjevi scenariji taboriščne realnosti in irealnosti. Eden vidnejših je na primer drastični prikaz dogajanja v taboriščni kopalnici, množičnega obreda umivanja in britja jetnikov:

Dosti jih ne more stati, ker so s capami slekli s sebe poslednjo moč, zato so počepnili na cule; tisti pa, ki stojijo in imajo glavo sklonjeno, roke ob telesu, so koščeni zgled, preklasta prapodoba, kateri morajo postati vsi podobni. Na njihovi skorjasti koži, v kateri so ovita rebra, riše luč iz žarnice, ki je nad vrati vhoda, nemirne odseve, medtem ko prsti mrzle sape igrajo na harfo človeških prsi tihi rekviem, ki ga sproti trgajo zobje volčjakov. (Prav tam: 33.)

Podroben veristični opis resničnosti se torej sredi stavka obrne v imaginacijo, ki jo ustvari osebni privid in prisluh. V imaginacijo, ki po svojem odstupu od resničnosti ni samo skrajna, temveč tudi neharmonična, razklana v svojo visoko in nizko lego (*harfa – zobje volčjakov*). Sledi postopek britja, posnet tako natanko in od blizu,

da drsi v grotesko. Prizor brivca, ki streže komaj še živemu starcu, sega že tudi v skrajnosti: »/B/rivec pa je medtem posadil staro okostje kar na stolček, ker mu drugače ne more priti do živega. Daj, stari, ga spodbujaj, a leseni kip se guga na desno in na levo /.../, se jezi brivec in ga drži za ud, da ne bi izgubil ravnotežja in omahnil.« Zraven pa in na dnu, pod vsem tem brivskim obredjem grozljivega in že norčavega, še tisto bistveno, česar stari revež niti ne ve: »/S/e ne zaveda, da je pod kopalnico peč, v katero kurjač noč in dan polaga človeška polena« (prav tam: 34–35). Pahorjev kopalniški scenarij, ki valuje med različnimi izraznimi ravninami, se naposled izteče nazaj v eksaktno opisnost:

Takó ob vratih roka pograbi hlače in jopič in cokle in srjaco, da telo hitro steče po stopnišču navkreber. Tempo, tempo, zadaj bikovka zacvrči na pravkar umiti koži in samo onemogli so še ob vratih in drgetajo, ko si skušajo nadeti hlače /.../. Nekdo vleče za stopala po cementu preklasto telo, ki ne diha več, brivci pa že kričavo vabijo nove prišlece. (Prav tam: 35.)

Opisovanje taboriščnih prizorov se včasih že skoraj odtrga od realnosti in prehaja v ekspresivno fantastiko. Tako pripoveduje o jetnikih, verjetno bolniških, kako se pretikajo iz svojih bornih prostorov nekam na plano pod sonce. In jim sledi:

/N/ič niso motili tišine, ki se je sončila po vangogovsko raztreskano kroglo visoko nad hribom. Saj jih je morebiti prav nenadna tišina vzdignila z ležišč, da so prišli na sonce, tenke prikazni, ki ne slišijo več niti glasu svojih bosih stopál. Nagi so bili, s srjaco do votlega koraka, in ko so tavalj čez ozko teraso, so krilili z rokami, da bi našli ravnotežje, oslepeli ptiči, ki so jim požgali perje, da jim je ostala samo mreža porjavelih koščic. Takó so pritavali do stopnic in začeli grebsti navzgor po bregu, da bi se z zadnjimi močmi rešili brezna, kjer so jim plameni posneli vse celice s telesa. In poveznili so se na stopnice in zdaj so plezali po vseh štirih, koščeni vodni komarji, osmojeni pajki z iksastimi zadnjicami. (Prav tam: 59.)

Prizor, ko se ljudje po kafkovsko spreminjajo v plazilce, se izteče v grozljivo smešnost. Toda značilno je, da to ekspresionistično in nadrealistično zamaknjenost Pahor v trenutku spet prekine s svojo trezno ozaveščenostjo in mislijo na realno bolničarsko ukrepanje. Prebudi ga mladi, prisebni in aktivni Rus. »In tedaj je menda stekel mimo mene Tola z nosilnico na rami. Davaj! je vzkliknil, skoraj nejevoljen, ker sem stal, kakor da počivam, medtem ko je bil on neutrudljiv delavec kakor nekoč v življenju ob kolhozni mlatilnici« (prav tam: 60).

