

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJU

MATEJ KERMAVNER

Značilnosti kratke proze Roberta Bolaña

Diplomsko delo

Mentor: red. prof. dr. Tomislav Virk

Univerzitetni študijski program
prve stopnje: Primerjalna
književnost in literarna teorija

Ljubljana, 2016

Izvleček

Značilnosti kratke proze Roberta Bolaña

Diplomsko delo skuša podati celosten pregled vseh štirih zbirk kratkih zgodb Roberta Bolaña in predstaviti glavne značilnosti njegove kratke proze. V večini zgodb zasledimo lik Artura Belana, Bolañevega alter ega, ki nastopa kot pripovedovalec, protagonist ali sekundarna oseba. Intertekstualnost je verjetno najpomembnejša lastnost celotne Bolañeve proze, avtor pa s konkretnimi primeri predstavi različne tipe intertekstualnosti, ki se pojavljajo v zgodbah. V zgodbi *Sensini* gre za poklon argentinskemu pisatelju Antoniu Di Benedettiju, v *Beležki plesov (Carnet de baile)* pa za kritiko Nerude in parodiranje biblične oblike besedila. V *Podganjem policaju (El policía de las ratas)* Bolaño prenese dogajalni prostor iz Kafkine zgodbe *Pevka Jožefina ali mišji rod* in variira temo umetnikove usode, v zgodbi *Neznosni gaučo (El gaucho insufrible)* pa gre za variacijo toposa civilizacija – barbarstvo, značilnega za južnoameriško književnost. Avtor v delu govori tudi o intermedialnosti med filmom in kratko prozo Roberta Bolaña, za konec pa analizira motive samote tekom umetnikovega ustvarjanja.

Ključne besede: Roberto Bolaño, kratka proza, intertekstualnost, motivi samote, alter ego

Abstract

Characteristics of Roberto Bolaño's short stories

Undergraduate thesis attempts to present an overview of Roberto Bolaño's four short story collections and its most important characteristics. In the majority of the stories we come across Bolaño's alter ego, a character named Arturo Belano, in the role of narrator, protagonist or secondary character. Intertextuality is probably the most important characteristic of Bolaño's prose and author's goal is to present examples of different types of intertextuality in the stories. The story *Sensini* pays homage to Argentinian writer Antonio Di Benedetti, meanwhile *Dance card* mocks Neruda and parodies biblical text form. In the *Police rat* Bolaño borrows fictional world from Kafka's *Josephine the singer, or the mouse folk* and writes a variation on the theme of artist's fate. Author also writes about the variation of the famous South American literary topos (civilization - barbarity) which appears in the story *The insufferable gaucho*. Besides all that, this thesis talks about connection between film and Bolaño's short stories and finishes with the analysis of the motive of loneliness in different periods of Bolaño's work.

Key words: Roberto Bolaño, short stories, intertextuality, motives of loneliness, alter ego

KAZALO

1. UVOD	7
2. O ZBIRKAH KRATKIH ZGODB.....	8
2.1. Telefonski klici (Llamadas telefónicas)	9
2.2. Morilske kurbe (Putas asesinas)	11
2.3. Neznosni gaučo (El gaucho insufrible)	12
2.4. Skrivnost zla (El secreto del mal).....	12
3. GLAVNE ZNAČILNOSTI BOLAŃOVE KRATKE PROZE	13
3.1. BolaŃev alter ego.....	13
3.2. Intertekstualnost	15
3.2.1. Sensini, oziroma Antonio Di Benedetto	15
3.2.2. Film in fotografija v zgodbah	16
3.2.3. Biblija za Nerudo.....	18
3.2.4. Kafkine miši in BolaŃeve podgane.....	20
3.2.5. Povezava med Borgesovim <i>Jugom</i> in <i>Neznosnim gaučom</i>	24
3.3. Samota	27
3.3.1. Samota kot povod za metamorfozo Héctorja Perede.....	28
3.3.2. Beg pred samoto - beg pred ljudmi	29
4. ZAKLJUČEK	33
5. BIBLIOGRAFIJA	34

1. UVOD

Z literaturo Roberta Bolaña sem se prvič srečal pred kakimi sedmimi leti, ob izidu prevoda romana *Chile nocturno*, ki je izšel pri Beletrini pod naslovom *Noč v Čilu*. Kljub temu, da nad delom nisem bil kdo ve kako navdušen, sem čilenskemu pisatelju dve leti kasneje dal novo priložnost, tokrat s prevodom *Nacistična literatura v Amerikah*, nad katerim sem obupal še pred polovico in Bolaña vrgel v koš z ostalimi meni ne preveč ljubimi pisatelji. Jasno, takrat še nisem študiral hispanistike in posledično o Borgesu nisem vedel nič več kot to, da je bil pisatelj. Nato pa sem v šolskem letu 2013/14 poslušal predmet *Sodobna lieterarna misel* na Univerzi v Zaragozi, kjer sem se s profesorjem (ki je bil tudi moj koordinator na fakulteti), na kavi po predavanju, zapletel v pogovor o Bolañu. Njemu je bil strašansko všeč in mi je predlagal, naj raje berem njegovo kratko prozo, češ da se mi bo zdela bolj zabavna. In res, sposodil sem si *Telefonske klice*, ki sem jih še isti dan prebral skoraj v celoti, naslednji dan pa sem si sposodil še preostale tri zbirke.

Z Bolañom se po tem sicer nisem več ukvarjal, je pa nanoslo, da sem se, tik pred diplomo, znova odpravil na izmenjavo v Španijo, kjer sem se spomnil nanj, poleg tega pa sem imel pri roki tudi vso potrebno literaturo.

