



Aleš Debeljak*Retorika prostora v prozi Paula Bowlesa**Tangier: Internacionalna Zona*

Sonce, ki nenehno žge z maroškega neba, je končno obsijalo tudi mojo študentsko dušo: tu sem torej, na trajektu, ki me nosi čez avgustovske vode gibraltarske ožine proti Tangierju, mestu nekdanje Internacionalne Zone in boheemskega življenja, mestu, ki je v polpretekli zgodovini ameriške književnosti odigralo tako čudovito, čeprav šele nedavno zares priznано navdihujočo vlogo. Nemir sem skrival med drobnimi opravki. Naučil sem se jih na poletnih študentskih potovanjih s trajekti vzdolž jadranske obale, ko smo pluli od otoka do otoka, iščoč trenutke absolutne odrešenosti v poželenju hrbenice, ki se predaja vročičnemu pritisku, iščoč jih v trdnjavskih zidovih mestnih državic, knežjih luk in cesarske mornarice, iščoč jih v spokojni lepoti kajenja trave, iščoč jih ... na koncu tudi v poteh, ki so jih pred nami opravili tisti pisatelji, ki so utrip časa in geografije opisali tako, da smo si tudi mi sami znali izrisati zemljevide njihovih tavanj. Kajti to so vedno bila tavanja; to so bila leta, ko se je tavalo zaradi eksistencialističnega imperativa. V daljnih menandrih smo namreč znali ugledati pustolovsko obliko odločnosti, da je mogoče svojim prostorom, nacionalnemu izročilu ali pa zahodni civilizaciji nasploh odreči pokorščino in odriniti od domačih obal, kakor je Paul Bowles storil na prvem potovanju iz New Yorka v Pariz.

Prekooceanka *Rijndam* je bruca elitne univerze iz Virginje aprila 1929 odložila v francoskem pristanišču Bologne-sur-Mer. Pariška pomlad je v mladem pisateljskem aspirantu vzbujala neverjetne obete. Bowlesove ambicije niso bile le plod razvnete domišljije. Za seboj je imel že pomembne pesniške objave v majhnih literarnih časopisih Amerike, opiral pa se je tudi na zavidanja vredno dopisovanje s slavno Gertrude Stein, ki je v literarnem salonu na Rue de Fleurs 29 predsedovala "izgubljeni generaciji" in okrog sebe zbirala nemirne ustvarjalne talente z one strani Atlantika. To je bil Pariz, pregovorna Meka umetniškega eksperimenta in dobrih vibracij, Pariz tridesetih, ki je udobno pozabil strahote prve svetovne vojne in to pozabo razkazoval z neslutnim izbruhom ustvarjalnosti; Pariz, mesto jazza in kabaretov, novega filma, Diaghilevega "Ballet Russe", nadrealističnih manifestov, Pariz s Hemingwayem ob stalni mizici v cafeju, Pariz s svojo spoštljivo tradicijo življenja do zadnjega diha. Mladi Bowles je zacvetel. Geografska oddaljenost je storila svoje. V Parizu je prvič zares popustil dušeci režim puritanske družine in strogega očeta, ki ničesar "nespametnega" ni dovolil sinu, rojenemu leta 1911 in odraščajočemu v Novi Angliji. Seme je bilo posejano. Ne Amerika, s katero bo ostal povezan preko založnikov, prijateljev in naklonjenih pisateljev, ampak tujina, Francija, Evropa, Jug: tam bo ustvarjal!

Kasneje je Bowles pogosto užival gostoljubje Pariza, na svojih svetovnih romanjih pa je polagoma prišel do spoznanja, da ga privlačijo dišave in skrivnosti, kakršnih na levem bregu Sene ni mogel odkriti. Bowlesa je pritegnil veter, ki piha z magrebske strani Sredozemlja, kot se je dokončno izkazalo po mnogih postankih v Tangierju. Bowles je po drugi svetovni vojni, ko je njegova prisotnost v tem mestu postala legendarna vsaj v avantgardnih krogih Zahoda, že uspel izoblikovati tak življenjski stil, da stalnega bivališča v Tangierju – tudi če bi hotel, kar pa nikoli ni – ne bi več mogel spremeniti, ne da bi ogrozil svojo umetnost. Pisateljska vokacija in življenjska drža sta bili pri Bowlesu namreč dramatično povezani.

Danes se Paul Bowles spreminja v predmet množično kulturnega interesa predvsem zaradi Bertollucijevega filma "*Čaj v Sahari*", ki je populariziral vsaj tematiko Bowlesovega romana "*The Sheltering Sky*" (1949), če že ni uspel prikazati pripovedne askeze in hladne deskrip-

tivne ostrine, ki Bowlesove junake vedno znova postavljajo v neposredno bližino Camusa, čeprav brez moralne inspiracije, značilne za avtorja "Tujca". V Bowlesovem opusu prav tako kot v Camusovih delih v središču stoji izgubljeni, civilizacijskim normam upirajoči se posameznik, ki se sooča z nečim, kar ga presega in mu je radikalno tuje, a ga nezadržno privlači. Vendar Bowles – drugače kot Camus, ki mu njegova zaveza alžirskim "črnonožcem" tega ni samogibno sugerirala – prikaže to radikalno drugo, tj. arabsko kulturo in Arabce v njihovi bistveni človeški razsežnosti, se pravi, v eksplozivni mešanici misterioznih navad, prikritega ponosa in krute neposrednosti. Bertolluci tega ni prikazal. Bral ga je tako, kakor se za Hollywood spodobi: z grandiozno površnostjo in očarljivo fotografijo peščenih sipin.

Sam sem Bowlesa bral drugače. Bral sem ga z romantičnim srcem, ki je koketiralo s tujimi telesi, mesti in nedosegljivo ekspatriatsko tradicijo. Opajati se z neštetimi možnostmi, sanjariti in se potikati po ulicah mest, kjer so hodili heroji mojih branj: kaj bi lahko bilo lepšega? Kakor sem prvič stopal po obalah ciprskega otoka v ključu Laurencea Durrella in njegovega romana "Bitter Lemons", tako sem zdaj stal na španskem trajektu, ki je počasi plul v пристanišče Tangier, ki sem ga poznal le po kratkih prebliskih iz proznih del Paula Bowlesa.

Zgodnja osemdeseta leta, ko sem prvič zrl v večerni mrč nad severno Afriko, so na ladijsko palubo pljusknila množico mladih evropskih in ameriških potovalcev, od katerih je gotovo več kot eden v svojem nahrbtniku nosil izvod Bowlesovega "The Sheltering Sky". Sam sem ga kupil v Amsterdamu. Kasneje sem v Londonu kupil, prebral in v moji drugi knjigi pesmi "Imena smrti" (1985) občudujoče citiral verze iz leta 1981 objavljene Bowlesove zbirke "Next to Nothing: Collected Poems 1926-1977": "Perhaps there are other ways/ but they are hidden/ and we shall never find them". Pretresenost spričo človeške usode, ki je ne uravnava posameznikova volja, ampak nespoznatni zakoni kozmosa, se je lepo ujela z mojim mladostnim občutkom odsotnega smisla.

