

JoAnn Cannon

"Gospod Palomar" in "Collezione di sabbia"

Zadnji roman Itala Calvina, *Gospod Palomar*, je avtorjev končni poskus ustreči pravemu poslanstvu literature kot "zemljevida sveta in vsega, kar je spoznavno".³ V treh ključnih esejih, ki so zdaj zbrani v knjigi *Una pietra sopra* – "Il midollo del leone" (Levov mozeg, 1955), "Il mare dell'oggettività" (Morje objektivnosti, 1959) in "La sfida al labirinto" (Izziv labirintu, 1962) – Calvino ugotavlja, da se v sodobni literaturi in v drugih "attività conoscitive" individualna zavest, volja in presoja potaplja v morje objektivnosti ali v "la materia in ebolizione" (skoraj sartrovska podoba čiste eksistence).⁴ Na mesto literature krize, negativitete in labirinta želi Calvino postaviti literaturo, ki bi ponovno utrdila razliko med zavestjo in morjem objektivnosti in določila najboljšo možnost za pobeg iz labirinta. Konfrontacija med človekom in labirintom, med "la coscienza" in "il mare dell'oggettività", ni le izhodišče *Gospoda Palomarja*, ampak tudi številnih prejšnjih Calvinovih del, najopazneje *Nevidnih mest* in "Grofa Montecrista". Vendar je ta konfrontacija v *Gospodu Palomarju* alegorizirana jasneje kot v prejšnji Calvinovi prozi. *Gospod Palomar* namreč s presenetljivo jasnostjo obuja tisto, kar je Heidegger imenoval razpoznavno znamenje moderne dobe: da je svet postal pogled in človek *subjectum*. "Bivajoče kot celota je zdaj razumljeno tako ... kolikor je vzdrževano po osebi, ki ga predstavlja in vzpostavlja." (str. 10) Gospod Palomar igra v romanu natanko to vlogo. Ni prvoosebni pripovedovalec, ki bi svoja opazovanja neposredno prenašal bralcu; pač pa je *focalisateur*, čigar percepcije sveta beleži nevidni pripovedovalec.⁵ Sam naslov romana postavlja v ospredje vprašanje sveta kot pogleda.

Gospod Palomar je eden najbolj fascinantnih in miselno provokativnih proizvodov

³ Italo Calvino, *The Uses of Literature* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982), 32.

⁴ Ti eseji so bili žal izpušeni iz angleškega prevoda *Una pietra sopra, The uses of Literature*, prev. Patric Creagh (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982). Neprevedene eseje bom navajala z italijanskim naslovom, prevedene z angleškim.

⁵ V tekstu "Discours du récit", *Figures III* (Paris: Seuil, 1972) definira Gérard Genette koncept *focalisateurja* (ki ga vzporeja z jamesovskim reflektorjem) in predstavi taksonomijo različnih tipov *fokalizacij*. Za naš namen zadostuje, če razlikujemo med pripovedovalcem, tistim, ki govori, in *fokalizatorjem*, tistim, ki vidi. Glej tudi Mieke Bal, "Narration et focalisation: Pour une théorie des instances du récit", *Poétique* 29 (1977): 107-27, kjer je pojasnjena razlika med pripovedovalcem in *fokalizatorjem*.

postmoderne literarne imaginacije. V redki mešanici stiske in humorja postavlja roman vprašanja, ki zadevajo legitimacijo znanja, nedoločljivost resnice in stremljenje po absolutnem, ki je paradoksalno podvrženo relativizmu sodobne misli. V tem poglavju bom skušala slediti različnim stopnjam v Palomarjevem iskanju tiste točke, iz katere je mogoče ugledati ali konstruirati razvidno realnost. Analizirala bom nekatere tehnike, uporabljene v romanu – potujitev in naštevanje – in pokazala, v kakšnem odnosu so do projekta gospoda Palomara. Osvetlila bom protagonistovo nostalgijo po formativnih, totalizacijskih strukturah, za katere domneva, da so "hevristične fikcije", brez odnosa z realnostjo, ki naj bi jo predstavljale. Roman bom skušala brati na ozadju nekaterih avtorjevih najpomembnejših kritičkih in proznih del, iz katerih je razvidno, da *Gospod Palomar* ni le *summa* Calvinovega dela, ampak tudi prispodoba za postmoderno stanje.

V svoji konfrontaciji z zunanjim svetom – bodisi v obliki vala, kuščarja ali jate ptic – privzame gospod Palomar tisto, kar bi Calvino imenoval "fenomenološki" pristop k svetu. V predavanju, ki ga je imel leta 1983 v "New York Institute for the Humanities" in je bilo objavljeno v *New York Review of Books*, uporablja Calvino fenomenologijo kot orožje za spopad z dvema sodobnima filozofijama; prva domneva, da je svet neizrekljiv, po drugi pa obstaja samo jezik. Avtor, ki zatrjuje, da sta ga prevzela in nanj vplivala oba pogleda, navaja kot možni izhod iz slepe ulice tretjega. "Pomembni mednarodni trend v kulturi našega stoletja, ki bi ga lahko imenovali fenomenološki pristop v filozofiji, v literaturi pa potujitveni efekt, nas spodbuja, da prodremo skozi zaslon besed in konceptov in vidimo svet tako, kot da bi se prvič pokazal našemu pogledu."⁶ Calvino nadaljuje, da je v delu, ki ga piše, uporabil fenomenološki pristop: "V vsaki zgodbi te knjige je oseba, ki misli samo, kolikor vidi, in je nezaupljiva do vsake misli, ki pride do nje po katerikoli drugi poti."⁷ To nastajajoče delo, v katerem bo percepcija edino zadovoljivo sredstvo za doseg sveta, je seveda *Gospod Palomar*.

V prvem poglavju romana, "Branje vala", skuša gospod Palomar ta pristop strogo aplicirati na opazovanje vala. Vsekakor vztraja pri tem, da ne preučuje valov nasploh, temveč le posamezen val. Toda s tem, da svoje polje opazovanja omeji na domnevno obvladljiv segment, ne želi le razumeti, kako je narejen val; njegov končni cilj je razširitev te vednosti na celotno vesoljstvo, išče torej ključ za obvladovanje kompleksnosti sveta ("la chiave per padroneggiare la complessità del mondo"). V morju, v katero strmi gospod Palomar, lahko vidimo metaforo tega, kar imenuje Merleau-Ponty "espace préobjectif", nedoločeni horizont, na katerega podlagi se

⁶ Calvino, "The Written and the Unwritten Word", *The New York Review of Books*, 12. maj 1983, 38-39.

⁷ Calvino, "The Written and the Unwritten Word", 38-39.

oblikujejo objekti.⁸ Pojav vala na začetku romana očitno simbolizira trenutek prehoda iz nedoločene v določeno; horizont segmentira pozornost gospoda Palomarja, ki "konstituira" objekt. Vendar pa je za gospoda Palomarja prehod iz nedoločene v določeno posebej problematičen. Kot fenomenolog *manqué* ima gospod Palomar velike težave z izoliranjem enega vala od drugih. Ko protagonist omahuje, postaja vedno bolj jasno, da s tem, ko je izbral ne le najbolj fluiden, temveč tudi najbolj izginjavajoč objekt, namreč val, Calvino drammatizira problematično naravo naše percepcije. Na koncu poglavja nevidni pripovedovalec namiguje na možni *Hinterwelt* oziroma realnost onkraj čutnih iluzij, na "resnično substanco sveta onkraj čutnih in mentalnih navad."⁹

Vprašanje o zanesljivosti percepcije se ponovno pojavi v "Meču sonca". Ko gospod Palomar plava proti sončnemu zahodu, razmišlja o odsevu zahajajočega sonca ("meč sonca"), ki je vedno le zamah pred njim. Gospod Palomar premišlja zlasti o odnosu med tem odsevom in seboj. En njegov pol je mnenja, da je odsev preprosto ena od iluzij, katerih ujetnik je človek. Drugi pol gospoda Palomarja je prepričan, da je sposoben razlikovati realnost od iluzije. ("Spadam med čuteče in misleče subjekte, ki so sposobni vzpostaviti odnosa s sončnimi žarki in interpretacije ter presoje zaznav in iluzij," 14). Tako premišljevanje se, kot se zdi, vrača k Merleau-Pontyju, ki v uvodu k *Phénoménologie de la perception* trdi, da smo sposobni razlikovati med realnim in imaginarnim le zato, ker že imamo izkušnjo realnega in imaginarnega.¹⁰ Gospod Palomar je ujet med dva protislovna koncepta sveta, ki zatrujeta: (1) da ima vsakdo med nami lastno, iluzorno percepcijo sveta; (2) da je svet, čeprav eksistira v zavesti in za zavest, že dan.