Začeli bomo s predstavitevijo vseh štirih zbirk kratkih zgodb čilenskega pisatelja, nekoliko podrobneje se bomo ustavili pri *Telefonskih klicih*, ker je edina prevedena v slovenščino in, posledično, zanimivejša za slovenske bralce, v drugem poglavju pa bomo predstavili glavne značilnosti ter jih podprli z analizo nekaterih zgodb. Govorili bomo o avtorjevem alter egu, ki se pojavlja ne le v kratki, temveč v celotni prozi Roberta Bolaña, o motiviki samote, predvsem pa o intertekstualnosti.

Podrobneje si bomo ogledali zgodbo *Sensini*, kjer se pokloni argentinskemu pisatelju Antoniu Di Benedettiju, ustavili se bomo pri elementih filma in fotografije, ki jih zasledimo v zgodbah, analizirali bomo zgodbo *Beležka plesov* in v njej obravnavani odnos do Nerude ter zgodbi *Podganji policaj* in *Neznosni gaučo*, kjer si bomo ogledali Bolañevo povezavo s Kafko in Borgesom.

Citate iz literature v španskem jeziku sem prevedel sam, izvorno besedilo pa uvrstil pod opombe.

2. O ZBIRKAH KRATKIH ZGODB

Med študijem sem v Španiji preživel leto in pol, od tega dva semestra kot študent hispanistike, prvega, kot že omenjeno, v zimskem semestru šolskega leta 2013/14 v Zaragozi, drugega pa v letnem leta 2015/16 v Murciji. Bolaño se sicer ne pojavi v učnem načrtu, se pa o njem zadnje čase (porast je opaziti po letu 2000, še bolj pa po njegovi smrti leta 2003) veliko piše, kar opaža tudi Patricio Pron (343). Po drugi strani smo v Sloveniji prvi Bolaňev prevod dobili leta 2007 (*Noč v Čilu*), sledili pa so mu prevodi še štirih romanov (*Divji detektivi*, *Nacistična literatura v Amerikah*, *2666* in *Oddaljena zvezda*) ter prevod njegove prve zbirke kratkih zgodb, medtem ko, na primer, še vedno čakamo na prvi prevod Virgilia Piñere (1912 - 1979), čigar delo pa se, in to precej podrobno, študira na španskih univerzah. Tudi Pron se zaveda, da kljub vsej pozornosti, ki jo je stroka posvetila Bolaňu, avtorja še vedno ni v učnih programih, vendar poudarja, da je za učnimi načrti preveč politike, da inkorporacija novih avtorjev zahteva svoj čas in da je zares pomembno le to, kako pisateljev opus sprejmejo kritiki in bralci (357-358). Jorge Herralde (35) in José Manuel López de Abiada (17) na primer pomembnost *Divjih detektivov* primerjata s pomembnostjo, ki jo je ob izidu imel Cortázarjev *Ristanc*, Rodrigo Fresán pa v knjigo *Bolaño salvaje* kot zanimivost vključi rezultat neke kolumbijske ankete, v kateri je špansko govoreča stroka izbirala najboljši roman. Bolaňev *2666* je končal na tretjem mestu, za Márquezom (*Ljubezem v času kolere*) in Vargasom Lloso (*La fiesta del Chivo*), vendar pa bi, če bi glasovom, ki jih je prejel *2666*, prišteli še tiste, ki sta jih prejela romana *Divji detektivi* in *Noč v Čilu*, Bolaño prehitel oba prej omenjena avtorja (315-316).

Bolaño je sicer že na začetku svoje literarne poti (1975-1977), ko je pisal le poezijo, opozarjal nase in sicer kot samooklicani vodja *infrarealizma*, umetniškega gibanja, ki je slovel predvsem po škandaloznih prekinitvah literarnih večerov (po njihovem mnenju) privilegiranih pesnikov, ki si svoje slave niso zaslužili, ter uničevanju prostorov, kjer so se člani gibanja srečevali (Madariaga Caro 60). Pisatelj je v intervjuju leta 2001 o gibanju dejal naslednje: »Bil sem en tepec. In infrarealistično gibanje je bilo neke vrste dada po mehiško. V infrarealizmu je bilo veliko pesnikov in slikarjev, vendar sva zares edina infrarealista bila ustanovitelja skupine: Mario Santiago in jaz.«¹ (Stolzmann 373). Gibanje mu sicer ni prineslo

¹ Yo era un estúpido, supongo. Y el movimiento infrarrealista era una especie de Dadá a la mexicana. Hubo muchos poetas y pintores en el infrarrealismo, pero en realidad los únicos infrarrealistas fuimos los fundadores del grupo: Mario Santiago y yo.

nikakršne slave in López de Abiada zatrjuje, da je šele okrog leta 1998, ko so ga mladi južnoameriški pisatelji razglasili za nespornega litararnega maestra, začel postajati prepoznaven, da pa je vrh prepoznavnosti dosegel šele leta 2009 ob prevodu romana *2666* v angleščino, ob katerem so ameriški kritiki opozorili na avtorjevo genialnost, ki je bila s strani špansko govoreče kritike v preteklosti prezrta (38).