Morda druge poti res obstajajo, za Bowlesa pa se je zdelo, da mu po odkritju Maroka niso bile več važne. Iskanje doma v tropih je pisatelja naplavilo v Tangier, ki je postal končna postaja njegovih beganj med New Yorkom, Parizom, Mehiko, Karibi in Cejlonom. Tan-

gier je ponujal primerno oporišče za kultiviranje estetsko plodovitega "oddaljenega pogleda", kakršnega je razvil Bowles, saj je politični red v mestu od konca prve svetovne vojne naprej narekovala zveza osmih evropskih sil in Amerike. Tangier je kot mednarodni protektorat brez davkov, s tremi poštnimi sistemi, s svobodnim tržiščem in (za zahodno valuto) nizkimi življenjskimi stroški utelešal privlačno podobo zemeljskega Edena, s katerim je med obema vojnama tekmoval le še Bejrut, kot poroča Michelle Green v svoji knjigi *"The Dream at the End of the World: Paul Bowles and the Literary Renegades in Tangier"* (1991). Tangier je zapeljeval pustolovce, pisatelje, goljufe, boheme, sumljive bankirje, korporacije in družabno elito Zahoda, ki se je rada spogledovala z eksotično mistiko, kakršno so v izobilju preskrbele življenske navade islamskih domačinov. Mesto je namreč omogočalo načeloma osvobajajoče izkustvo, ki so se mu le redki hoteli izogniti: razburljivo soočenje dveh kultur, arabske in zahodne. Le-ta si je v mestu ustvarila privilegirani status. V mestu s 130.000 prebivalci je bilo zahodnih tujcev ali Tangerinos, kot so jih imenovali Arabci, več kot 25.000. Večinoma nastanjeni v evropsko urejenem *Ville Nouvelle*, kjer so se razkošni banketi, bizarne zabave, veseljaški sprejemi in diplomatske intrige vrteli dan in noč, so imeli zahodnjaki le kratek korak do vznemirljivih bordelov in kavarn v domorodskem suku, kjer so španski in arabski delavci garali za preživetje. V mestu z razrahljanimi moralnimi normami si je zahodnjak lahko brez strahu in kazni, s kakršno je grozila matična anglo-saksonska družba, privoščil užitke na ulicah, katerih imena so bila označena v francoščini, španščini in arabščini. Jezikovni Babilon je lepo ilustriral multikulturno vzdušje Tangierja, "kurbe", kot so frustrirani Maročani imenovali mesto, v katerem so videli simbol zahodnega kolonialnega gospostva nad domorodsko kulturo. "Preden pride sem, mora storiti tri stvari: cepiti se proti tifusu, pobrati vse prihranke iz banke in se posloviti od prijateljev. Bog ve, kdaj jih bo spet videl. Zakaj Tangier te čvrsto zgrabi", je ne brez ironične navdušenosti zapisal Truman Capote, ki je na obisku pri prijatelju Paulu Bowlesu tudi sam izkusil čare in pasti tega nenavadnega mesta.

Literarna Meka avantgarde

Capote ni bil edini. Zaradi Bowlesa so v Tangier prihajali mnogi danes pomembni ameriški pisatelji, da bi se na kraju samem prepričali o možnostih navdiha, kakršnega je vzbujal Tangier, ne da bi od prišlekov istočasno zahteval pretirano naporne omejitve zahodnega načina življenja. Med njimi so bili tudi Gore Vidal, Tennessee Williams, Allen Ginsberg in William Burroughs, ki je v mestu, kjer je bilo mogoče drogo dobiti na slehernem uličnem vogalu, celo napisal svoj halucinacijski roman *"The Naked Lunch"* (1959), ki ga je iz potipkanih listov, raztresenih po tleh narkomanskega brloga, marljivo sestavil mladi Allan Ginsberg, navdušeni Burroughsov učenec in občudovalec. Tangier seveda "ljubezni na prvi pogled" ni razkril vsem prišlekom. Gore Vidal je prišel v mesto le zato, da bi dražil Capoteja, svojega večnega tekmeča za ugledni status prvega ameriškega pisca in hkrati zvezdo družabne scene. Čeprav se je od Tangiera hitro poslovil, je ohranil tesen prijateljski stik z Bowlesom. Rastoče občudovanje, ki ga je Vidal, tudi sam ekspatriatski pisec s stalnim bivališčem v Rimu, gojil do Bowlesa, je botrovalo tudi slavilnemu spisu, ki ga je objavil kot spremno besedo k Bowlesovi knjigi *"Collected Short Stories"* (1983), na katero se tu deloma opiram. Znameniti beatniški kralj ceste, Jack Kerouac, je Tangier – drugače kot Burroughs – z odporom zapustil že po nekaj mesecih, ki jih je kasneje opisal v nepretenciozni zbirki kratkih zgodb *"The Lonesome Traveler"*, v kateri je med drugim duhovito skiciral tudi "rdečo posadko" na jugoslovanski tovorni ladji "Slovenija", s katero je odplul iz New Yorka.

Malcolm Bradbury v svoji izčrpni knjižni študiji *"The Modern American Novel"* (1983) opozarja tudi na dejstvo, da je Bowles že leta 1952 objavil svoj roman *"Let It All Come Down"*, v katerem je pionirsko opisal splet norosti in bolečine v drogah, seksualnosti in duhovni izčrpanosti, kakršno je na nov izrazni nivo ponesel leto kasneje objavljeni roman *"Junkie"*, ki ga je pod psevdonimom William Lee objavil Burroughs, opisujoč pustolovščine homoseksualne želje in vrtoglavico narkomanske odvisnosti. Odtujenost od pristnega jaza, ki ga je nemara mogoče doseči ravno s pomočjo umetnih rajev, je seveda "glavni junak" beatniške literature, ki se je z Ginsbergovim lirskim tuljen-

jem uprla komformizmu osamljene množice v Ameriki petdesetih let. Ker so beatniki opisovali beg iz tehnološke civilizacije in slavili potovanje k novi čustveni in telesni svobodi drog, jazza in orientalnega mysticizma, seveda ne more biti nikakršno naključje, da so tako rekoč vsi pomembni beatniki slej ko prej priromali k Bowlesu.

Če se v vzratnem ogledalu časa Bowlesov umik iz prisilnega jopiča zahodne civilizacije kaže kot svojevrstni zgled, ki je kakor očarljivo zastrta svetilka na oddaljenem oknu privlačil ustvarjalne duhove angleško pišočega sveta, pa je vendarle nenavadno, da Bowles vse do nadvse odmevnega uspeha pri kritikih in publiki, kakršnega je doživela objava romana *"The Sheltering Sky"*, ni bil zares znan kot pisatelj. Njegova vzhajajoča zvezda je žarela predvsem zato, ker je že zgodaj zaslovel kot nadarjen skladatelj, ki pomalem tudi piše.