Hromeča neodločnost gospoda Palomarja je vezana na dvojno možnost, ki je inherentna pojmu konstitucije, enemu od temeljnih operativnih pojmov fenomenologije. Pokazano je bilo, da Husserlova raba pojma "konstitucija" niha med pomenoma formacije in kreacije.¹¹ Na začetku "Meča sonca" se zdi, kot da bi se gospod Palomar zavzemal za ekstremen pogled na konstitucijo kot kreacijo. Pravi, da vsakdo med nami zaznava svojo lastno, subjektivno realnost: "Vsakdo, ki ima oči, vidi odsev, ki mu sledi". Kasneje se poigrava s pomenom konstitucije, ki je bolj v soglasju z Merleau-Pontyjevim, rekoč, da je realnost treba opisati, ne pa konstruirati ali

⁸ Glej Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945), ix.

⁹ Italo Calvino, *Mr. Palomar*, prev. William Weaver (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983), 7. Strani citatov iz romana bodo navedene v oklepajih.

¹⁰ "Ne smemo spraševati, ali svet pravilno zaznavamo, ampak moramo reči: svet je to, kar zaznavam" (*Phénoménologie de la perception*, xi, moj prevod).

¹¹ Glej Ludwig Landgrebe, *The Phenomenology of Edmund Husserl*, ur. Donn Welton (Ithaca: Cornell University Press, 1981), 50; tekst je v zvezi s Finkovim opažanjem te fluktuacije pri Husserlu.

konstituirati. Proti koncu "Meča sonca" si skuša smelo zamišljati tisto, kar imenuje fenomenolog a priori sveta, njegov status, po katerem je vedno že vnaprej tu.

Nekega dne je neko oko izšlo iz morja in meč, ki ga je tam že čakal, mu je končno lahko razodel vso vitko lepoto svoje ostre konice in svoje lesketajoče žarenje. Eden za drugega sta bila narejena, meč in oko: in morda rojstvo očesa ni porodilo meča, temveč nasprotno. Kajti meč ni mogel, da ne bi ustvaril očesa, ki ga je lahko gledalo z njegovega vrha. (18)¹²

Ni povsem jasno, ali je protagonist prepričan o pravilnosti svoje teorije o rojstvu sončnega odseva. Prizor, kot si ga zamišlja gospod Palomar, je hkrati komičen in bistroumen, podobno kot prizori iz *Kozmičnih šal*, v katerih se skuša Qfwfq vrniti k drugemu nezamisljivemu izvoru – izvoru jezika. Čeprav navaja Calvino fenomenologijo kot eno gonilnih sil svojega nastajajočega teksta, ni v samem romanu vprašanje narave in zanesljivosti naših zaznav nikoli razrešeno s filozofskim principom. Prej bi lahko rekli, da roman skoraj¹³ igrivo problematizira nekatere temeljne pojme fenomenologije. Na ta način keže avtorjevo prepričanje, da je najbolj produktivno razmerje med filozofijo in literaturo tisto, v katerem problematizirata druga drugo.¹⁴

Medtem ko se vprašanja, zadevajoč naravo percepcije, množijo, gospod Palomar nadaljuje s svojim poskusom aplikacije tako imenovanega fenomenološkega pristopa ("videti svet tako, kot da bi se prvič pokazal našemu pogledu"). Eden najfascinantnejših vidikov tega romana je način, kako je fenomenološka perspektiva prevedena v pojme pripovedne tehnike. Calvino pogosto uporablja tehniko potujitve, katere namen – umakniti objekte iz avtomatizma percepcije – je Šklovski izenačeval z namenom same umetnosti. V poglavju, v katerem gospod Palomar opazuje ljubljenje želv in posebne težave, ki jih ima moška želva z vzpenjanjem na samičko, je potujen spolni akt.

Zdaj mu je menda uspelo, da se je postavil v pravi položaj: poriva v ritmičnih sunkih s pavzami; ob vsakem sunku izpusti nekakšen vzdih, skoraj krik. Samica ima sprednje šape stegnjene po tleh in to ji omogoča, da ima zadek privzdignjen. Samec s sprednjimi šapami grabi po njenem oklepu, moli vrat naprej in se steguje z odprtimi usti. Problem teh oklepov je v tem, da se jih na noben način ni moč oprijeti, poleg tega pa tudi šape niso sposobne ničesar zgrabit.

Sicer znan prizor je "po-tujen" z dodatkom smešno nadležnih želvjih oklepov. Opis ljubljenja želv je klasičen primer tega, kako gradi potujitev na "zaznavi nesovpadanja v podobnosti".¹⁵ Vprašanje o tem, kakšna je stopnja podobnosti med ljubljenjem želv

¹² Citati iz *Gospoda Palomarja* so v prevodu Matije Ogrina (op. prev.).

¹³ Delno mislim tu na pojma redukcije in konstitucije.

¹⁴ Calvino, *The Uses of Literature*, prev. Patric Creagh (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986), 39-50.

¹⁵ 13.

in človeškim ljubljenjem, ostaja odprto ("Kaj pridobi eros, če so namesto kože koščene plošče ali roževinaste luske!" 20); ta dvojnost daje moč opazanjem gospoda Palomarja.

V svojem opisu gekonove tace v "Gekonovem trebuhu" Calvino na podoben način doseže potujitveni efekt. Navedimo le začetek odlomka:

Kar je pri njem najbolj nenavadno, so noge, ki so pravcate roke z mehkiimi prsti; vsak od njih ima prstno blaznico in pritisnjene ob steklo se nanj prižamejo s svojimi drobcenimi prisedki: peteri prsti se razširijo kakor prašniki na otroški risbi, in ko se katera od tačk premakne, potegne prste skupaj kakor svet, ki se zapre, da bi se potem spet razprli in se pritisnili ob steklo, puščajoč za sabo drobcene proge, podobne prsnim odtisom. (57)

Podobnost kuščarjeve tace z bolj znano okončino, človeško roko, ni toliko vzpostavljena kot podobnost, ampak kot nasprotje; prispodoba "kakor prašniki na otroški risbi" ima za učinek po-tujitev navidezno človeške okončine. Potujitev je ponovno utemeljena na zaznavi nesovpadanja znotraj podobnosti; tudi tokrat pripadata člena komparacije na eni strani človeku in na drugi strani zunanjemu svetu, morju objektivnosti. Calvinov roman vsebuje vrsto takih primerov. Vendar obstaja nevarnost, da bo ta tehnika gospodu Palomarju vsak trenutek vrnila udarec. Gospod Palomar se ničesar ne boji bolj kot svoje lastne (in človeške) odtujitve od zunanjega sveta: "razlika med človeškim obnašanjem in drugim veseljstvom je bila vedno izvir tesnobe" (26). Ne glede na učinkovitost potujitve z umetniškega vidika je tehnika "po-tujevanja" navzkriž z željo gospoda Palomarja, da bi premostil prepad med človekom in veseljstvom, da bi našel "most, vržen prek brezna" (27).