Pa vendar, kljub velikemu številu razprav in esejev je zelo malo takih, ki zadevajo Bolañevo kratko prozo. Jorge Volpi celo pravi: »Ne maram Bolañevih kratkih zgodb; celo več, mislim, da Bolaño kratke proze ne piše dobro, čeprav ima nekaj dobrih zgodb. Priznam, da sem vedno imel občutek, da so njegove zgodbe, enako kot, le na drugačen način, njegove pesmi, velikokrat osnutki ali zapiski za daljše tekste, za srednje dolga dela, katera je tako dobro pisal in za zelo dolga dela, katera je pisal, kot nihče drug.«² (cit. po López de Abiada 22). In res, lahko se strinjam z Volpijem – na primer kratki, odrezani stavki, liki, ki imajo za imena črke in dogajanje, ki je predstavljeno s hladnim tonom v zgodbi *Telefonski klici*, bi res lahko razumeli kot načrt za nekaj večjega. Vendar pa je čar zgodbe prav v tem, da nas z monotonim ritmom povleče v zgodbo ljubimcev B in X, njegova hladnost pa deluje že skoraj empirično, kot da bi šlo za arhetip vseh ljubezenskih zgodb. Brez dvoma si avtorjeva kratka proza zasluži pozornost in v naslednjih poglavjih bomo poskusili dokazati, zakaj.

2.1. Telefonski klici (Llamadas telefónicas)

Prva zbirka je izšla leta 1997, zanjo pa je avtor prejel tri nagrade: nagrado *Premios Literarios Kutxa Ciudad de San Sebastián 1997* (v kategoriji kratka zgodba v španskem jeziku za zgodbo *Sensini*), *Premio Ámbito Literario de Narrativa* in *Premio Municipal de Santiago de Chile 1998*. Zbirko sestavlja štirinajst zgodb in je razdeljena na tri dele (*Telefonski klici*, *Detektiva* in *Življenje Anne Moore*), od katerih se vsak zaključi z istoimensko zgodbo.

Rdeča nit prvega je prisotnost lika pisatelja ali pesnika (bodisi je to pripovedovalec, ali pa osrednji lik zgodbe), razen v zgodbi *Telefonski klici*, kjer pa lahko sklepamo, da je protagonist

² A mí no me gustan los cuentos de Bolaño; es más, creo que Bolaño no era muy buen cuentista, aunque tenga un par de cuentos memorables. Confieso que siempre he tenido la impresión de que los cuentos de Bolaño al igual que, en otra medida, sus poemas, eran con frecuencia esbozos o apuntes para textos más largos, para la distancia media que tan bien dominaba y para las distancias largas que dominaba como nadie.

po imenu *B* v resnici eden izmed Bolaňevih alter egov, torej pisatelj, vendar bomo o tem podrobneje spregovorili v naslednjem poglavju. Značilnost pesnikov in pisateljev v tem delu zbirke je, da so revni in neznani (*Sensini* in *Literarna pustolovščina*): »B ni slaven, nima denarja in njegove pesmi se objavljajo v drugorazrednih revijah.« (Bolaňo, *Telefonski* 54), oziroma slabi (*Henri Simon Leprince* in *Enrique Martín*): »Njegov najljubši pesnik [...] je bil Miguel Hernández, dober pesnik, za katerega ne vem, zakaj je tako vseč slabim pesnikom (tvegam odgovor, čeprav se bojim, da nepopoln: Hernández govori o bolečini in govori boleče, slabi pesniki pa običajno trpijo kot laboratorijske poskusne živalce, še posebno v svoji podaljševani mladosti).« (Bolaňo, *Telefonski* 38). Dogajalni prostor vseh zgodb je Španija, razen v zgodbi *Henri Simon Leprince*, ki se dogaja v Franciji.

V drugem delu v petih zgodbah spremljamo osebne izpovedi, oziroma življenjske zgodbe, moških likov, ki so liku-pripovedovalcu zaupane v pogovorih (*Črv* in *Sneg*): »Ko je Rogelio končno spregovoril, je bila steklenica že skoraj prazna. Najprej je treba izprazniti steklenico, je rekel, šele nato dušo. [...] Imaš čas da prisluhneš moji zgodbi? Odvisno od zgodbe, sem rekel, ampak, ja, mislim, da ja.« (Bolaňo *Telefonski* 88). V *Še eni ruski zgodbi* in *Williamu Burnsu* prav tako moška lika pripovedujeta zgodbo, le da tokrat ni osebna, temveč sta jo slišala od nekoga drugega: »Amalfitano mi je ob neki priložnosti, in sicer po debati z nekim prijateljem o muhasti naravi umetnosti, povedal zgodbo, ki so jo njemu povedali v Barceloni.« (Bolaňo, *Telefonski* 104). Zadnja iz niza (*Detektiva*) pa je spisana v tehniki dialoga, kjer se policista v avtomobilu, med vožnjo pogovarjata o (alter egu Roberta Bolaňia) Arturu Belanu, bivšemu sošolcu, ki sta ga srečala v zaporu, po tem ko so ga zaprli zaradi sodelovanja s komunisti med državnim udarom v Čilu leta 1973. Kljub temu da zgodbe še vedno spremljamo iz perspektive prvoosebne pripovedovalca (z izjemo *Detektivov* in *Črva*), ta v tem delu zbirke nastopa kot poslušalec, ki slišane zgodbe podaja bralcu. Poleg tega je, za razliko od prvih petih zgodb, dogajalni prostor v tem delu bolj raznolik – Mehika (*Črv*), Čile (*Detektiva*), Rusija (*Sneg*), itd.