Pod dobrohotno naklonjenim pokroviteljstvom Aarona Coplanda, vodilnega avantgardnega skladatelja v predvojni Ameriki, je Bowles namreč svojo kariero dejansko začel kot skladatelj sodobne resne glasbe. Pri tem je pokazal zavidljivo mero zgodnje uspešnosti, saj so njegove skladbe odmevale z gledaliških in opernih odrov po Ameriki, nikakršnih zadržkov pa ni imel niti pred pisanjem glasbe za lutkovne igrice. Bowles, ki se je bil prisiljen preživljati s skladanjem, je med svoje socialno najbolj znane dosežke gotovo lahko štel atmosfersko zagatno glasbo, ki je diskretno podprla najprej gledališko premiero Williamsove slavne igre *"Steklena menažerija"*, kasneje pa je Bowles že kot profesionalni pisatelj prispeval glasbo tudi za broadwaysko uprizoritev *"Sladke ptice mladosti"*.

Zaščiten z obštetom nadarjenega dečka in dobrimi zvezami uglednega mentorja je Bowles kakor kakšen okreten torpedo prodiral v avantgardno elito New Yorka in Pariza. Že pri dvajsetih je spoznal Ezra Pounda, Jeana Cocteauja, Andreja Gidea, Stephena Spenderja, Christopherja Isherwooda in mnoge manjše figure na mednarodni umetniški sceni, kasneje, ko se je začasno vrnil v New York, pa je celo stanoval v isti hiši s pesnikom W. H. Audenom in s skladateljem Benjaminom Brittnom. Postavni blondinec z izrednim smislom za iskanje zaščitnikov in finančne podpore je bil namreč vedno dobrodošel na avantgardističnih soarejeh, na katerih je Bowlesova kombinacija bizarne

distanciranosti, čustvene rezerviranosti in zajedljive duhovitosti žela precejšen družabni uspeh.

Navzlic karieri skladatelja, ki je obetala njegovo *curriculum vitae* izredno razširiti, pa se Bowles vendarle ni hotel odreči nejasni, a čvrsti zvestobi do tiste eksistencialne gnanosti, ki jo je v avtobiografiji z naslovom "*Without Stopping*" (1972) opisal takole: "Kot vsak romantik sem bil vedno nejasno prepričan, da bom nekoč naletel na magični prostor, ki mi bo v razkrivanju vseh svojih skrivnosti dal modrost in ekstazo – morda celo smrt." Modrost, ekstaza in smrt: komajda bi bilo mogoče na bolj zgoščen način povzeti bistvene poteze Bowlesovega umetniškega prizadevanja!

V nenehnem iskanju romantičnega "drugje", kjer mu lastnega jaza ne bi bilo treba prilagoditi običajem širše skupnosti in bo lahko zaživel kot nevidni opazovalec, katerega užitek se poraja iz malodane nevzdržne napetosti med intimnostjo in distanco do neposrednega izkustva, se je Bowlesu leta 1938 pridružila tudi njegova žena Jane, rojena Auer. Ta enaindvajsetletna pisateljica in avtorica gledaliških dram ni skrivala lezbičnih nagnjenj niti pred starši niti pred očitno ne preveč pretresenim ženinom. Njuna čudno uporniška poroka, organizirana tako rekoč na vrat na nos, nato pa pospremljena z dolgim potovanjem mladega para v Mehiko, za mnoge literarne komentatorje še vedno ostaja nerazrešljiva uganka, kakršno morda najbolj nazorno povzema publica o nasprotjih, ki se privlačijo. Kljub dejstvu, da po dostopnih biografskih poročilih njuna zakonska zveza ni temeljila na seksualni strasti, saj sta kmalu opustila stoke in šepetanja v skupni postelji, pa se je vendarle težko otresti vtisa, da drugačen zakonski stan Paulu Bowlesu pravzaprav sploh ne bi bil ustrezal. V letih skupnih potovanj in začasnih bivališč sta zakonca namreč razvila svojevrstno obliko neseksualne simbioze, ki je obema dopuščala proste roke pri iskanju partnerjev, omogočala sprejemljivo družabno fasado in odpirala osebno svobodo pri ustvarjalnem pisanju, hkrati pa ju je smiselno zasidrila v edinem nadomestku za domačo varnost, ki sta jo oba tako zgodaj pustila za seboj.

Eleganca v puščavi

Paul Bowles je skupaj z Jane postal v tridesetih in štiridesetih letih osrednja osebnost transatlantske umetniške orbite, v kateri je užival velik ugled, čeprav med širšo kulturno publiko njegovo ime ni sprožilo nikakršnega prepoznavanja. Bowles kot ameriški pisatelj namreč ni pisal o tematiki, ki naj bi edina bila vredna pisca nove celine: enkratnost ameriškega stoletja in ameriškega izkustva! Tisti pisci, ki so to počeli, so nadvse cenili Bowlesove pisateljske metafore, v katerih je prišla do besede kritika nereflektirane samozavesti, čustvene omejenosti in naivne ameriške radoživosti. Nič ni torej nenavadno, da je bil Bowles "slaven le med slavnimi", kot je zgoščeno povzel situacijo Gore Vidal.

Če se je seksualna gnanost pri Jane izražala z nevrotično javno retoriko in ne brez ključnega obupa, ko se je spuščala v škandalozno vihrava razmerja, vnaprej obsojena na neuspehe, o katerih je nenehno razpravljala v družabnih krogih, pa je bila Paulova drža drugačna. Zadoščalo mu je diskretno druženje z mladeniči, obdano z dosledno etiko zasebnosti. S tega vidika se na primer Bowles razlikuje od poglavarjev beatniškega gibanja, ki so – kot Allen Ginsberg in William Burroughs – svoje homoseksualne radosti in tesnobe temperamentno vgradili v književni opus.

Ta razlika ni niti trivalna niti nepomembna. Bowlesovo delo ne vsebuje tiste kretnje upora proti samozadovoljni kulturi dvoličnosti, kakršno najbolj značilno utelešajo petdeseta leta "Ameriških grafitov" in mit srečne družine, ki je Ameriko zacementiral v prestablizirano harmonijo laži, in kakršno so z vso potrebno odločnostjo zavrgli beatniki. Bowles je namreč v marsičem sam zaznamovan s podobno kulturo zgornjega srednjega sloja, ki je bila v času po "veliki depresiji" v tridesetih letih neobčutljiva tako za mučne življenjske pogoje večine prebivalstva kakor tudi za bližajočo se svetovno vojno.

Bowles sam pravi, da se "velike depresije" ni posebej jasno zavedal, čeprav gre za fenomen, ki je z dramatičnimi političnimi, socialnimi in moralnimi brazgotinami zaznamoval sodobno ameriško zgodovino. Kljub nekaterim skupnim večerjam z Marcelom Duchampom v New Yorku, kamor je ta nadrealistični mojster-provokator

pribežal pred nacistično nevarnostjo, se Bowles in njegov krog elitne avantgarde niso niti malo ukvarjali z razlogi, ki so Duchampa in druge pariške umetnike pognali čez Atlantik, v varno gostoljubje Amerike.