Potujitev pa je le en primer fenomenološkega pristopa gospoda Palomarja k veseljstvu. Včasih skuša postaviti drobce fenomenalnega sveta v središče pozornosti z vztrajnim opazovanjem. Njegov napor prinaša več vprašanj kot odgovorov; poglavja se pogosto sklepajo s serijami vprašajev, nedokončanih stavkov in "morda"-jev. Pozornost gospoda Palomarja plahni in njegova odločnost slabi. V prvem poglavju ("Branje vala") se gospod Palomar naveliča svojega poskusa, da bi posamezen val razlikoval od vala pred in za njim, obupa pa tudi nad tem, da bi opazoval vse valove hkrati: "Dovolj bi bilo ne izgubiti potrpljenja, stvar, ki se zgodi prej ali slej. Gospod Palomar se oddaljuje vzdolž obale, z napetimi živci, kakor je bil prišel, in še bolj negotov glede vsega." (8) Podoba gospoda Palomarja, ki se umika ob obali, je hkrati patetična in komična. Če gospod Palomar ni sposoben uspešno dešifrirati tega izseka življenja, kaj bo potem z njegovo ambicijo, da bi to znanje apliciral na vse veseljstvo? Prizor uglašuje razpoloženje celotnega romana. Kot je zapisal Gianni Celati, ima Calvinova "oseba, gospod Palomar, arbitrarne in abstraktne napade zmedenosti, ki so komični v svoji absolutni neprepričljivosti; mislim, da producira gospod Palomar občutje, podobno tistemu, ki ga vzbuja ... veliki filozof Buster Keaton."¹⁶ Vendar pa je neuspešno srečanje gospoda Palomarja z valom le trenutna slabost. Enako kot

¹⁶ Gianni Celati, "Palomar, la prosa del mondo", *Alfabeta* 59 (April 1984): 7.

komični maski Keatona in Chaplina, ki ju je Calvino tako občudoval¹⁷ se bo gospod Palomar v vsakem naslednjem poglavju ponovno vrnil z novim problemom.

Zdi se, da je gospod Palomar še posebej neprimeren za dosego cilja, ki si ga je postavil. Notica na zavihkih knjige nas opozarja, da asociira junakovo ime velikanski teleskop. Vendar pa vzpostavlja sam roman implicitno ironičen odnos do naslova, in sicer s tem, da je gospod Palomar predstavljen kot kratkoviden, nepotrpežljiv in sploh neprimeren za to vlogo. V romanu izvemo, da predstavlja fenomenološki pristop gospoda Palomarja drugačno metodo od njegovega prejšnjega modusa operandi. V razdelku "S terase" aludira gospod Palomar na svoje prejšnje prepričanje in razlaga svojo nazorsko spremembo: "Ko se je Palomar zavedel, kako približni in zmotam podvrženi so kriteriji tega sveta, v katerem je verjel, da bo našel preciznost in univerzalno normo, se je počasi obrnil k izgradnji takšnega odnosa s svetom, ki ga omejuje le na opazovanje njegovih vidnih oblik." (52-53) Prejšnji modus operandi gospoda Palomarja verjetno sovпада s Calvinovim. Njegovi eseji so polni namigov na njegovo potrebo po abstraktnih modelih, ki bi dali obliko neomejenemu, brezobličnemu plazu podatkov. V "Kibernetikih in duhovih" govori avtor o olajšanju, ki ga občuti vsakič, ko se izkaže, da ima kakšna na videz nedoločena razsežnost natančno geometrijsko obliko. "Soočenega z vrtoglavo neulovljivostjo tega, kar je nepreštevno, nedoločljivo, fluidno, me pomirja le tisto, kar je končno, 'diskretno', reducirano na sistem."¹⁸ Calvinova proza predstavlja vrsto različnih podob takšnih formativnih struktur – perfektna trdnjava v "Grofu Montecristu", šahovnica v *Nevidnih mestih*, tarot karte v *Gradu prekrizanih usod*.¹⁹ Vendar gospod Palomar naznani, da je opustil iskanje vse-zajemajočega modela ("norma universale") in je sprejel novo vero: "rešitev je le v tem, da se človek posveti stvarem, ki so tu." (52)

Dvom gospoda Palomarja glede kognitivne abstrakcije lahko zaznamo že v Calvinovih *Nevidnih mestih*. *Nevidna mesta* so zbirka poročil Marka Pola o mestih v Kanovem cesarstvu, ki jih prekinjajo dialogi Marca Pola s Kanom po vsaki vrnitvi. Soočen z neredom v svojem cesarstvu, skuša Kan konstruirati generativni model, iz katerega bi bilo mogoče deducirati vsa mesta v cesarstvu. Marka Pola zapleta v neskončne šahovske igre in upa, da bo zmožen generirati različne kombinacije, ki ustrezajo mestom v njegovem cesarstvu. Vendar se izkaže Kanov poskus, da bi uredil

¹⁷ Calvino, *Una pietra sopra* (Torino: Einaudi, 1980), 301. Ta esej o velikem televizijskem komiku, naslovljen "Il sigaro di Groucho", ni vključen v angleško verzijo Calvinovih esejev *The Uses of Literature*.

¹⁸ Calvino, *The Uses of Literature*, 17.

¹⁹ Glej Marilyn Schneider, "Calvino at a Crossroads: *Il castello dei destini incrociati*", *PMLA* 95 (1980): 73-90, o tarot kartah kot metafori totalitete in "dosežene pomenskosti". Schneiderjeva zatrjuje, da je kompletnost tarotovih kart "v kontrastu s pripovedovalčevo neuspešno težnjo po kompletiranju". Čeprav je poudarek Schneiderjeve primarno na vprašanju narativne kompletnosti (ali nekompletnosti), pa tudi ugotavlja, da je v romanu predstavljena "nekompletnost ali neadekvatnost razumevanja".

empirično realnost po poti abstraktne konceptualizacije, za nezadostnega. Kanova šahovska partija reducira njegovo neskončno in pisano cesarstvo na neobčutljiv kos lesa. Ko gospod Palomar razlaga svojo lastno odvrnitev, aludira natanko na nujno aproksimativno naravo abstraktnega modela. Videti je, da ima – podobno kot Marco Polo – tudi gospod Palomar raje katalog, kolikor ta ohranja mnogoobličnost empiričnega sveta. V "Kosovem žvižgu" kritizira protagonist svoje prejšnje nagnjenje do "nenehnega učenja negotove preciznosti v določanju vsega modularanega, spreminjastega, sestavljenega". (23) Videti je, kot da bi hotel Calvino (za katerega so poti, ki se cepijo, in zgrešene priložnosti *métaphore obsédante*) popraviti svoje korake in ublažiti svojo napako tako, da se omeji na katalogiziranje "de le forme visibili".

Odločitev gospoda Palomarja (in Calvina) za katalog je reflektirana v enem od najpogostejše uporabljenih stilističnih sredstev v *Gospodu Palomarju* in pravzaprav tudi v vsej Calvinovi fikciji – naštevanju. V tekstu "S terase" imamo na primer izčrpen celostranski katalog različnih tipov arhitekturnih prituklin, ki sestavljajo zemeljsko skorjo, opazovano iz zraka. Gospoda Palomarja ne moti, da je pogled iz ptičje perspektive, ki zgreši po človeku narejene strukture na zemljini površini, površinski. Naštevane skoraj neskončne raznolikosti arhitekturnih struktur uvaja stavek "Resnična oblika mesta je ...", ki sugerira, da ni nobene potrebe, da bi pogledali pod površino in si ogledali tisto, kar je spodaj. Raba stilistične tehnike naštevanja je združena z obrambo svoje metafizične funkcije. Naštevane vidnih oblik se zdi ključ za obvladovanje zunanjega sveta.

Calvinovo rabo in obrambo naštevanja lahko najbolje razumemo v kontekstu stare tradicije, ki uporablja, kot je pokazal Leo Spitzer, to stilistično funkcijo kot najučinkovitejše sredstvo za opis popolnosti sveta.²⁰ V sorodni študiji o naštevanju v moderni poeziji je bilo pokazano, da "nosijo stilistično heterogeni nizi metafizično konjunktivno funkcijo."²¹ Calvinova naštevanja je nedvomno treba brati v kontekstu te konjunktivne funkcije. V "Kilogramu in pol gosje masti" je katalog predstavljen kot ključ za obvladovanje heterogenosti sveta. Naštevane delikates v pariški trgovini ("rožne gredice pâtés de foie gras, tlačenke s svinine, *terrines*, žolca in pahljače iz lososa ter artičoke, garnirane kakor trofeje") sugerira občutek, podoben atmosferi *paese di cuccagna*. Ta "pantagruelovska glorijska", združena pod leitmotivom pladenjčkov z gomoljikami, predstavlja heterogenost, ki jo je mogoče obvladovati. Bogastvo in raznolikost veselstva, ki naj ju zajame naštevane, pa izniči brezobzirne stranke, ki v naglici opustošijo gore delikates in spuščajo v temne nakupovalne vreče sijaj lososovih tortic, premazanih z majonezo. Podoba bogastva narave, stlačenega v

²⁰ Leo Spitzer, *Linguistica y historia literaria*, 2. izd. (Madrid: Editorial Gredos, 1961), 364.