V zadnjem sklopu beremo štiri zgodbe, v katerih so, ranvo nasprotno od prejšnjega, osrednji liki ženskega spola. Znova se pojavi prvoosebni pripovedovalec, ki pripoveduje zgodbe, kot smo pri Bolaňu že vajeni, marginalnih ženskih likov, z izjemo *Joanne Silvestri*, ki na smrtni postelji svojo zgodbo v obliki intervjuja zaupa pripovedovalcu. Zgodbe v tem sklopu so nekoliko daljše od predhodnjih in liki so opisani bolj podrobno (za primerjavo lahko vzamemo skrajna primera – v *Detektivih* vožnja v avtomobilu, ki sodeč po obsežnosti dialoga ni trajala dlje kot kake pol ure, v njej pa Artura Belana bivši sošolec opisuje le v

okviru dni, ki jih je preživel v zaporu, v *Življenju Anne Moore* pa, na primer, izvemo informacije o njenem otroštvu v Ameriki, kako je spoznala pripovedovalca in kako je z njim izgubila stik). Peñate Rivero še opazi, da je Bolaño bolj senzibilen, kadar se v zgodbah pojavi ženski lik (338) in trditev podkrepi s primerom iz *Clare*: »Nikoli je nisem vprašal, ali se je lahko ljubila s svojim možem. Verjetno sta to storila pred operacijo. Kakorkoli že, ni pomembno, vse te podrobnosti bolj slikajo mene kot pa njo.« (Bolaño, *Telefonski* 158).

Kot bomo videli v nadaljevanju, so *Telefonski klici* najbolj dovršena, oziroma najbolj kompleksna zbirka kratke proze v smislu kompozicije. Vsaka od treh sekcij ima posebne značilnosti, ki jo razlikujejo od ostalih dveh, poleg tega pa je to edina zbirka, ki čez vsa besedila vleče precej očitno rdečo nit – stik, oziroma komunikacijo z drugim. Zdi se, da Arturo Belano ne obstaja zares, če se z nekom ne pogovarja, ga ne intervjuja, si z njim ne dopisuje ali govori po telefonu. Samota je *leitmotiv*, ki se pojavlja tekom vseh štirih zbirk, še posebej pa pride do izraza v kontrastu s komunikacijo ravno v *Telefonskih klicih*.

2.2. Morilske kurbe (Putas asesinas)

Telefonskim klicem je leta 2001 sledila zbirka z naslovom *Morilske kurbe*, v kateri je avtor predstavil trinajst novih kratkih zgodb. Za razliko od prve zbirke ni razdeljena na dele, niti ne vzpostavi nekih prevladujočih motivov ali tematike. Sicer, kot namiguje naslov zbirke opazimo porast sekundarnih likov, ki se preživljajo z najstarejšo obrtjo, pa še to le v treh zgodbah - *Zadnji večeri na zemlji* (*Últimos atardeceres en la tierra*), *Buba* (*Buba*) in *Vagabund v Franciji in Belgiji* (*Vagabundo en Francia y Bélgica*), tako da o neki pravi rdeči niti ne moremo zares govoriti. Zanimivo je, da naslov naslovne zgodbe zavaja, saj protagonistka/antagonistka ni prostitutka, temveč sadistično (in povsem upravičeno lahko sklepamo, da tudi noro) dekle, ki zapelje nekega moškega, ga odpelje domov, pofuka in kasneje ugrabi. Podobno kot v prvi zbirki smo priča marginalnim likom (sinu porno igralke, poškodovanemu nogometašu, homoseksualnemu fotografu, itd.), pripovedovalec je v večini zgodb še vedno Arturo Belano in še vedno zasledimo motiviko samote. Bolaño prvič v svojih zgodbah spregovori o Arturu Belanu v njegovih dvajsetih (*Zadnji večeri na zemlji* in *Dnevi leta 1978* (*Días de 1978*)) in kljub temu, da se zbirka na prvi pogled zdi za analizo nezanimiva (Bolañev prijatelj Volpi je še posebej kritičen do *Morilskih kurb* in *Neznosnega gauča* (cit. po López de Abiada 21)), avtor na večih mestih eksperimentira s pripovedno

tehniko, predvsem pa opazimo velik porast intertekstualnosti ter intermedialnosti. Glede na to, da v vseh zgodbah, ki so napisane z novimi pripovednimi tehnikami, zasledimo intertekstualnost/intermedialnost, bomo o njih spregovorili kasneje.

2.3. Neznosni gaučo (El gaucho insufrible)

Neznosni gaučo (2003) je prva posmrtna izdaja Roberta Bolaña, ki je leta 2004 prejela nagrado *Altazor*. Kopijo knjige je natisnil in jo izročil svojemu založniku en dan preden so ga zaradi odpovedi jeter 1.7.2003 odpeljali v bolnišnico, kjer je dva tedna zaman čakal na presaditev.

V zbirki je pet zgodb in dve konferenci, gre pa za zrelejšo literaturo ter nekoliko daljše zgodbe, kot smo jih bili vajeni do sedaj. To velja predvsem za tri od petih zgodb: *Neznosni gaučo (El gaucho insufrible)*, *Podganji policaj (El policia de las ratas)* in *Potovanje Álvaro Rousselota (El viaje de Álvaro Rousselot)*. Skupna jim je tudi tema, saj vse tri govorijo o literaturi. Héctor Pereda, protagonist *Neznosnega gauča*, bere Borgesa in svojega sina, zgodba sama pa se intertekstualno povezuje z Borgesovim *Jugom* (glej poglavje 3.2.5. te naloge), *Podganji policaj* s Kafkino *Pevko Jožefino* (poglavje 3.2.4.), v *Potovanju Álvaro Rousselota* pa je govora o popolnem bralcu (za katerega se izkaže, podobno kot v *Podganjem policaju*, da je to lahko le drug umetnik) in plagiatorstvu. Osebno je *Neznosni gaučo* moja najljubša zbirka, kljub Volpijevi nastrojenosti in kritikam nekaterih drugih kritikov, ki so si celo drznili namigovati, da jo je izdal le zaradi zaslužka, ki ga je želel zapustiti svojim otrokoma.