Navzlic kritiki zahodne mentalitete in razgaljujočim opisom čustvene *ennui* je Bowles v svoji socialni drži ostal, skratka, zavezan tradicionalnemu smislu za razliko med javno in zasebno sfero, kakršno je beatniška osvoboditev privatnosti, do absurda prignana v postmodernizmu, pretila na vse načine iztrebiti. Nekaj gentlemanske nečimrnosti, če že ne kultiviranega dandyjevskega stila, je, recimo, mogoče opaziti v zgovornem dejstvu, da je Bowles – navzlic puščavskim razmeram – potoval z mnogimi kovčki in prtljago, v kateri je bilo "elegantne obleke dovolj za šest mladih mož", kakor je cinično pripomnila Gertrude Stein.

Bowles, ki je tudi v oazah in na poteh skozi sipine severne Afrike ohranil na sebi brezhibno kravato, je namreč dosledno verjel, da mora umetniška izvirnost žareti iz dela samega; če posameznik umetniško auro in šokantna estetska spoznanja nesramežljivo razkazuje navzven, gre prej za stvar slabega okusa kakor pa za celovito kritiko meščanskega reda. To nenavadno, morda celo bistveno Bowlesovo protislovje je seveda pritegnilo občudovanja polne mlade beatnike, ki pa so potrebovali precej časa, preden so zmogli spoštovati individualno družabno odločitev pisateljskega vzornika.

V Bowlesovem delu so beatniki seveda občudovali mnogo več od napetosti med javnim in zasebnim obrazom tega enigmatičnega pisatelja. Analiza estetske metode bi razkrila še druge, nemara usodnejše razlike med literarnim *credom* Paula Bowlesa na eni in njegovih nacionalnih sodobnikov na drugi strani. Bowlesov pisateljski napor namreč nima izrecnih korenin v ameriškem literarnem izročilu, saj piše tako, kakor da "Škrlatno znamenje" in "Moby Dick" nista bila nikoli objavljena. Z izjemo fantastične romantike in srhljivih epifanij, skozi katero vdre na dan neprijetna resnica v delu Edgarja Allana Poeja, ni Bowlesov pisateljski prijem namreč tako rekoč ničesar dolgoval dediščini tistih mitov, postopkov in ambicij, ki so opredelile tradicionalni kanon ameriške književnosti. Bowles se je mnogo raje naslanjal na v Ameriki relativno neznane formalne širitve spoznanja in na globoko zavezo o krizi zahodnega duha, s kakršnimi se je soočal zlasti v delih

evropskih piscev, na primer Paula Valérya, Alberta Camusa, Andréja Gidea, Raymonda Roussela in v oblikovnih eksperimentih Gertrude Stein.

Še preden pa se je Bowles v celoti posvetil pisateljevanju, kar naj bi po ironičnih besedah prijateljskega skladatelja Virgila Thompsona storil le zato, ker je pričakoval več finančnega uspeha v literaturi, ga je prevzela najprej mehiška folklor. V Mehiko je večkrat potoval in nekaj časa tam tudi živel. Kasneje pa se je kajpada povsem navdušil nad skrivnostno enostavnostjo, kakršno je zasledil v navadah, ritualih in ikonografiji domorodske kulture Magreba. Bowlesova živahna in za njegovo kasnejše pisanje vitalna očaranost spričo spontane domiselnosti, kompozicijske kompleksnosti in magične silovitosti kolektivnega spomina ga je prignala k metodičnem zapisovanju arabskih uličnih pripovedi, ki jih je poslušal po vogalih severnoafriških mest. Bowlesa pri tem ni gnala le preprosta radovednost, ki bi se zadovoljila z odkrivanjem kuriozumov v arhaični pripovedni tradiciji. Nasprotno: Bowles, ki je izhajal iz prepričanja o nujni potrebi po soočenju z "radikalno drugim", je potem, ko si je že uspel zagotoviti položaj kulturnega avtorja, nesebično pomagal do književnega uspeha na zahodnem tržišču tudi trem komajda pismenim maroškim pripovedovalcem, od katerih je najbolj znan Mohamed Mrabet. Mrabetove knjige je objavljala Bowlesov ameriški založnik, ki se je zanesel na Bowlesove prevode, hkrati pa računal tudi na verodostojnost, ki jo je projektu prinašalo ime znamenitega ekspatriatskega pisca.

Doba, v kateri je Bowlesovo ime dobilo specifično umetniško težo tudi v širših bralskih krogih, pa je bila v času, ko se je poslovil od skladateljstva, še precej daleč. Bowles se je najprej moral podvreči obredu prehoda, ki ga bo katapultiral v Guttenbergovo galaksijo. To se je zgodilo ob koncu druge svetovne vojne. Spomladi 1945 je njegov literarni prijatelj Charles Henry Ford namreč zaprosil Bowlesa, da bi uredil posebno številko majhne ameriške revije *View*, ki bi bila osredotočena na literarno imaginacijo južnoameriških kultur. Bowles je, počaščen in zagret, sam iz španščine prevedel vrsto avtorjev, hkrati pa si je vzel tudi svobodo za objavo nekaterih lastnih besedil. Kratka zgodba "*The Scorpion*" je bila z zanimanjem in odobravanjem sprejeta v literarnih krogih New Yorka. Zunanje družbeno priznanje med pi-

sateljsko elito je bilo vse, kar je Bowles potreboval. Dalo mu je pogum, da je nadaljeval s svojim pisateljskim ustvarjanjem, kakršnega je resno ogrozila kritična opazka Gertrude Stein, s katero se je Bowles srečal na prvem mladostnem potovanju v Pariz.

Grande dame ameriške književnosti si namreč ni pomišljala prezirljivo zavrniti Bowlesovih prvih pesniških poskusov, ki jih je mladi avtor napisal še v posnemovalni maniri nadrealizma. "Težava s temi teksti je, da sploh ne gre za poezijo", je trdila Gertrude Stein. Hladen tuš je nadebudnega pisca streznil. Pesmi je od tedaj pisal le še priložnostno, zato je njegov pesniški opus po obsegu zanemarljiv, čeprav ni brez svojih idiosinkratično prijetnih presenečenj.

Vendar pa je treba opozoriti, da se Bowles tudi potem, ko je svoja literarna prizadevanja nadaljeval v prozi, ni hotel odpovedati nadrealistični *écriture automatique*. Spontano beleženje podzavesti pa mu ni več zadoščalo. Bowles je tehniko bistveno dopolnil in razširil s hrepenenjem po prostorih nekorumpiranega duha, kakršnega je videl v arhaični mentaliteti domorodcev, ki jih še ni zaznamovala zahodna dvoličnost. Z drugimi besedami, prizadeval si je izoblikovati mitski kozmos, ki naj bi bil v neposrednem stiku s prvinsko naravo človeških nagonov, želja in sanj.

"Predmet mitov se je kmalu spremenil iz primitivnega v sodobnega ... Skozi ta nepričakovana vratca sem se splazil nazaj v pokrajino proze. Davno že sem se odločil, da je svet zame preveč kompleksen, da bi lahko pisal prozo. Ker mi ni uspelo razumeti življenja, ne bi bil sposoben odkriti referenčnih točk, ki bi bile skupne meni in mojemu hipotetičnemu bralcu," je v svoji avtobiografiji zapisal Bowles.