²¹ Detlev Schumann, "Enumerative Style and its Significance in Whitman, Rilke, Werfel", *Modern Language Quarterly* 3 (1942): 171-204. Schumann analizira moderni tip naštevajočega stila, ki se prvič pojavi pri Whitmanu, in interpretira naštevane na ozadju respektivnih življenjskih filozofij vseh treh pesnikov. Pokaže, kako stilistično sredstvo naštevanja konsistentno izraža iz osnovne vere v novitost eksistence, ki jo izražajo vsi trije pesniki.

nakupovalno vrečko, zamazano z majonezo, posreduje občutek dezintegracije, ki najeda tradicionalno konjunktivno funkcijo naštevanja. Bolj kot heterogenost, ki vodi v eno(tno)st, predstavlja ta instanca naštevanja amorfno, lepljivo "materia in ebollizione".

Če moramo Calvinovo rabo paratakse razumeti v kontekstu konjunktivne funkcije, ki jo po tradiciji ima, pa je utemeljena tudi v postmodernem nagnjenju do fragmentacije, v dajanju prednosti parataktičnim oblikam pred hipotaktičnimi.²² Kot je pokazal William James, je postavka, na kateri temelji parataksa, ta, da so "nekateri deli sveta tako rahlo povezani z drugimi deli, kot da ne bi bilo med njimi nič drugega kot kopula 'in'".²³ Čeprav gospod Palomar v nekem trenutku brani konjunktivno funkcijo naštevanja, začenja čutiti tudi njegove disjunktivne možnosti. Videti je, kot da fascinacija gospoda Palomarja z naštevanjem in katalogiziranjem koeksistira z enako močno osuplostjo nad potencialno neurejenostjo kataloga. Pogosto ga zanese v paviljon reptilov v Jardin des Plantes v Parizu, kjer odvečnost priveskov, ki bremenijo igvana (in jih avtor natančno katalogizira), očitno predstavlja zbirko vseh oblik, ki so dostopne v kraljestvu živali. Za gospoda Palomarja je življenje v paviljonu reptilov "razsipavanje z oblikami, brez sloga in načrta, kjer je vse mogoče." (86) Katalog tu ne odseva občutka polnosti, temveč pre-obilje in nered. Katalog, katerega edina urejenost je v izključevanju nekaterih od neskončnih možnih kombinacij oblik, ne more pozdraviti tega, kar imenuje Calvino "la vertigine dell'infinito" ("omotica pred neskončnim"). Na stilistični ravni postane naštevanje pogosto *enumeracion caotica*.²⁴ V "Meču sonca" odpira na primer urejeno katalogiziranje različnih oblik morskoga življenja vrata v kaotično naštevanje odpadkov vzdolž plaže, posute s "pločevinkami, koščicami, prezervativi, mrtvimi ribami, strganimi opankami, injekcijami in vejami, črnimi od katrana" (17). Ta in drugi primeri *enumeracion caotica* reflektirajo pogled na svet, ki je radikalno različen od tistega, ki ga projicira tradicionalna raba naštevanja. Če producira konvencionalna raba naštevanja občutek enosti eksistence, zrcali *enumeracion caotica*, kot je pokazal Spitzer, vizijo popolnega kaosa brez možnosti

²² Glej Ihab Hassan, "Pluralism in Postmodern Perspective", *Critical Inquiry* (Spring 1986): 505 in 517, kjer je govor o fragmentaciji v postmoderni perspektivi.

²³ William James, "Pragmatism" and *Four Essays from "The Meaning of Truth"* (New York: 1955), 112, kot ga navaja Ihab Hassan, "Pluralism in Postmodern Perspective", 517.

²⁴ V tekstu "La enumeracion caotica en la poesia moderna" (vključenem le v španski prevod dela *Linguistics and Literary History*) Leo Spitzer priznava, da se je opiral na Schumannov esej, vendar ga tudi kritizira, ker ni definiral modernega fenomena naštevajočega stila tudi v zvezi z drugimi literaturami. Navaja študijo Amada Alonsa o *enumeraciones desarticuladas* pri Pablu Nerudi, ki zaznamuje popolno spremembo v moralni klimi glede na Whitmana ali Rubéna Daria. Spitzer vidi v *enumeracion caotica* pri Nerudi izraz Nerudovega deziluziranega pogleda na svet: "Estoy solo entre materias desvinciadas". *Enumeracion caotica* v Calvinovih tekstih odseva podoben pogled na svet. V "Narrative Discourse in Calvino: Praxis or Poesis", *PMLA* 90 (1975): 414-425, je Teresa de Lauretis zlasti z lingvističnega stališča opazila številne primere *enumeracion caotica*; predvsem se je koncentrirala na "juktapozicijo navadnega pogovornega jezika ter visoko specializiranega znanstvenega ali literarnega jezika" v Calvinovih naštevanjih (423).

poenotenja. Primeri naštevanja v Calvinovem romanu jasno odsevajo nasprotujoča si pogleda na svet, ki prežita v ozadju misli gospoda Palomarja: "Univerzum kot urejeno in pravilno veselje ali kot kaotično razširjanje." (33)

Vrednost kataloga kot sredstva, s katerim bi naredili svet bolj razviden, odkrito problematizira tekst "Muzej sirov". V pariški trgovini vzbudi v gospodu Palomarju spoštovanje obilje sirov, za katero se zdi, da predstavlja znanje, podedovano od celotne civilizacije. Žal pa ne ve, kako priti do tega znanja. Čeprav si lahko zapomni imena ali se loti klasifikacije, "bi ga to še niti za korak ne približalo resničnemu poznavanju odnosov" (73). In čeprav zatrjuje nasprotno, se gospod Palomar ne more zadovoljiti z opazovanjem in naštevanjem "vidnih oblik". Kjer bi se fenomenolog vrnil k svetu, ki je pred znanjem, gospod Palomar še vedno išče "la conoscenza". Pozneje v poglavju so siri opisani kot konstitutivni deli nekakšnega jezika, katerega morfologije bi se gospod Palomar želel naučiti. Katalog je druga alternativa, slovar namesto slovnice, ki je ne more razumeti. Naštevane je označeno za površinski ukrep, za obrambo, ki se je oklene, da bi za trenutek fiksiral objekte, ki migotajo pred njegovimi očmi. Komaj gospod Palomar v "Kosovem žvižgu" objavi svojo novo vero v katalogiziranje, že graja njegovo neučinkovitost. Čeprav lahko gospod Palomar postreže z generično klasifikacijo ptičjih glasov, pa ne more razumeti njihovega pomena, če ga seveda sploh imajo. Vedno obstaja globina, ki je katalog ne more zajeti.