2.4. Skrivnost zla (El secreto del mal)

Zadnja zbirka je izšla leta 2007, uredil pa jo je Ignacio Echevarría, urednik, literarni kiritik in prijatelj, ki mu je Bolaño zapustil svoje nedokončane projekte. Zbirko sestavlja sedemnajst zgodb in dve konferenci, Echevarría pa je v spremni besedi zapisal, da je tekste vzel iz štirih datotek, ki jih je našel na Bolañevem računalniku. Iz arhiva »MUSCLE« je vzel projekt z naslovom *Músculos (Mišice)*, šlo pa naj bi za star osnutek dela romana *Una novelita lumpem*, ki je izšel leta 2002 (Echevarría 7-11). V zbirki najdemo več zelo kratkih zgodb, za

katere ne moremo z gotovostjo trditi, ali so dokončane, ali gre za osnutke kakih drugih del. Možno je seveda tudi, da jih je avtor namenoma napisal na tak način. Primeri »osnutkov« so *Daniela*, *Bronast (Bronceado)*, *Sosednja soba (La habitación al lado)*, *Zločini (Crímenes)* in *Mišiče (Musculos)*. V zgodbah znova zasledimo lik Artura Belana, na primer v zgodbah *Ulisesova smrt (Muerte de Ulises)*, *Kolonija Lindavista (La colonia Lindavista)*, *Starec na gori (El viejo en la montaña)*, *Ne znam brati (No sé leer)* in *Plaža (Playa)*. Slednja pripoveduje o obdobju zdravljenja odvisnosti od heroina z metadonom, napisana pa je brez končnih ločil, kar daje občutek, da jo prvoosebni pripovedovalec želi povedati v enem dihu. Na splošno zbirka daje vtis, da gre za »work in progress« in ni najbolj tipično Bolaňevo delo.

3. GLAVNE ZNAČILNOSTI BOLAŃOVE KRATKE PROZE

3.1. Bolaňev alter ego

Prva stvar, ki jo opazimo pri branju Bolaňeve kratke proze, je prisotnost lika Artura Belana, včasih B-ja, ki ima zelo podoben, lahko bi celo rekli enak, življenjepis, kot avtor. Na primer, oba sta pesnika in pisatelja, oba čilenca, ki sta v mladosti živela v Mehiki, bila zaprta ob državnem udaru v Čilu, živela v Barceloni, za vsakdanji kruh opravljala najrazličnejša dela, sodelovala na literarnih natečajih, gledala filme, kadila, itd. Oba sta celo imela slaba jetra: »Naš Arturo Belano, dragi bralci, ima že šestinštirideset let in je, kot že vsi veste, oziroma bi morali vedeti, bolan na jetrih, trebušni slinavki ter celo na črevesju, vendar še vedno zna boksati in s pogledom premeri veliko postavo, ki jo ima pred seboj.«³ (Bolaño, *Secreto* 167). Julio Piñate Rivero pravi, da je podobnost mogoče videti tudi v njunih imenih (332), López de Abiada pa, da gre za neke vrste samonanašanje, saj se lik Artura Belana pojavi tudi v nekaterih Bolaňevih romanih. Tak primer so *Oddaljena zvezda*, *2666*, *Divji detektivi*, itd. (18). López de Abiada ima na nek način sicer prav, na primer, v zgodbi *Litararna pustolovščina*: »B napiše knjigo, v kateri se, skrit pod različnimi maskami, norčuje iz določenih pisateljev, čeprav bi bilo ustrezneje reči iz določenih arhetipov pisateljev.«

³ Nuestro Arturo Belano, queridos lectores, tiene ya cuarenta y seis años y está mal, como todos sabéis o debería saber, del hígado, del páncreas e incluso del colon, pero aún sabe boxear y sopesa con la mirada la figura voluminosa que tiene enfrente.

(Bolaño, *Telefonski* 54). B je torej napisal podobno knjigo, kot Bolaño (*Nacistična literatura v Amerikah*, vendar pa takih primerov ni veliko, zaradi česar se mi zdi, da je bolj primerna razlaga Rivera, ki pravi, da Bolaño Artura Belana uporablja enako kot nekateri avtorji (njegovi primeri so Rómulo Gallegos, Juan Rulfo, García Márquez, Juan Carlos Onetti, itd.) vzpostavljajo arhetipski svet, ki daje identiteto njihovim likom (340). Belano je torej, prej kot primer samonanašanja, Bolaňov podpis, lastnost celotnega opusa, saj je lik prisoten v veliki večini zgodb kot pripovedovalec, protagonist, sekundarni lik ali celo le kot znanec katerega izmed likov. Na vseprisotnega Belana se tako navadimo, da se nam zdi, da gre za Artura B celo kadar zgodbo pripoveduje anonimen narator.