Kirurško natančni opisi

Uspeh zgodbe "*The Scorpion*" pa ni bil osamljen fenomen. Z objavami kratkih zgodb "*Distant Episode*" in "*The Delicate Prey*" se je Bowles dokončno, ne le zase, ampak tudi za elitno književno publiko, uspel splaziti skozi vratca proze, o katerih je z občudovanjem govoril. Nemara res ni razumel vsakdanjih trivialnosti, vsekakor pa mu je odmev njegovih proznih stvaritev jasno razkril, da očitno zna opisati halucinacijske podobe, v katerih je meja med snom in nočno moro za-

brisana do srhljivo privlačne nespoznavnosti. V naslednjih tridesetih letih je Bowles objavil trideset kratkih zgodb, ki jih je zbral v treh knjigah: *"The Delicate Prey"* (1950), *"The Time of Friendship"* (1967), *"Things Gone and Things Still Here"* (1977).

Še preden pa je prišla na dan prva zbirka zgodb, so njegove najbolj slavne zgodbe *"Pages from Cold Point"*, *"The Delicate Prey"* in *"A Distant Episode"* sprožile burno polemiko, strastne obtožbe in predvsem izredno navdušenje med ameriško književno elito. Zgodbe so bile namreč sprejete kot popoln novum v tedanji ameriški književnosti. Če je že treba poiskati skupni imenovalac teh v marsičem paradigmatičnih zgodb, bi bilo nemara mogoče reči, da gre za napetost, ki poganja iz konflikta med hladnim pripovednim tokom s klinično nevtralnimi opisi na eni in metafizičnimi stanji odtujenosti, groze in brutalnosti na drugi strani. *"The Delicate Prey"* se odlikuje predvsem po srhljivo hladno opisanem motivu dečka z odrezanim penisom, v katerem je treba videti zgoščen povzetek in hkrati individualno sprevrnitev motiva iz romana *"Vatikanske ječe"* Andréja Gidea, hkrati pa na neki način tudi napoved eksistencialistične arbitrarnosti, s kakršno dezorientirani junak brez slehernega zunanjega povoda zabije žebelj skozi lobanjo svojega tovariša, kakor lahko vidimo v Bowlesovem romanu *"Let it All Come Down"*.

Če je bila v *"The Sheltering Sky"* glavni junak pravzaprav puščava, pa v *"Let It All Come Down"* to vlogo prevzame Tangier sam. Roman nima razvidne zgodbe, razen nemara primerno moderne ideje, da je varnost povsem zgrešen pojem. Mladi Američan se po desetih letih New Yorka naveliča svojega predvidljivo uradniškega življenja in v upanju, da bo spremenil svoje življenje, odpotuje v Taniger. Tu se – še preden se sploh zave – zaplete v niz prevar, spletk in obračunov, zapeljevanja in seksualne strasti, da bi v dramatičnem finalu junak storil svoj *acte gratuit*, ko prebije glavo znancu, mlademu Arabcu. "Mesto, tako kot oseba, skorajda preneha imeti obraz, ko ga enkrat intimno spozna. Karakter je tisti, ki te zanima. V primeru mesta določajo karakter njegovi prebivalci," pravi Bowles, ki je v svojem romanu opisal družbo, ki jo je intimno spoznal na svojih kroženjih po Tangierju. V njem sta poleg arabskega polsveta in umetniških obstrancev imela pomembno funkcijo tudi dedinja ogromnega trgovskega pre-

moženja, Američanka Barbara Wolworth in prevzetni angleški aristokrat, Earl of Pembington, saj je Bowles navzlic nekaterim bohemskim navadam vendarle pozorno in z mnogo snobovske slasti gojil stike s smetano zahodnega ekspatriatskega sveta.

Kratka zgodba z naslovom "*A Distant Episode*", prvič objavljena v prestižni literarni reviji *The Partisan Review* januarja 1947, je Bowlesu končno priborila status resnega pisatelja. Zgodba pritegne bralca predvsem po izvrstno zadržanem, a hkrati docela neizogibnem prikazu duhovne nemoči in čustvenega razkroja, ki predstavljata edino obliko odgovora, kakršnega sploh zmore ponuditi civilizirana občutljivost ob soočenju s tujo kulturo. Francoski profesor jezikoslovja, ki ga na raziskovalni poti skozi Severno Afriko ujamejo nomadski domačini, mora trpeti ponižanja in mučenja, ki se končajo z odrezanim jezikom. Nomadi nato ponižajo profesorja na raven suženjskega klovna, igračke, plešoče lutke. Profesor, ki kajpada predstavlja predvidljivo alegorijo zahodnega razuma, se v tej zgodbi spremeni v predmet surovega domorodskega posmeha. V letu dni, ki jih kakor v kakšni delirični agoniji preživi med svojimi novimi gospodarji, profesor komajda opazno privzame novo identiteto. Ko dobi možnost za pobeg, namesto povratka v domačo civilizacijo raje izbere neskončni labirint puščave same in njeno skrivnost, ki mora ostati nerazrešena.

Z vidika celotnega Bowlesovega opusa v tem kontekstu kajpada ni mogoče spregledati vzporednice. Motivna razsežnost zgodbe namreč povsem nedvoumno namiguje na zaključek kasnejšega Bowlesovega romana "*The Sheltering Sky*", v katerem se junakinja kljub ponujeni možnosti prav tako noče vrniti v civilizirani zahodni svet, pač pa raje izbere negotovo odprtost, se pravi, odloči se za fascinacijo z nasiljem in lepoto puščave. Bowles je v tej zgodbi z vizionarsko natančnostjo preroka, ki ga nihče ne posluša, skušal metaforično razkriti nesrečna prizadevanja Zahoda, da bi analitično-razumsko zapopadel ključne poteze točno tistega sveta, ki si ga skuša ukrojiti po lastni podobi, s tem pa ga že tudi nepopravljivo izpostavi pohabam spoznavne poenostavitve.

V zgodbi "*The Delicate Pray*" je pripovedna tehnika drugačna: pisatelj gradi grozljivo vzdušje na osnovi pazljivo sestavljenih podrobnosti, s katerimi nas drži v psihološkem suspenzu. Ta je silovit prav

zato, ker se prizori odvijajo s kirurško natančnostjo, s hladnimi opisi in stvarno treznostjo. Bowles, drugače kakor E. A. Poe, namreč nikoli ne zastaja nad senzacionalnimi opisi, še manj pa se zateka k registru zgovornih pridevnikov, ki bi mu omogočili moralno kvalifikacijo mučenja. Mnogo bolj zaupa večjemu umetniškemu učinku, kakršnega sprožajo anestetično čisti opisi, ki spominjajo na vaje iz realistično natančne nevtralnosti. Tehnika distanciranega hladu je Bowlesovemu delu prinesla tako občudovalce kakor tudi dvomljivce.