Pahor pa je svojo pripovedno imaginacijo ali izmišljijo znal obrniti tudi v drugo, svetlo in radoživo smer. Sem gotovo sodi opis »čudežnega orkestra« treh francoskih fantov muzikantov (taboriščnikov Alberta, Paula in Pierra), ko se v spremstvu straže peljejo z vlakom proti Münchnu, že v času nemškega umikanja pred zavezniki. Komaj nekaj strani romana po grozljivih »plazilcih« in njihovem umiranju je pred nami čisto drugačna scena. »Igrali so kar naprej, brez prestanka /.../ Paul /je/ še bolj nabuhnil lica in zaplesal z rokami in naperil trobento v sonce, da bi z jeklenim krikom dokončno sestrelil njegovo svetlobo. Esesovca ob vratih sta se zdrznila in krepkeje

stisnila puški« (prav tam: 63–65). Prejšnji poraženosti sledi kontrapunkt neugnane radoživosti in prvinske upornosti, ki sestrelji boleče in obupno vangoghovsko sonce.

Nekakšen pripovedni vrh romana, ki ga bralcu skorajda ne bo mogoče pozabiti, je grozljiva scena nekega opoldanskega zbora ali apela vseh jetnikov, ki morajo pred svojo menažo opraviti strm množični mimohod čez terase, z mrtvim obešencem na vrhu. V dežju, vetru in mrazu. »Bali smo se opoldanskega apela, ker so ves čas lezli sajasti oblaki čez vrh kakor sloni brez nog, s sivimi telesi in črnimi zadnjicami. In po malem je iz velikih živali res začelo rositi in potem curljati« (prav tam: 162). Dolge vrste napol živih se nato v nalivu premikajo mimo esesmana v rjavem plašču, ki s tablico v roki prešteva mimoidoče, in na koncu stroja opravi svoj pregled še blokač, »z napetimi prsmi po sili zravnana gorila s čepico ob hlačniku«. Nastaja »občutek konca sveta« in njegovega razpada. Pokrajina je prikazana tako, da izgublja svojo naravno identiteto. Pripoved jo spreminja v fantazijski bestiarij, komaj še obstajajo sledovi človeškega bivanja. Tu ni nobenega sonca več, tudi vangoghovskega ne. »Temna kupola se je počasi razkrajala in skozi njene razvaline se je vlekel črni polip, ki bo z vodeničnim trebuhom prekril pobočje in zamesil zemljo in gozdove s človeškimi ostanki« (prav tam: 164). Apokaliptično ekspresijo pa vendarle spremlja nadvse trdna in kruta realnost, ki je podlaga in tudi vzrok nadrealističnih videnj. »Samó glave so bile obrnjene na desno, kjer je na najvišji stopnici zapuščene piramide samevalo mlado telo, kakor da visi na slini, ki je ušla iz kljuna ujede, ko je ta poveznila krila na povaljane oblake« (prav tam: 165). Na vešalih je visel ruski fant in njegova zgodba je podana spet zelo stvarno: »/F/ant /je/ drsal s stopali in /.../ so ga morali sneti in obesiti še enkrat« in »se je smehljaj, ko so mu dali zadrgo okoli vratu« (prav tam: 165). Še več: »/P/osmehoval /se je/ zbrani taboriški avtoriteti, ko pa so ga odvezali, ker se jim prvič ni posrečilo, je bil takó priseben, da je zbral slino in jo pljunil pred predstavnike novega evropskega reda« (prav tam: 167).

Tako se tudi mračna scena opoldanskega apela, ki je najbolj impresivna scena romana, nazadnje prelomi v prvinsko človekovo upornost. Upornost, ki je globinsko ujeta v svobodoumno humanistični duhovni tloris romana, kot je v njem tudi ideja dejavne odgovornosti ob trpljenju bližnjega. In ne nazadnje čuteča naravna empatija, ki se odpira v usodo drugega.

V sklepnem delu romana Pahor krene prav v to smer. Gre za nenavaden taboriščni prizor. Nemški podčastnik opazuje mukotržno delo, ki ga opravlja bolničar med onemoglimi bolniki pri kaotičnem transportu iz taborišča. Odloči se in pošlje bolničarju bel lonček z rižem. Nekaj v takratnih razmerah čisto nemogočega. Pahor natančno obnavlja to svojo nenavadno izkušnjo: pove, kako je kretinja podoficirja v njem vzbudila najprej silovit odpor ponižanca, zatem premislek in zbežanost, nazadnje pa – ob belem lončku – nenadno slutnjo neke daljne, že izgubljene in pozabljene človeške topline.

Skušal sem razbrati njegovo misel, a čeprav sem se zastonj trudil, mi je bilo, kakor da imam v dlaneh mehko živo bitje, mladega belega zajčka, in toplota, ki je iz dlani počasi lezla navzgor po lakti, se mi je zdela znana, in zaprl sem oči in silil z vsemi močmi svoj spomin, da bi mi prišel na pomoč. (Prav tam: 196.)