Z vsem tem seveda ne želim namigovati, da bi bilo potrebno kratke zgodbe brati, kot kak dnevniški zapis ali biografijo samo zato, ker v njih zasledimo avtobiografske elemente. V nekaterih primerih težko določiti, ali gre za fiktivne, ali resnične dogodke, na primer, ni znano (vsaj širši javnosti), ali je bil Bolaño res odvisen od heroína, kot to prikazuje v zgodbi *Plaža*, po drugi strani pa se za nekatere dogodke in like ve, da so vzeti iz avtorjevega življenja. Bolaño v intervjuju z Uwe Stolzmann sam pove, da je Ulises Lima, ki je eden izmed glavnih junakov romana *Divji detektivi* in lik iz zgodbe *Ulisesova smrt*, literarni prenos njegovega prijatelja in pesnika Maria Santiaga (376). Za kratko prozo je značilno tudi, da liki ponavadi živijo na rou družbe – če ne gre za pisatelje ali pesnike, praktično najpogostejši liki, spremljamo zgodbe porno igralk, propadlih šprtnikov, pobiralcev stav, itd. Lik detektiva je v zgodbah prav tako precej pogost. Bolaño je v nekem intervjuju izjavil, da bi, če ne bi bil pisatelj, verjetno bil detektiv in ne preseneča nas, da je v zgodbi *Podganji policaj*, kjer se avtor pokloni svojemu vzorniku Kafki (glej poglavje 3.2.4. te naloge), glavni junak detektiv.

Arturo Belano pa se ne pojavlja le v delih Roberta Bolaña, temveč so ga kot lik v svojih romanih uporabili tudi Javier Cercas (v romanu *Vojaki Salamine*), Rodrigo Fresán (v romanu *Mantra*), Jorge Volpi (v romanu *El fin de la locura*) in Eduardo Halfón (v romanu *El ángel literario*). Patricio Pron o vseh štirih piše v svojem eseju, kjer poudarja, da gre brez dvoma za poklon avtorju, da pa se vse pogosteje pojavljajo hispanoameriški pisatelji, ki na tak ali drugačen način omenjajo Bolaña, bodisi v delih ali intervjujih, kar pa označi za patetičen poskus prodora na svetovni trg, s pomočjo pozornosti, ki jo je v zadnjem času deležen Bolaño (344-356).

3.2. Intertekstualnost

Bolaño je v večih intervjujih povedal, da je vse kar piše tudi zares doživel (cit. po López de Abiada 20). Ob tem se moramo zavedati, da je pri šestnajstih pustil srednjo šolo in se od takrat naprej posvečal le branju, gledanju filmov in, kasneje, pisanju. Torej nas ne bi smelo presenečati, da je njegova proza polna primerov intertekstualnosti in lahko bi se celo reklo, da je to avtorjeva glavna značilnost.

V tem poglavju se bomo ukvarjali z nekaterimi primeri intertekstualnosti v njegovi kratki prozi. Primerov je ogromno in upam si trditi, da med branjem, tako Bolaña kot sekundarne literature, vseh sploh nisem opazil. Kljub temu v študijo ne bom vključil vseh primerov ki sem jih odkril, temveč le najpomembnejše. Začeli bomo z zgodbo *Sensini* iz *Telefonskih klicev*, nadaljevali s pojavom intermedialnosti, konkretnije, filma in fotografije, ki je prisoten predvsem v zbirki *Morilske kurbe*, analizirali bomo zgodbo *Beležka plesov (Carnet de baile)* in poklona Kafki in Borgesu.

»Okrog koncepcije intertekstualnosti se je razvilo heterogeno razpravljalno polje, zato pomeni sleherni poskus sistematiziranja pojmov, ki jih je razpravljanje proizvedlo, redukcijo kompleksnosti, pogojeno z izbrano perspektivo, njenimi motivacijami in redom.« (Juvan 244). V tej nalogi se ne bomo toliko ukvarjali z iskanjem najustreznejšega pojma za opis obravnavanih primerov intertekstualnosti, kot s tem, da te primere karseda podrobno opišemo. Sicer si bomo pomagali s tabelo, kjer Juvan strne nekatere pojme (267), vendar pa je, kot že rečeno, glavni cilj primerjati dela in opisati na kakšen način se med seboj povezujejo.

3.2.1. Sensini, oziroma Antonio Di Benedetto

Sensini je prva zgodba iz zbirke *Telefonski klici*, ki govori o prijateljskem dopisovanju med pripovedovalcem in Luisom Antoniom Sensinijem. Pripovedovalec argentinskega avtorja, živečega v Madridu, pisno kontaktira, po tem ko odkrije, da sta skupaj sodelovala na literarnem natečaju. Dopisovanje postane stalnica in pisatelja si v pismih pišeta o literaturi, prihajajočih literarnih natečajih in njunih življenjih. Prav tako se vzajemno spoštujeta in hvalita delo eden drugega. Bolaňov pripovedovalec govori o romanu *Ugarte*, ki je bil (predvsem pri španskih kritikih) slabo sprejet, zgodba pa se konča s Sensinijevo smrtjo ter

obiskom njegove hčere Mirande, ki nekaj dni ostane pri pripovedovalcu doma in mu pripoveduje o svojem očetu. Med drugim mu pove, da si je zelo želel vrniti v Argentino in da sta mu nekoč pisala celo Borges in Cortázar, oba navdušena nad njegovo literaturo, kljub temu pa je Sensini umrl praktično neznan.