Celo Tennessee Williams, ki je bil sicer Bowlesu nadvse naklonjen in je s svojo slavilno kritiko *"The Sheltering Sky"*, objavljeno na straneh uglednega New York Timesa, občutno pripomogel k uspehu tega romana, je zagovarjal *bona fide* stališče, da gre sicer za fascinirano zgodbo, da pa bralci utegnejo dobiti napačno idejo in v Bowlesu videti nekakšno pošast. Čeprav so zgodbe leta 1950 izšle v ameriški knjižni izdaji, pa so morale v Angliji čakati na izid kar dolgih osemnajst let. Pri prvi britanski izdaji zgodb sta Somerset Maugham in Cyril Connolly, pomembna literata svojega časa, Bowlesovemu angleškemu založniku odsvetovala natis in s tem preprečila objavo.

Bowlesove zgodbe so si v svojih tematskih vozliščih podobne. Mogoče jih je razdeliti v tri kategorije, kot opozarja Gore Vidal. V prvo kategorijo sodijo zgodbe, v katerih igra odločilno vlogo pokrajina, zlasti severna Afrika in Mehika. Drugo skupino predstavljajo zgodbe, v katerih se odvija literarna preiskava načinov, kako se zahodnjaki soočajo s tujimi kulturami oziroma kako tuja kultura sama zaznava predstavnike zahodne civilizacije, kakor na primer v *"The Sheltering Sky"*. Nemara ni odveč omeniti, da gre Bowles še korak dlje v kratki zgodbi *"The Circular Valley"*, v kateri opiše človeško življenje tako, kakor ga pravzaprav "vidi" anima pokrajine. Duh se naseli v obiskovalce doline, se hrani z njihovimi čustvi in jih postopoma spreminja. Perspektiva pokrajine kot živega bitja vzpostavlja kontinuum žive in mrtve narave do mere, do katere so standardne meje zabrisane, ostra cezura med enim in drugim stanjem pa postane nesmiselna. To je postopek, ki ga ima Bowles najraje: empirično preverljiva resničnost se spreminja v sanjske slike brez jasnih prehodov. Prav ta stilistična ozmoza uteleša tretjo kategorijo zgodb, namreč kategorijo zgodb transference, na primer v zgodbi *"You are I"*, v kateri se blazna

junakinja spremeni v lastno trezno sestro, ali pa v zgodbi "Allal", v kateri deček svojo osebnost zamenja s kačo. Intenzivna osredotočenost na prehod, ki ukinja instanco ločnice, zakona in prepovedi, iz teh zgodb ustvarja nekakšne halucinacije prekoračenja meje, ki so še posebej pretresljive zato, ker so izpisane v objektivizirani pripovedni tehniki s kliničnimi opisi. "Pisanje je, predpostavljam, vraževerni način, da bi se ubranili groze, da bi zadržali zlo zunaj," pravi Bowles.

Bowles ni bil prvi pisatelj, ki je v figurah belih žensk, fasciniranih s temno zapeljivostjo arabskih moških, skušal razkrivati seksualno frustracijo Zahoda, ki nenehno išče novo, drugačno in tuje, ker se pač ni pripravljen soočiti z lastno praznino, kakršno zahodnjaki nosijo s seboj tudi v puščavo: staro zahodno pravilo *omnia mea mecum porto* tu postane dojeto na dobeseđen način. Vsekakor pa je Bowles to univerzalno metaforo dvoumnega odpora in privlačnosti prignal do skrajnih posledic. Arabski moški deluje kot predmet poželenja in mračne obsedenosti, ki izvira iz predpostavke o spolni potenci, hkrati pa nastopa kot utelešenje vsega tujega, drugačnega, manjvrednega, saj je pač pripadnik kolonizirane in podrejene rase. S tega vidika najbrž ni nikakršno naključje, da je v "The Sheltering Sky" ravno ženska tista, ki dokončno pobegne pritisku zahodnega kodeksa, ko se noče vrniti v normalni svet, ampak raje izgine v arabski množici. Ženska, ki ima od svetega Avgušтина naprej manj vere in je torej v skladu s tradicionalno krščansko mentaliteto Zahoda nosilka disidentskih in heretičnih idej, je hkrati tudi tista, ki zbere dovolj metafizične drznosti in pustolovskega poguma, kakršnega moški kot nosilec zakona ne more.

Še ena karakteristična poteza iz Bowlesovega opusa ustvarja svojevrsten novum, po katerem bo njegovo delo ostalo zapisano v kolektivni zavesti zahodne književnosti v drugi polovici dvajsetega stoletja. Bowles se namreč zelo redko osredotoča na opise človeškega obraza, saj svojo pozornost iz človeške mimike preseli na geološki dialekt pokrajine, cvetočo retoriko hrane in metereološke meditacije. Bowlesovi junaki se bralcu razkrivajo preprosto skozi to, kar rečejo ali storijo. Bowlesova proza je namreč skoraj dosledno očiščena psihološkega karakteriziranja, v čemer je bržkone mogoče videti slutnjo tiste literarne tehnike, ki jo je v kritiki humanocentričnega pogleda na svet najdlje prignal francoski "novi roman". Gre seveda za protislovje med

brezbrižno veličino pokrajine in neskončno majhnim človekom. Narava se na človeško iskanje, kakor je bilo še možno v romantiki, namreč noče odzivati, ampak ravnodušno vztraja v svoji animistični pasivnosti.

V tem nasprotju je treba videti osnovno eksistencialistično držo, saj ta monumentalni književni trend ni bil brez vpliva na Bowlesovo delo. Bowles je mojster skopo izrisanega, a silovitega vzdušja, v katerem je treba grozo ali tesnobo, nereflektirani beg ali brezciljno tavanje le nakazati, s tem pa pustiti stvarjem, da spregovorijo: to je prava eksistencialistična deviza! Tudi naslov njegove biografije ne brez značilne sugestivnosti pomeni nekaj podobnega kot "brez odmora": sizifovska trdovratnost in obsojenost na eksistenco! V kontekstu Bowlesove navezanosti na eksistencializem nemara ni odveč opozoriti še na dejstvo, da je Bowles celo prevedel Sartrovo dramo "*Huis Clois*", katere posrečeni angleški naslov "*No Exit*" so ohranili vsi kasnejši prevajalci.

Prevajal je preprosto zato, ker je potreboval denar. Standardna zgodba mladih pisateljev, brez dvoma. Ni pa standarden način, kako je Bowles prišel do svoje prve knjige. Ko je na povabilo založbe Dial Press iz New York Citya prišel poleti 1947 na razgovor, so mu uredniki povedali, da, prvič, nihče od avtorjev ne more objaviti knjige kratkih zgodb, če nima prej za sabo romana in, drugič, da bo vsekakor potreboval agenta. Bowles je tedaj spet sanjal o Tangieru, o njegovi "nezgrešljivi sladkosti in spokoju". Literarna agentka, s katero je vzpostavil stik po posredovanju nekaterih uglednih prijateljev, mu je kmalu po sestanku na Dial Pressu povsem nepričakovano povedala, da velika založniška hiša, Doubleday, na osnovi predloženih kratkih zgodb vendarle ponuja pogodbo in predujem za roman. Bowles je bil upravičeno vznemirjen. Končno bo lahko uresničil davni sen in se preselil v Tangier.