Medtem ko se možnosti gospoda Palomarja manjšajo, pa ta chaplinovska oseba še naprej vztraja pri svojem poskusu osvetlitve skrivnosti sveta. Ko gre v živalski vrt in opazuje neskladnost žirafinih gibov, je opogumljen zaradi dejstva, da se diskontinuiteta zrcali v žirafinih lisah. Gospod Palomar skuša to brati kot znak zapletene harmonije, ki uravnava žirafino nespretno stopicljanje, in upa, da bo lahko podobno strategijo uporabil za branje očitno neurejenega sveta okrog sebe in razkril skrito harmonijo. V drugem Calvinovem romanu, *I zero*, je ta želja, da bi neurejenost vesoljstva spravil v večji okvir, simbolizirana s kristalom, v katerem vsako očitno nesimetrijo v resnici pogoltno zapletena mreža simetrije. Čarovnijo, ki iz disharmonije priklič harmonijo, srečamo v Borgesovi "Babilonski knjižnici", v kateri "se isti zvezki ponavljajo v istem neredu (ki je, ponavljam, nekakšen red: to je Red)".²⁵ Gospod Palomar uporablja za vzpostavljanje reda iz kaosa podobno strategijo. O tem govori velika vztrajnost, s katero po naključju sledi neujemajočemu se paru natikačev. Čeprav je najprej prepričan, da ta neujemajoči se par predstavlja "dezintegracijo reda v svetu", si prične nenadoma predstavljati, da bi utegnila ta napaka popravljati kako prejšnjo napako: kaj, če je nekdo, morda že pred stoletji, kdaj kupil ustrezen neujemajoč se par natikačev? Če je tako, potem je njegova napaka ponovno vzpostavila red. Ko tako v svojih neujemajočih se natikačih šepa proti sončnemu zahodu, nas gospod Palomar ponovno spomni na veliko komično masko "di disadattato patetico", ustvarjeno v filmih Chaplina in Keatona. Prepričanje gospoda Palomarja, da bi utegnila njegova pomota

²⁵ Jorge Luis Borges /sl. prevod Jožeta Udoviča: *Izmišljije*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1984. str. 36/.

vzpostaviti red, je smešno optimistično.

Gospod Palomar ni vedno tako lahkoveren. Včasih, ko v svetu naleti na red in popolnost, se instinktivno odzove z nezaupanjem. Ko zre v Saturn, katerega geometrična abstrakcija dosega "skrajno preprostost in regularnost in harmonijo", razglablja o muhavosti usode, ki mu je dala tehnična sredstva, s katerimi lahko gleda planet, a mu odreka sposobnost, da bi ocenil njegovo popolnost.

Če bi ga bili antični opazovalci lahko videli, kakor ga zdajle vidim jaz, ... bi mislili, da so pognali svoj pogled v nebo Platonovih idej ali v nematerialni prostor Evklidovih postulatov; nasprotno pa ta podoba, po kdove kakšni zablodi, prihaja k meni, ki se bojim, da je prelepa, da bi bila resnična, in da je preveč draga mojemu predstavnemu univerzumu, da bi lahko pripadala stvarnemu svetu. A morda je prav to nezaupanje do naših čutov tisto, kar nam brani, da bi se v veseljstvu počutili prijetno. Morda je prvo pravilo, ki si ga moram postaviti, tole: treba se je držati tega, kar vidim.

Čeprav je na videz odvrnil upanje, da bi lahko bilo njegovo branje *liber mundi* kdaj veljavno, Calvinov protagonist ne more zavreči svoje potrebe po iskanju reda v veseljstvu. V poglavju, ki opisuje njegov obisk razvalin Toltekov v Mehiki, se gospod Calvino čudi prijateljevi učenj interpretativni bravuroznosti, ki vsak kamen preobraža v kozmično alegorijo. Hkrati pa še zdaleč ni prepričan, da so prijateljeve interpretacije točne. Na tej točki naletita na indijanskega vodnika, ki se tankovestno omeji na nekaj neovrgljivih dejstev, zadevajočih fizične karakteristike struktur, in potem pravi: "No se sabe lo que quiere decir" (99). Čeprav ga natančnost indijanskega vodnika očara, pa ve, da v sebi ne more izbrisati želje po prevodu: "Ne interpretirati je nemogoče, prav kakor se je nemogoče vzdržati tega, da bi mislili." (98) To poglavje je nekakšna parabola o krizi legitimacije v sodobni družbi,²⁶ kjer imamo na eni strani nedoločljivost resnice, na drugi pa se zavedamo človekove potrebe po "hevrističnih fikcijah". Hkrati ko gospod Palomar priznava potrebo po interpretiranju, pa je ta interpretacija tudi prikazana kot operacija, ki se dogaja na realnosti, oropani pomena. V barcelonskem živalskem vrtu gospod Palomar simpatizira z albinom gorilo, ki nežno objema avtomobilsko gumo. Natanko zato, ker nima kos snovi nobenega posebnega pomena, lahko sprejme vsakega, ki mu ga gorila da. Ko gospod Palomar primerja praktični odnos samice do te gume s fetišističnim, ki ga ima do nje samec, postane epizoda komičen prizor samoprepoznanja.

Palomar ima občutek, da gorilo razume popolnoma, njegovo potrebo po nečem, kar lahko trdno drži, ko mu vse ostalo uhaja, stvar, v kateri bo tesnobi svoje osamitve našel uteho ... Videti je, da je stik z avtomobilsko gumo zanj nekaj čustvenega, lastniškega, na neki način simbolnega. Od tod se mu odpira majhna špranja v tisto, kar je človeku iskanje izhoda iz zmešnjave življenja: vložiti samega sebe v stvari, se prepoznavati v znakih, transformirati svet v celoto, sestavljeno iz simbolov; in že je tu skoraj prvi svet kulture v dolgi biološki noči.

²⁶ Glej Jean François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, prev. Geoff Bennington in Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

To je morda edino mesto v romanu, kjer se gospod Palomar ne vidi kot nekdo, ki opazuje nekega tujega, zunanjega, drugega. Pač pa se identificira z gorilo kot subjekt, ki skuša odkriti pomen veseljstva.

Gospoda Palomarja iskanje "de la chiave per padroneggiare la complessità del mondo" se pojavlja v več stopnjah. Fenomenalni svet skuša obvladovati z opazovanjem in hkrati prevprašuje zanesljivost svojih zaznav. Mnogoobličnost fenomenalnega sveta si prizadeva urediti s katalogom, a ob tem hkrati dvomi o uporabnosti kataloga kot sredstva za oblikovanje nesporne realnosti. V nekem trenutku izpove gospod Palomar svojo potrebo po interpretativnih modelih; vendar v isti sapi izjavlja, da gre za nesmiselne spekulacije, ki niso v preverljivem odnosu do realnosti, ki naj bi jo interpretirale. Zdi se, da beleži roman neskončne nize neuspehov. Calvinov roman je seveda postavljen v svet, v katerem je "kriza razuma" dejstvo. Gospod Palomar zajedljivo reflektira kulturno klimo, ki jo zaznamujejo nedoločljivost, dvojnost in negotovost.

Nadih rahle zbežanosti, ki v romanu zaznamuje gospoda Palomarja, nas spominja na nedavne avtorjeve avtoportrete. Prvi opis gospoda Palomarja, "ki skuša reducirati svoje odnose z zunanjim svetom," je reminiscenca na Calvina, ki je v svojem predavanju v New Yorku dejal, da je sam tako zbežan zaradi "begajočega mnogoobličnega sveta", da ima pred sabo odprto napisano stran kot nekakšno vrsto zaščite. Gospodu Palomarju in Calvinu je zlasti skupna zgodovina deziluzacije v zvezi z ideali njune mladosti. V uvodu k *Una pietra* sopra opisuje avtor osebo, ki govori v njegovih esejih, napisanih v letih 1955-1978, z besedami, ki neverjetno spominjajo na gospoda Palomarja. Uvod bi skoraj lahko pripisali gospodu Palomarju, tako dobro namreč opisuje tiste intelektualne nestalnosti, na katere naletimo v romanu:

Oseba, ki nastopa v tej knjigi, se pojavi na prizorišču iz petdesetih let in se skuša povsem vživeti v vlogo, ki je bila tedaj v središču zanimanja: angažirani intelektualec ... Njegova identifikacija s to podobo počasi upada, in sicer hkrati z njegovo namero, da bi razlagal in vodil zgodovinski proces. To ne pomeni, da ne skuša več razumeti, pač pa se pričinja po kapljicah vedno bolj uveljavljati vidik, ki je bil resnično prisoten že od začetka: občutek za zapleteno, multiplo, relativno, mnogooblično, ki povzroči držo sistematične zmedenosti. (viii) ²⁷

Čeprav ni Calvino nikdar sprejel naivno definirane vloge angažiranega intelektualca, pa se zdi, da si je prizadeval združiti vlogo poeta in človeka akcije, svetega Hieronima in svetega Jurija. Govorili smo že o treh esejih, ki definirajo tisto vrsto akcije, za katero si Calvino želi, da bi jo izvajal pisec in ki bi jo lahko morda najbolje subsumirali pod sintagmi "izziv labirintu" ali "morje objektivnosti". Calvinovo delo je bilo res zasnovano kot "diagram za prakso" (pri tem je praksa definirana kot

²⁷ Strani se nanašajo na italijanski izvirnik. Angleški prevod Calvinovih esejev ne vključuje tega uvoda, ki ga navajam v lastnem prevodu.