Fernando Rodríguez Mansilla v svojem blogu poudarja, da je lik Luisa Antonia Sensinija v resnici literarni prenos argentinskega pisatelja Antonia Di Benedetto, roman *Urgate* pa njegovega romana *Zama*. Kot naj bi bil Ricardo Piglia zaslužen, da so bralci odkrili literaturo Roberta Arlta, je po njegovem mnenju Bolaño zaslužen, da se je enako zgodilo Antoniu Di Benedetto (glej Rodríguez Mansilla). Roman *Zama* res ni bil dobro sprejet pri kritikih in Di Benedetto je res umrl praktično neznan. Z naraščajočo prepoznavnostjo Bolaña je naraslo tudi zanimanje za tega argentinskega pisatelja, kateremu se pokloni na začetku *Telefonskih klicev*:

Ne vem, kaj me je spodbudilo, da sem Mestno občino Alcoy prosil za Sensinijev naslov. Prebral sem enega njegovih romanov in nekaj kratkih zgodb v latinskoameriških revijah. Roman je bil eden tistih, ki pritegnejo bralce. Naslov mu je bilo *Ugarte* in je pripovedoval o izbranih epizodah iz življenja Juana de Ugarteja, uradnika v kraljevi koloniji Río de la Plata konec 18. stoletja. Nekateri kritiki, še posebno španski, so nad njim omahnili, češ da gre za kolonialnega Kafko, toda roman si je počasi priboril svoje bralce, in ko sem naletel na Sensinija v zbirki kratkih zgodb občine Alcoy, je imel *Ugarte* v različnih koticah Amerike in Španije posejane svoje maloštevilčne, a strastne bralce, medsebojne prijatelje ali pa neosnovane sovražnike. (Bolaño, *Telefonski* 14-15)

3.2.2. Film in fotografija v zgodbah

Drugo največjo ljubezen, poleg literature, je Bolaño predstavljal film. Josué Hernández Rodríguez leta 2011 v knjigi *El cine y la memoria* zbere primere, kjer se elementi filma pojavijo v delu našega avtorja. Sicer se predvsem ukvarja z romanom *Amulet (Amuleto)*, vendar pa se dotakne tudi njegove kratke proze (glej predvsem poglavji 3.2. in 3.3. iz njegove knjige).

Pisateljev alter ego v večih zgodbah gleda filme (na primer *Sojetnika* in *Črv* iz *Telefonskih klicev*) ali pa govori o njihovi vsebini (na primer *Dnevi leta 1978 (Días de 1978)* iz zbirke *Morilske kurbe*), priča pa smo tudi likom igralcev (in porno igralcev), ki so vzeti iz resničnega sveta. Poleg Alejandra Jodorowskega, ki se pojavi v zgodbi *Beležka plesov*

(*Carnet de baile*), Hernández Rodríguez poudarja, da gre pri Joanni Slilvestri, lika iz istoimenske zgodbe, v resnici za porno igralko Moano Pozzi, kar naj bi bilo razvidno iz opisa zveze z Jackom Holmesom, ki je v resnici literarni prenos porno igralca Johna Holmesa, s katerim je Moana posnela več filmov (62). Prav tako naj bi Bolaño pisal zgodbe, žanrsko podobne filmskim žanrom, na primer, žanr filma ceste zasledimo v zgodbah *Zadnji večeri na zemlji* (*Últimos atardeceres en la tierra*) in *Gomez Palacio*, pri zgodbi *Neznosni gaučo* pa naj bi šlo za vestern (67), s čimer pa se osebno ne strinjam preveč, ker sem mnenja, da je omenjeno zgodbo potrebno brati na drug način (glej poglavje 3.2.5. te naloge). Fotografija se pojavi na primer v zgodbi *Fotografije (Fotos)* iz *Morilskih kurb*, kjer Belano v neki odročni vasici v Liberiji bere antologijo francoske poezije ter komentira slike pesnikov.

Osebno se mi najzanimivejša povezava s filmom zdi forma besedila, ki bolj spominja na filmski scenarij, kot na konvencionalno pripovedno formo. Gre za zgodbo *Morilske kurbe* iz istoimenske zbirke, ki sestoji iz prvoosebne govora protagonistke, medtem ko Max v celi zgodbi ne izreče niti ene besede, ker je zvezan na stolu in ima zamašena usta, so pa v oklepajih opisani vsi njegovi gibi, ki spominjajo na didaskalije. Iz protagonistkine pripovedi izvemo, da je Maxa videla po televiziji, ga poiskala, zapeljala, ga odpeljala k sebi domov, kjer sta spolno občevala, nato pa ga je zvezala in na koncu ubila. Da bi si lažje predstavljali, za kakšno pripovedno tehniko gre, prilagam prvih nekaj replik zgodbe:

- Videla sem te na televiziji, Max, in sem si rekla, ta je moj tip.
 - (Tip uporniško premakne glavo, poskuša zasopsti, ne uspe mu.)
 - Videla sem te s tvojo skupino. Ji praviš tako? Mogoče ji praviš trop, tolpa, ampak ne, jaz mislim, da ji praviš skupina, to je preprosta beseda in ti si preprost moški.
 - [...]
 - (Tip premakne glavo iz leve proti desni. Še naprej sope, poti se.)
 - V resnici, videti te po televiziji, je bilo neke vrste povabilo. Samo zamisli si, da sem princesa, ki čaka. Nepotrpežljiva princesa. Neke noči te vidim, vidim te, ker sem te na nek način iskala (ne tebe, pač pa princa, kar ti tudi si, in to, kar princ predstavlja.)
 - [...] V noči, ki leži nad mojim mestom, ti pozdraviš v smeri televizijskih kamer in iz svoje hiše te vidim jaz ter se ti odločim ponuditi svoj pozdrav, odgovoriti na tvoj pozdrav.
 - (Tip odkima, zdi se, da se mu v očeh nabirajo solze, ramena mu drgetajo. [...])⁴
- (Bolaño, *Cuentos* 310-312)