Beg brez odmora

Kot pravi v avtobiografiji, je le nekaj dni kasneje v New Yorku dobil tudi potrebni navdih. "Idejo za *The Sheltering Sky* sem dobil v avtobusu, ki je od desete ceste vozil navzgor po peti aveniji. Odločil sem se za perspektivo. To bo delo, v katerem je pripovedovalec vsenavzoč. Zavestno ga bom napisal le do neke določene točke, nato

pa prepustil pisanju, da samo teče. Spomnim se drobnega Kafkovega citata '... od neke točke naprej ni več povratka; to je točka, ki jo je treba doseči'. To se mi je zdelo pomembno," pravi pisatelj v svoji avtobiografiji, nato pa nadaljuje: "Pred prvo svetovno vojno je bila popularna pesem z naslovom 'Down Among the Sheltering Palms'; ... ni me fascinirala banalna melodija, ampak čudna beseda 'sheltering' (zavetniški). Pred kom so palme ponujale zavetje in kako so ljudje lahko prepričani, da palme sploh nudijo zaščito? Knjiga se bo dogajala v Sahari, kjer je le nebo, in tako se bo imenovala *The Sheltering Sky*."

Ko je Bowles prišel v Maroko, je živel v stanju nenehne vznemirjenosti, ki se je še poglobilo, ko mu je uspelo razrešiti vprašanje stanovanja. Iz slikovito zanemarjenega hotela El Farhar se je namreč preselil v skromno hišico, ki si jo je seveda kupil s pomočjo (ponovnih) prijateljskih finančnih injekcij. Ni čudno, da mu je šlo pisanje zlahka od rok, saj je roman pred njegovimi notranjimi očmi dobil zanesljivo obliko predvsem zato, ker je Bowles že videl pot do zaključka. Odkril je namreč pripovedni pristop, ki ga bo kasneje pogosto uporabljal. Takole pravi: "Izbral sem si metodo v zvezi z izbiro opisnih podrobnosti. Struktura in značaj pokrajine bosta dopolnjena z imaginacijo, tj. s spomini. Okrepil bom sleherni prizor s podrobnostmi vsakdanjega življenja, kakor se zgodijo tisti dan, ne glede na to, ali bo rezultat tega vzporejanja učinkovit ali ne. Nikoli nisem vedel, kaj bom pisal naslednji dan, ker ga še nisem doživel."

Pisal je vsak dan, v premorih pa se je predajal uživanju v razširjenih prostorih zaznavanja, kakršne mu je omogočal *majoun*, kanabisova pogačica. Le-te so mu mnogo bolj prijale kot *kif*, mešanica kanabisa in tobaka, ki ga je začel redno kaditi šele mnogo kasneje, ko se je družil s slikarjem Ahmedom Yakubijem, s pripovednikom Mohamedom Mrabetom in z drugimi mladimi arabskimi družabniki. V celotnem procesu se je Bowlesu zataknilo le enkrat. Zdelo se mu je namreč, da je o problemu smrti, ki zavzema osrednje mesto v romanu, nad vse težko pisati. Elegantna rešitev je bila pri roki: celotno zadevo je v skladu s svojo zavezo avtomatični pisavi pač preprosto prepustil delovanju podzavesti. V njenih tokovih pa ni bila brez pomena eksistencialna usedlina, namreč osebno izkustvo mrzlice, ki jo je Bowles preživel v ameriški bolnici v Parizu. Christopher Sawyer-Laucauno v svoji

izvrstni knjigi *"An Invisible Spectator: A Biography of Paul Bowles"* (1989) na osnovi obsežnih paralelnih branj jasnovidno opozarja na neposredne zveze med opisi mrzličnih blodenj, ki jih je Bowles zapisal med okrevanjem in silovito, mučno in hkrati objektivizirano sceno v romanu, v kateri Port zboli za mrzlico in po krajši agoniji tudi umre.

Za razumevanje Bowlesovega ustvarjalnega opusa vsekakor ni odveč premisliti pomena, ki ga ima simbolna investicija omenjenih zvez med osebno izkušnjo in transformativno močjo literarnega stila, ki predela, pregnete in končno preseže preprosto opisnost avtorjevega osebnega doživetja. Tudi če pozabimo na dovolj očitno dejstvo, da se roman dogaja v alžirski puščavi, ki jo je Bowles prepotoval po itinerariju, ki mu sledi tudi romaneskni "zemljevid", nam še vedno ostane serija drugih, nič manj zgovornih vzporednic med življenjem in literaturo. Tudi Paul in Jane Bowles sta namreč ponavadi potovala skupaj s kakšnim spremljevalcem, prav tako, kakor junaki v romanu: Port, Kit, Tunner. Tudi Bowlesa sta se za potešitev seksualne strasti obračala k drugim; tudi Bowlesa sta imela ločeni sobi v hotelih, kjer so prenočevali; vsak od njiju skuša delovati neodvisno, a brez uspeha; čeprav sta drug drugemu naklonjena, se ne ljubita; navzven vzdržujeta fasado, navznoter pa prevladujejo konflikti in trenja. Bowles se je seveda dobro zavedal nevarne dialektike povezanosti med osebnim izkustvom na eni in imaginarnimi podobami literarnega dela na drugi strani, ko je opisal to, kar je danes že obče mesto sodobnega književnega ustvarjanja: "Mislim, da pisatelj vedno piše o sebi. Vendar piše o transformaciji izkustva. V dobri prozi je delo, ki nastane, nekaj zelo drugačnega od izkustva samega."

Čeprav je Bowles v pismu svoji literarni agentki roman označil za "roman kot kateri koli drugi; ljubezenski trikotnik v Sahari", pa *"The Sheltering Sky"* ponuja veliko več. Povzemimo dogajalno tkivo zgodbe. Ameriški par, Port in Kit Moresby, skupaj s prijateljem Georgom Tunnerjem odpotuje v Saharo. Port in Kit, ki imata za sabo dvanajst let zakona, sta prispela v slepo ulico erotičnega razmerja. Kit se spusti v kratko seksualno pustolovščino s Tunnerjem, Port pa se odzove vabilom arabske prostitutke. Tunner se končno poslovil, Kit in Port pa nadaljujeta s prodiranjem še globlje v Saharo, kjer Port dobi mrzlico in kasneje tudi umre. Kit izgubljeno tava po puščavi, dokler je ne pobere

potujoča karavana. Preoblečena konča v haremu nomadskega voditelja Belasquima, dokler njegove druge žene ne odkrijejo prevare in je Kit prisiljena zapustiti hišo. Ko jo pripeljejo nazaj v Oran, v "civilizacijo", se utaplja v vrtincih metafizične blaznosti. Roman se konča s prizorom, v katerem Kit odide v neznano.