Klicanje prvinske, pozabljene človeške dobrote. Metaforični prenos pomenov gre tokrat v nov in drugačen premet. In sicer od vsega nasilnega in uničevalnega k razumevanju med ljudmi in njihovi bližini. Tudi metaforični slovar se bistveno spremeni: od demoniziranja stvari v njihovo poetičnost, od mračnega bestiarija do »mladega belega zajčka« kot simbola z nasprotno vsebino. To pripovedno mesto, čeprav po obsegu zamejeno, zelo opazno zaznamuje roman in njegov iztek v poanto humanizma, ki ne izključuje niti nekoga z nasprotne, zločinske strani.

Po vsem tem lahko rečemo, da sta prav v metaforičnem ustroju romana njegova čustvena in duhovna vsebina najbolj daljnosežni in tudi najbolj intenzivno izraženi. Ves ta nadrealistični svet pa je sugestivен prav zato, ker je nenehoma vezan in zmeraj znova pripet na svojo trdno veristično podlago. Zdi se, da ravno spoj obeh vrst pripovedi, dokumentarnorealistične in nadrealistične, v bistvu pesniške, zagotavlja Pahorjevemu slogu posebno sporočilno napetost, posebno »informativno energijo«, bi rekli nekateri literarni teoretiki. Za obe ravnini njegovega sloga pa je značilno in skupno to, da Pahor ni besedni minimalist, ampak pod sunki svoje žive mediteranske govornice potrebuje tudi opazno ekstenzitetu.

Glede na uvodoma postavljeno vprašanje sodi sem še bežen premislek o tem, kaj pomenita pojav in sprostitev metaforičnih izraznih zmožnosti ob ozadju »golega bivanja« in zgolj pričevanjskega evidentiranja. O tvorjenju metafore bi se v načelu dalo reči, da ne pomeni stanja vdanosti v »golo bivanje« in obstoječo danost, pa tudi ne prave racionalne razdalje do takega stanja. Pomeni pa intenzivno zasajenost v golo resničnost in hkrati tudi njeno predelavo v osebno transformacijo in s tem njeno emancipacijo. Seveda Pahorjev metaforični jezik, kot ga beremo v romanu, ni bil in ni mogel biti zapisan v taborišču, tam je bil zasajen avtorjev kreativni spomin. Tak, kakršen je, je nastal dosti pozneje, po vojni in osvoboditvi. Seveda pa ne vemo, kakšne so bile avtorjeve osebne metaforične energije prej, sredi taboriščne zatrtosti same. Vemo samo to, da so se uresničile, in kaj so zmogle v njegovem povojnem spominu in pisanju.

Če bi na koncu izpostavili tisto, kar posebej označuje Pahorjevo *Nekropolo* kot taboriščni roman, je to njegovo močno odstopanje od radikalno realistične pripovedne podlage k metaforizirani, osebno ekspresivni, nadrealistični pripovedi. Gre torej za spojitev pričevanjskega verizma, ki v taboriščnih romanih na splošno prevladuje, z izrazito imaginacijsko naracijo, v nekem smislu za spojitev dokumenta in poezije. Če Pahorja postavimo ob dva bližnja, znana evropska avtorja taboriščnih romanov, Prima Levija in Imreja Kertésza, je ta njegova posebnost zelo opazna. Levi je v metaforiki veliko bolj zadržan in razumski, mestoma prestopa v slog razprave. Kertész pa je s skrajno intelektualiziranim opazovanjem tako rekoč zunaj

metaforičnega jezika. Že Dostojevski, ki je z *Zapiski iz mrtvega doma* ustvaril nekakšen prvotni vzorec taboriščnega romana, se metaforiki po svoje izogiba in mu je blizu predvsem neposredna psihološka analiza. Boris Pahor je s taboriščnim romanom krenil v posebno smer. Morda bi lahko rekli: v slovensko smer, saj je bila tradicija simbolizma in ekspresionizma v slovenski literaturi razmeroma močna. Najbrž ni samo naključje, da je za moto *Nekropole* izbral Kosovelov stih in njegovo smer imaginacije: »Mrtev pepel leži nad sencami!«

Viri

Dostojevski, Fjodor Mihajlovič, 1962: *Zapiski iz mrtvega doma*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Kertész, Imre, 2003: *Brezusodnost*. Prev. Jože Hradil. Ljubljana: Študentska založba.

Kofman, Sarah, 2010: *Zadušene besede*. Prev. Matej Leskovar. Koper: Hyperion.

Levi, Primo, 2003: *Potopljeni in rešeni*. Prev. Irena Prosenc Šegula. Ljubljana: Studia humanitatis.

Levi, Primo, 2004: *Ali je to človek*. Prev. Sergij Šlenc. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Pahor, Boris, 1967: *Nekropola*. Maribor in Trst: Obzorja in Založništvo tržaškega tiska.

Pellico, Silvio, 1942: *Moje ječe*. Prev. Andrej Budal. Ljubljana: Konzorcij Slovenca.