"potencial in volja do spremembe").²⁸ Podobno kot uvod k *Una pietra sopra* tudi gospod Palomar razmišlja o redefiniciji in morda celo zmanjšanju volje do sprememb. Calvinov fikijski surogat gospod Palomar prevprašuje aktivizem Calvinove mladosti, enako kot je pripovedovalec Calvinovih kritičnih esejev zavrgel vlogo "de l'intellettuale impegnato". V "Gekonovem trebu" opazuje gospod Palomar gekonovo podobnost z dovršeno mehanično napravo in se sprašuje, čemu je takšna popolnost potrošena za resnično negibnega reptila. "Morda pa je njegova skrivnost v tem, da omejuje svoje početje na minimum, zadovoljen že s tem, da je? Je torej to njegov nauk, pravo nasprotje pravila, ki si ga je bil hotel gospod Palomar v mladosti vzeti za svojega?" (59) Polni pomen Palomarjevega zgolj uživanja takšne lekcije, redukcije akcije na minimum, je mogoče razumeti samo v kontekstu Palomarjevega (in Calvinovega) izhodišča.

Intertekstualno persono, ki se pojavlja v interakciji Calvinovih esejev in njegovega romana, karakterizira predvsem njen naraščajoči občutek o nujnosti kognitivnega soočenja s sodobno družbo. Calvino se v svojih esejih vedno znova vrača k potrebi po identifikaciji instrumenta, metode, modela, ki bi v "intelektualni balast", ki ga je nakopičilo človeštvo, vnesel red. V razpravi o načrtovani reviji z Giannijem Celatijem, Carlom Ginzburgom, Guidom Neriem ter drugimi prijatelji izraža Calvino potrebo po raziskovanju zgodovine poskusov interpretacij "de l'ordinatore umano". Čeprav revije niso ustanovili, je Calvino napisal delno zgodovino v gornjem smislu. *Collezione di sabbia* je zbirka člankov, objavljenih v *Corriere della sera* in *Repubblica* v zadnjih desetih letih Calvinovega življenja. Eseji v prvem razdelku knjige, naslovljeni "Esposizioni-Esplorazioni", so komentarji Calvinovih obiskov razstav v Parizu. Z različnostjo teh razstav (ki segajo od evropskih predstav o Novem svetu do zemljevidov sveta in anatomske korektnih voščenih figur) skuša Calvino doseči, da bi te kuriozite pripovedovale zgodovino človekove preteklosti in njegove usode. Ne preseneča, da Calvina fascinira razstava zemljevidov v centru Pompidou: za Calvina predstavlja zemljevid vedno izmikajoči se načrt vesoljstva, ki ga skušajo njegovi junaki tako trdovratno razvozlati. Avtorja zlasti pritegujejo takšne podobe "de la totalità del mondo", kot so zemljevidi v rimskem stilu, narisani na zvitke pergamenta. Zadovoljstvo, ki ga nudijo ti linearni zemljevidi, primerja s tistim, ki izhaja iz literature, in ugotavlja, da ta vrsta zemljevida preprosto razkriva značilnosti vseh zemljevidov: "Zemljevid predpostavlja narativno idejo, zasnovan je v funkciji potopisa, kot Odisej."²⁹ Calvino skoraj z zavistjo gleda na rimski zemljevid, ki tisto poznano, imperij, identificira s totaliteto sveta. Z odkritjem Novega sveta se v zemljevidih vedno

²⁸ To je centralna teza dveh esejev De Lauretisove o Calvinu, "Narrative Discourse in Calvino: Praxis or Poiesis" in "Semiotic Models, Invisible Cities," *Yale Italian Studies* 2 (Winter 1978): 13-37. Podobno stališče ima Richard Andrews v *Writers and Society in Contemporary Italy*, ur. Michael Caesar in Peter Hainsworth. (New York: St. Martin's Press, 1984), ki meni, da je za Calvina "pisanje reprezentativno za vrsto drugih aktivnosti, ki pozitivno vplivajo na svet".

²⁹ Italo Calvino, *Collezione di sabbia* (Milan: Garzanti, 1984), 24 (moj prevod). V oklepaju navajam strani, iz katerih so vzeti citati.

bolj očitno pojavlja neraziskano, neznano. Vsaka nova osvojitve, vsaka nova pridobitev razkrije novo praznino. Geografija, ki postane znanost "prek dvoma in napak", postane jasna metafora za znanstveno raziskovanje sploh. S citiranjem Karla Popperja postavlja Calvino svoje razpravljanje o geografiji in kartografiji v širši kontekst filozofije znanosti in nas opominja na provizorično, nepreverljivo naravo znanstvenega raziskovanja.

Vsak od zemljevidov na razstavi v Centre Pompidou je metafora totalitete. Obstaja še poseben zemljevid, ki mu skoraj uspeva preseči metafotični status in *biti* totaliteta sveta. Zemljevid je izdelal bolonjski profesor, ki so ga v kasnem sedemnajstem stoletju poklicali v Pariz za direktorja observatorija, dopolnili pa so ga pripadniki naslednjih štirih generacij družine Giana Domenica Cassinija. Po Calvinu so na Cassinijevem zemljevidu v gozdovih izrisana vsa posamezna drevesa, vsaka cerkev, vsak stolp, vsaka vas, vsaka streha v njej. Avtor opisuje svoje občutke med študijem tega minuciozno detajliranega zemljevida: "Ko človek opazuje vsa drevesa in stolpe in vse strehe v francoskem kraljestvu, ga skoraj popade vrtoglavica. In ne more, da si ne bi v spomin priklical Borgesove zgodbe o zemljevidu kitajskega cesarja, ki je ustrezal celotni razsežnosti kitajskega cesarstva. (28)" Ta pojem zemljevida, ki do pikice natančno ustreza realnosti, ki jo predstavlja, je emblematičen za Calvinovo željo po ureditvi in sistematizaciji realnosti, ne da bi pri tem izgubil mnogoličnost in bogastvo empiričnega sveta. Vendar želja, da bi zajel raznolikost sveta, povzroča občutje omotičnosti, občutek, ki so ga avtor in njegovi fikcijski surogati pogosto občutili, kadar so bili soočeni s potencialno neurejenostjo tega, kar je neskončno in nepreštevno.