Čeprav sta Port in Kit nemara na svojevrstnem poslanstvu, pa gre tu za moderno poslanstvo, ki nima (več) nikakršnega smotra: ohranitev logike iskanja ni več oprta na teleologijo razvidnega cilja. Nikakršna obljuba "svetega graala" ju namreč ne vabi naprej. Njuno poslanstvo je nadvse skromno definirano, saj se zdi, da ju vodi predvsem hrepenenje po odhodu, ne pa vizija prihoda. Skromno izražena in nejasno oblikovana želja, da bi zahodno "civilizacijo znanosti in tehnike" pustila za sabo, jima ne more ponuditi intimne gotovosti. Če natančno premislimo, bi morali pravzaprav reči, da je njuno potovanje bolj podobno begu kot poslanstvu. Način, kako junaki zaznavajo lasten položaj, ima pomembno refleksivno vlogo v tem romanu, v katerem *horror vacui*, kakršnega je odprla nesmiselnost uničevalnega aparata med drugo svetovno vojno, pušča svoje nevidne sledi na duhovni kartografiji človeškega razočaranja.

Port tako na primer o sebi nedvoumno pravi, da je potovalec, ne pa turist, za katerega z rahlim prezirom trdi, da "... sprejema lastno civilizacijo brez vprašanj; potovalec je drugačen, primerja elemente, ki mu niso všeč. In vojna je bila eden od vidikov mehanizirane dobe, ki jo je hotel pozabiti." Potovanje seveda pozna to razsežnost, ta pobeg od modernega Zahoda, ki se je z militarizmom prignal v enega od svojih sofisticiranih vrhuncev, vendar pa istočasno razkriva tudi pomembnejše vidike. Za Porta, pristnega potovalca, občutek razkroja in nepredvidljivosti v neznanih situacijah namreč ne predstavlja groze, kakor bi bilo mogoče predvidevati, če bi imeli opravka s standardnim literarnim delom, ampak ravno nasprotno. Pomeni namreč nekakšno udobje, ker v takih situacijah lažje razmišlja, negujoč pri tem psihološko utvaro, da lahko na lastno življenje gleda z distance, s tem pa nemara bolj trezno.

Neznane pokrajine in naporu potovanja pa ne pripeljejo do težko zaslužene, a nemara le dosegljive modrosti. Še več: potovanje spreobrne privilegije možnega, saj se register potencialnih izbir konec koncev zgosti v banalni odločitvi, ki se ukvarja le z definicijo naslednje

postaje na neskončni poti. Nad potovalci potemtakem ni razpet nikakršen "sveti baldahin" motivacije, ki bi dal celovit pomen naključnim dogodkom v njihovih naključnih življenjih. Gre le za nelahko spoznanje, da je v eksotičnih krajih, kakršne uteleša puščava, lažje prenašati bolečino eksistence in pomanjkanje smisla.

Čeprav je Port spočetka še gojil krhko upanje, da bo potovanje morda zakrpalo globoke razpoke v njegovem zakonu, pa mu postane postopoma jasno, da na koncu ne bo prišlo do nikakršnega abstraktnega razsvetljenja. Kultivirana zadržanost in prefinjena etiketa v razmerah radikalne drugosti odpovesta pokorščino. Široko nebo nad Saharo, razgreti pesek in neme skale nas opozarjajo, da se tu nikakršna pot ni končala zato, da bi se lahko metafizično potovanje nemara le začelo. Sladka srhljivost, s katero se Kit odzove prisili instinkta in na pragu "odrešitve" ponovno izgine, mora v kontekstu dosledne arbitrarnosti bržkone delovati kot edini nadomestek smisla, kakršnega si z obupom izgubljenec izdelujejo generacije po koncu druge svetovne vojne. Zato je Bowlesov roman priljubljen še danes.

Izvirnega založnika pa je tovrstna "modernost" romana zbegala. Založba Doubleday je rokopis namreč zavrnila, češ da "sploh ne gre za pravi roman". Bowles je skušal takole opisati svoje delo v pismu založniku Jamesu Laughlinu, ki je končno le sprejel rokopis za objavo pri New Directions, tj. pri drzni ameriški založbi danes kanoniziranih avantgardnih del: "Resničnost je pustolovščina, ki se odvija na dveh ravneh: v dejanski puščavi in v notranji puščavi duha ... Oaza tu in tam preskrbi sprostitev naravne puščave, vendar seksualne pustolovščine tega ne omogočijo. Sence ni dovolj, kolikor bolj se nadaljuje potovanje, toliko močnejši je žar. In mora se nadaljevati, zakaj ni oaze, v kateri bi lahko ostali." Ta beg brez odmora je roman takoj priljubil ne le elitni, marveč tudi široki publiko, ki je v junakih metaforično prepoznala lastna nerealizirana hrepenenja in nezadovoljstva z utesnjenimi danostmi meščanske eksistence.

"*The Sheltering Sky*" je po izidu doživel sijajne kritike, svojim britanskim bralcem jo je ponujal množični "Mesečni knjižni klub", v Ameriki pa so ga dočakale prave ovacije. Januarja 1950 se je roman pojavil na seznamu uspešnic New York Times Bestseller List, uglednega kazala uspeha, kjer si je prostor delil s takimi dosežki današnje

literarne klasike, kakor so Alan Paton s "*Cry the Beloved Country*", Nelson Algren s svojim "*Man with the Golden Arm*" in Alberto Moravia s svojo "*Rimljanko*". O romanu sta – nepričakovan dosežek! – pisala tako magazin *Time* kakor tudi *Life*, trdnjavi visokega srednje-slojskega okusa, starosta ameriških pesnikov, mojster William Carlos Williams pa je Bowlesov roman izbral za enega od svojih desetih najljubših v tistem letu. "*The Sheltering Sky*" je naredil močan vtis tudi na Tennesseeja Williamsa, ki je v prestižni književni prilogi časopisa *New York Times* zanosno povzdigoval Bowlesov roman:

"Knjiga ponese bralca v družbo s talentom prave zrelosti in pretanjenosti, za katerega sem se bal, da ga lahko odkrivamo le v delih uporniških francoskih pisateljev, kot so Jean Genet, Albert Camus in Jean-Paul Sartre. Z oklevajočo izjemo ene ali dveh knjig o vojni izpod peres vojakov - povratnikov je *The Sheltering Sky* edina knjiga ameriškega avtorja, za katero se zdi, da ima vpliv na sodobno zgodovino zahodnega sveta."

Bowles je že prvo leto prodal dvesto tisoč izvodov. Pri tridesetih je končno postal znan in spoštovan pisatelj. Po povratku v Tangier si je v skladu s svojim ekstravagantnim stilom kupil hiter športni avto, jaguarja. Njegova zvezda je le še močnejše zasijala. Postal je tako znan, da je *Life* kasneje o njem objavil celo "zgodbo z naslovne strani", opremljeno s sanitarno lepimi fotografijami v predvidljivo eksotičnih kafejih in na razkošnih mediteranskih teresah z obveznimi minareti na diskretnem ozadju. Paul Bowles, pretanjeni kritik zahodne civilizacije, je sam postal svojevrstna institucija Zahoda.