Med vsemi teksti v prvem razdelku *Collezione di sabbia* uvodni esej najbolj plastično sovпада s podobami gospoda Palomarja. Calvino opisuje obisk razstave, kjer so bile prikazane zbirke bizarnih predmetov. Razstava je očitno brez skupnega imenovalca, saj so na njej zbirke kravjih zvoncev, zamaškov, balzamiranih žab, plinskih mask, zvrtkov toaletnega papirja, častnih odlikovanj, podeljenih kolaboracionistom z nacističnim okupatorjem, železniških vozovnic, predmetov v zvezi z miki miško, in končno, zbirka peska z vseh vetrov sveta. Razstavni katalog se je moral brati kot ena od *enumeraciones caóticas*, ki plašijo gospoda Palomarja. Avtorjevo pozornost je najbolj pritegnila zbirka peska. "Človek ima vtis, kot da razkriva ta vzorec univerzalne Puste dežele nekaj pomembnega. Opis sveta? Zbirateljev skrivni dnevnik? Ali pa podoba mene, kako v tem nepremičnem pesku iščem prostor in čas svojega prihoda. Nemara vse skupaj." (10) Premik od slutnje skritega pomena k plašnemu branju tega pomena, strah, da je vsako branje bolj kot odsev realnosti odsev subjektivnosti, neodločni sklep: vse to nas spominja na gospoda Palomarja. Calvino je mnenja, da je zbirateljev poklic, potreba po transformaciji "minljive eksistence v serijo objektov, varnih pred razpršitvijo", soroden pisanju, v katerem avtor transformira minljivost svojega življenja v niz napisanih vrstic, "kristaliziranih zunaj neprekinjenega toka misli". Calvino se očitno identificira z zbiralcem peska, ki zapiše: "Skušam posedovati in pridobiti življenje in dogodke, ki mi vzbudijo pozornost. Ves dan nabiram, luščim, urejam, klasificiram, sejem in reduciram svet v obliko mnogih albumov. Ti albumi

postajajo nato spominska knjiga mojega življenja."³⁰ Ko pozneje v knjigi govori o zbirkah, Calvino definira logiko zbiranja, "ki med razpršenimi stvarmi vzpostavlja enotnost in smisel homogene enosti" (118). Ista logika obvladuje *Gospoda Palomarja* in sploh vso Calvinovo prozo.

Eseji v drugem razdelku *Collezione di sabbia* ponovno vzpostavljajo avtorja, podobnega gospodu Palomarju, čigar želja je obvladovati svet fenomenov izmenično z opazovanjem, s katalogiziranjem in z abstraktno konceptualizacijo. Vedno bolj postaja očitno, da ni mogoče združevati dveh tako različnih stvari, kot je zajemanje singularnosti stvari in njihovo reduciranje na univerzalne zakone. V svojem eseju, posvečenem spominu Rolanda Barthesa, govori Calvino o Barthesovi zadnji knjigi, *La Chambre claire: Note sur la photographie*. Calvino kontrastira Barthesovo razumevanje fotografije z nedavnimi teorijami o "nerealnosti" fotografije. Za Barthesa je velikega pomena "dejstvo, da je fotografija znak, ki ga napravijo svetlobni žarki, izlivajoč se iz nečesa, kar eksistira." Calvino se pridružuje Barthesovi nostalgiji po "temps écrasé" fotografije: "Temeljna razlika med fotografijo in jezikom je v tem, da je sposobna govoriti o stvareh, ki jih ni. Na fotografiji gledamo nekaj, kar je bilo, a ni več."³¹ Bivša prisotnost, ki karakterizira fotografsko podobo, je na neki način bolj zadovoljujoča kot pa radikalna odsotnost, ki je konstitutivna za pomen lingvističnega znaka. Toda predvsem se Calvino identificira z izjavo o metodi na prvih straneh Barthesove knjige, da ne želi definirati "fotografskega univerzuma", ampak se je "odločil, da bo(m) za izhodišče raziskave vzel samo nekaj fotografij, tiste, za katere sem bil prepričan, da obstajajo 'zame'". V tej debati med subjektivnostjo in znanostjo, ki je navezadnje le konvencionalna, sem prišel na nenavadno misel: zakaj ne bi imeli za vsak objekt kakšne nove znanosti? *Mathesis singularis* (ne več *universalis*)?" (306) In prav ta nova znanost lahko deluje kot temelj za znanstveno generalizacijo ter hkrati ščiti, kar je "singularno in neponovljivo", za to se prek *Gospoda Palomarja* zavzema Calvinov protagonist.

Avtorja *Collezione di sabbia* fascinirajo najbolj ekscentrični poskusi obvladovanja raznolikosti in kompleksnosti sveta. Eno od poglavij posveča delu Donalda Evansa, slikarja iz New Jerseyja, ki je posvetil večino svoje kariere izdelovanju "podobic" neobstoječih znamk izmišljenih dežel. Te podobice so bile tri leta po slikarjevi smrti (1977) izdane v obliki psevdalbuma za znamke (*The World of Donald Evans*, text by Willy Eisenhart. New York: Harlin Quist Books, 1980). V Evansovem delu, ki razkriva veselje do klasifikacije, katalogov in knjig vzorcev, najdeva Calvino podobo totalitete

³⁰ Ko gleda zbirko peska, preverja Calvino distanco, ki jo je zavzel do vsakodnevnega življenja. Podobno, kot se dogaja zbiralcu, ki zbira pesek, vendar izgublja spremljajoča občutja vetra in valov, tudi Calvino čuti, da je "sabbia", ki ga piše, daleč oddaljen od peska in puščave življenja. Vendar navezadnje zagovarja to distanco. Calvino upa, da bo z abstrahiranjem peska iz zmešnjave vetrov žive izkušnje možno pričeti razumevati in konstruirati model sveta.

³¹ Ta esej je sprva izšel v *Collezione di sabbia*. Navajam njegov angleški prevod iz *The Uses of Literature*, prev. Patric Creagh, 305.

sveta. Naslov, ki ga je predlagal Evans za svoje zbrano delo, "Katalog sveta", sugerira Calvinu razlago za Evansovo obsedenost z znamkami; fascinacija s filatelijo odseva človekovo nagnjenje do "sistematičnosti" serij. Calvinu se Evansov hobi ne zdi niti ekscentričen niti utopičen. Imaginarne države v njegovem atlasu, ki so v mnogih pogledih sorodne realnim, so preprosto lažje razpoznavne in "obvladljive" (*padroneggiabili*). V oceni dela *The Dictionary of Imaginary Places* Calvino vztraja pri sodbi, da je knjiga nepogrešljiv priročnik znotraj Knjižnice Odvečnega in naj bi, kot pravi, vedno zavzemala pomembno mesto na naših knjižnih policah. Calvino navaja številna mesta iz slovarja imaginarnih krajev in bralca preseneti podobnost s Calvinovimi opisi nevidnih mest. Podobno kot Calvinova *Nevidna mesta* tudi te kraje ureja "fantastična logika" v ostrem kontrastu do kozmičnega nereda. Avtorjevo vztrajanje pri pomembnosti kataloga znamk izmišljenih svetov ali slovarja imaginarnih krajev sovпада z borgesovsko logiko: ker je človek arhitekt imaginarnega sveta, nima težav, ko ga mora dešifrirati.

Zadnji razdelek v knjigi vsebuje avtorjevo premišljevanje o njegovem potovanju po Japonski, Mehiki in Iranu. Ti eseji jasno izhajajo iz tistega "fenomenološkega pristopa", ki je navdihnil tudi *Gospoda Palomarja*. Calvino v njih zatrjuje, da nam potovanja v tuje dežele ne pomagajo toliko razumeti kot "reaktivirati" uporabo naših oči. Prvi esej opisuje avtorjevo zmedenost na železniški postaji v Tokiu, kjer je vse, kar vidi, sprva nerazumljivo. Vendar pa doume, da mu ravno ta "potujitev" šele dopušča resnično videti njegovo okolico. Takoj ko v njegovem duhu vsaka stvar zavzame svoje mesto, je ne "vidi" več. V svoji "lettura visiva" Japonskega sveta pride Calvino do številnih pomembnih odkritij. V Japonskem vrtu, ki je videti hkrati spontan in preračunan, Calvino občuduje konstrukcijo narave, ki jo lahko obvladuje človeški um. V vrtu imperialne vile v Katsuri spekulira Calvino o pomenu 1716 kamnov, iz katerih je napravljena steza. Kamni ustrezajo 1716 različnim perspektivam vrta ali 1716 vrtovom. Kot pravi avtor, je steza sredstvo za pomnožitev vrta, vendar pa rabi tudi za ukrotitev vrtoglavičice, ki jo producira pojem neskončnosti. 1716 kamnov ne osuplja, temveč pomirja; za avtorja predstavljajo množtenost, ki jo je mogoče obvladovati.

Collezione di sabbia beleži – podobno kot *Gospod Palomar* – človekovo nepotešljivo potrebo po zbiranju, klasificiranju in urejanju ter hkrati podčrtuje možno jalovost takega početja. Kot je nekoč opazil Walter Benjamin, "V zbirateljevem življenju je dialektična napetost med polnima nereda in reda."³² Zbirka, kot zatrjuje Benjamin, je preprosto nered, ki mu je navada podelila videz reda. Tako implicitni

³² Walter Benjamin, *Illuminations*, prev. Harry Zohn, ur. Hannah Arendt (New York: Schocken, 1968), 60. Razlike med subjektom in objektom pri Calvinu ne moremo povsem ločiti od tega, kar velja za najpomembnejši prispevek fenomenologije: fuzija ekstremnega subjektivizma in ekstremnega objektivizma. Glej uvod v *Phénoménologie de la perception*, xv. Glej tudi lucidni uvod Quentina Lauerja v *Husserlovo Phenomenology and the Crisis of Philosophy*, prev. Quentin Lauer (New York: Harper, 1965), kjer je govor o Husserlovi formulaciji temeljne metode fenomenološkega raziskovanja in posebej njenega vedno večjega poudarka na transcendentalnem subjektu kot viru vse objektivnosti.

avtor *Collezione di sabbia* kot tudi protagonist *Gospoda Palomarja* sta podvržena zbirateljski želji po totaliteti, kot jo opisuje Benjamin. Vendar ta želja ne more povsem zakriti nereda, ki motivira njune respektivne projekte. Pesek, ki ga zbere zbiratelj, bo razpršen med štiri vetrove časa.

Podobnosti med implicitnim avtorjem knjige *Collezione di sabbia* in protagonistom *Gospoda Palomarja* ne smemo napačno razlagati. Vsak zvezek navsezadnje ne odraža "Calvina", temveč samo zavest, plavajočo v morju nedoločljivosti in negotovosti. V sklepnem razdelku *Gospoda Palomarja* se razkrije protagonistov status kot v morju objektivnosti plavajoča zavest. Potem ko je neuspešno skušal opazovati vse okrog sebe, gospod Palomar dojame, da se mora odločiti, kaj opazovati in česa ne. Ker je prepričan o ključni vlogi zavesti za konstrukcijo realnosti, pride do ugotovitve, da ne more doumeti vesoljstva, ne da bi prej razumel samega sebe. Spoznanje gospoda Palomarja o konstitutivni vlogi zavesti se zdi na prvi pogled morda preveč vzporedno z bazično metodo fenomenološke raziskave po Husserlu – z "redukcijo", po kateri filozof svojo pozornost odvrne od objektov in jo usmeri na zavest, pri tem pride do spoznanja o bistvu teh objektov. Vendar za gospoda Palomarja zavest ni mesto, kjer je pomen vedno že konstituiran: je subjektivnost, ki ni le ločena, ampak tudi odtujena od objektivnega sveta. (op. 30) Zato ne preseneča, da samo-raziskovanje gospoda Palomarja ne služi svojemu namenu. Namesto da bi se mu odprl pogled na vesoljstvo v harmoniji, ugotavlja, da se ni nič spremenilo: "Zvezdno nebo v ozadju brizga prekinjene bliske kakor zagozden mehanizem, ki poskakuje in škriplje v vseh svojih nenaoljenih spojih; predstraže ogroženega, skrivljenega univerzuma, ki je brez pokoja kakor on sam." (120) Pokvarjenost nenaoljenega mehanizma vesolja zrcali notranji nemir modernega človeka.

Sklepno poglavje *Gospoda Palomarja* postavlja nezdružljivost dveh stvari: na eni strani zavesti in na drugi realnosti oziroma morja objektivnosti. Gospod Palomar spozna, da bo vesoljstvu njegov mir vrnjen samo s smrtjo človeške rase: "Ko je enkrat izbrisan madež te nemirnosti, ki je naša navzočnost, je edino, kar kaj velja, le še razprostriranje stvari, ki se dogajajo pod soncem v svojem neminljivem miru." (123) Naj se svet konča v velikem poku ali v kristalizaciji svojih atomov "v mrazu negibnega reda", v vsakem primeru bo ponovno vzpostavljena njegova nespremenljiva harmonija, ko človekova prisotnost ne bo več zahtevala pojasnitev njegovih temeljnih zakonov. Ta apokaliptična vizija je reminiscenca poslednjih strani iz *Collezione di sabbia*. Calvino se znajde v Iranu, kjer opazuje sveti ogenj zaratustrovskih oboževalcev Ahura Mazde, prvega transcendentalnega bitja, ki se je razodelo Indoevropejcem. Ogenj simbolizira to, kar je brez oblike, brez meja, in morda substanca samega vesoljstva. Sveti ogenj zaratustrovcev evocira ogenj, ki bo zaznamoval konec vesoljstva, "ireverzibilni proces, ki se sklene v razpustitvi sveta v oblaku vročine" (str. 215). Avtor se sprijazni z dejstvom, da se čas, podobno kot ogenj, cepi v nepredvidljive vzorce in poti. Ko opazuje sveti plamen zaratustrovcev, pride do spoznanja, da je "plamen edini način bivanja", da je natanko to substanca življenja. Tako *Gospod Palomar* kot *Collezione di sabbia* prideta na zadnjih straneh do sklepa, da bo takrat, ko se bo človek znebil

svojega strahu in skrbi, nastopil nov svet, v katerem se bodo stvari dogajale neodvisno od njegove prisotnosti, v skladu z zakoni, ki se ga ne tičejo. Calvino ne misli, da je realnost neurejena, pač pa, da je urejena po zakonih, ki jih ne bomo nikoli v celoti razumeli.

Calvinovo delo, zakoreninjeno v kartezijanskem racionalizmu in zavedajoč se kartezijanskega razlikovanja zavedajočega se jaza od objektivnega sveta, nazorno osvetljuje temeljno odtujitev sodobnega človeka. Gospod Palomar uteleša suvereni subjekt moderne filozofije, konstruktivni subjekt, ki lahko pozna samo tisto, kar sam konstruira. Roman je uravnotežen med nostalgijo po formatiranju, transcendentnimi strukturami, spoznavanjem teh struktur kot "hevrističnih fikcij", ki rabijo za obvladovanje relativizma sveta, in na drugi strani občutjem potencialnega nihilizma ali radikalnega relativizma postmoderne stanja. Hkrati pa razlikuje *Gospoda Palomarja* od velikega dela sodobne proze komična luč, v kateri je očrtano naše postmoderno stanje. Če se v romanu vedno znova ponavlja prehod gospoda Palomarja od vere v lastno zmožnost dešifriranja knjige sveta k samospraševanju in dvomu, ima to ponavljanje komičen učinek. To zmedeno kratkovidno introvertirano prizadevanje zoper "grozo pred življenjem" zadobi zaradi svoje vztrajnosti skrajno komično podobo. Iz tega razberemo namig, da bo zavest – podobno kot chaplinovski gospod Palomar, ki se v romanu vedno znova loteva svojega poslanstva – vedno obstajala, dokler bo tu svet, ki ga je treba dešifrirati. Celo tedaj, ko si skuša gospod Palomar predstavljati smrt zadnjih predstavnikov človeške rase, že hkrati vidi prihajati raziskovalce z drugega planeta, ki nadaljujejo delo, ki ga je pričel sam: "Dešifrirajo sledi, zapisane v hieroglifih piramid in v perforiranih karticah elektronskih računalnikov." (126) Zunajzemeljski raziskovalci Calvinovega na način *deus ex machina* izpeljanega konca predstavljajo človekovo neugasljivo potrebo po osmišljanju. "Vsi vrtimo v rokah star, prazen avtomobilski plašč, s katerim želimo doseči poslednji smisel, do katerega besede ne sežejo." (83) Če odseva roman "krizo razuma", pa hkrati odseva tudi prepričanje, da je "razumnost" edino človekovo sredstvo, s katerim lahko najde svoje mesto v svetu.

Prevedel Tomo Virk

Prev. po: JoAnn Cannon: *Postmodern Italian Fiction: The Crisis of Reason in Calvino, Eco Sciascia, Malerba*. Rutherford, Madison, Teabeck: Fairleigh Dickinson University Press; London and Toronto: Associated University Presses, 1989 (str. 95-115).