⁴ —Te vi en la televisión, Max, y me dije éste es mi tipo.
—(El tipo mueve la cabeza obstinadamente, intenta resoplar, no lo consigue.)
—Te vi con tu grupo. ¿Lo llamas así? Tal vez digas banda, pandilla, pero no, yo creo que lo llamas grupo, es una palabra sencilla y tú eres un hombre sencillo. [...]
—(El tipo mueve la cabeza de izquierda a derecha. Insiste con los resoplidos, suda.)
—En realidad, verte en la televisión fue como una invitación. Imagina por un instante que yo soy una princesa que espera. Una princesa impaciente. Una noche te veo, te veo porque de alguna manera te he buscado

3.2.3. Biblija za Nerudo

Preden začnemo z analizo zgodbe, je potrebno povedati, kaj si je Bolaño mislil o Nerudi: »Neruda mi nikoli ni bil všeč. Oziroma, nikoli mi ni bil tako všeč, da bi si ga izbral za literarni model. Nekdo, ki je zmožen pisanja hvalnic Stalinu in si obenem zakrivati oči pred grozotami stalinizma, si ne zasluži niti najmanjšega spoštovanja.«⁵ (Stolzmann 370).

Še za trenutek se bomo zadržali pri *Morilskih kurbah*, tokrat z zgodbo *Beležka plesov* (*Carnet de baile*), ki je napisana v 69 verziklih, ki imajo v originalu posebno ritmično metriko, za katero nisem prepričan, da mi jo bo uspelo poustvariti v prevodu. Zgodba se začne tako:

1. Mama nam je brala Nerudo v Quilipéu, v Cauquenesu, v Los Ángelesu. 2. Eno samo knjigo: *Dvajset ljubezenskih pesmi in pesem o obupu*, Založba Losada, Buenos Aires, 1961. Na platnici, narisana Neruda in obvestilo, da gre za komemorativno izdajo milijontega izvoda. Leta 1961 se je prodalo milijon izvodov *Dvajsetih pesmi* ali milijon izvodov vseh njegovih objavljenih del? Bojim se, da prvo, čeprav sta obe možnosti vznemirljivi in, že, neobstoječi. 3. Na strani številka dve je napisano ime moje mame, María Victoria Ávalos Flores. [...]»⁶ (Bolaño, *Putas* 207)

Nadaljuje se z nizanjem verziklov različnih dolžin, še naprej pa opisuje knjigo, dokler se v petem verziklu ne spremeni dogajalni čas – iz leta 1961 se zgodba preseli v manj oddaljeno preteklost, v čas ko narator že živi v Španiji, kjer zapiše: »7. Neruda mi ni bil več všeč. Še manj pa *Dvajset pesmi o ljubezni!*«⁷ (Bolaño, *Putas* 208). Zgodba se nato znova vrne v preteklost, v leto 1968, ko se narator z družino preseli v Mehiko, kjer spozna čilenskega igralca in režiserja Alejandra Jodorowskega, ki postane njegov učitelj, o čemer piše tudi Hernández Rodríguez (59). Zgodba se pojavi tudi v eseju Helene Usandizage, ki pa o njej le skromno pripomni, da se Bolaño, sicer sovražno, pa vendar, pokloni Nerudi (386). In to je več ali manj vse, kar kritiki povejo o tej temi.

(no a ti sino al príncipe que también tú eres, y lo que representa el príncipe.) [...] Bajo la noche de mi ciudad, tú saludas en dirección a las cámaras de televisión y desde mi casa yo te veo y decido ofrecerte mi saludo, contestar a tu saludo.

—(El tipo niega con la cabeza, los ojos parecen llenarse de lágrimas, los hombros le tiemblan. [...])

⁵ Neruda nunca me gustó. O no me gustaba tanto como para ponerlo de modelo literario. Alguien capaz de escribirle odas a Staliny de mantener los ojos cerrados ante el horror estalinista no me me-recía el más mínimo respeto.

⁶ 1. Mi madre nos leía a Neruda en Quilpué, en Cauquenes, en Los Ángeles. 2. Un único libro: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1961. En la portada un dibujo de Neruda y un aviso de que aquella era la edición conmemorativa de un millón de ejemplares. ¿En 1961 se había vendido un millón de ejemplares de los *Veinte poemas* o se trataba de la totalidad de la obra publicada de Neruda? Me temo que lo primero, aunque ambas posibilidades son inquietantes, y ya inexistentes. 3. En la segunda página del libro está escrito el nombre de mi madre, María Victoria Avalos Flores. [...]

⁷ 7. Neruda ya no me gustaba. ¡Y menos aún los *Veinte poemas de amor!*

Sicer ne gre zameriti ne enemu, ne drugemu. Hernández Rodríguez navsezadnje v svoji knjigi opisuje le elemente filma v delu Bolaña in se zadovolji z likom Jodorowskega, Usandizanga pa piše o tem, kako se v narativi (ne le kratki prozi) pojavlja poezija in vice versa, torej se zadovolji že s tem, da je osrednja tema kritika Nerude.

Po mojem mnenju se je kritikom tu izmuznil eden izmed biserov Bolaňevih zgodb. Pripovedna tehnika v verziklih z metričnim pridihom namreč spominja na Sveto Pismo. Bolaño torej parodira formo svetega teksta z opisom posvetnih stvari (natančneje, svoje mladosti), v katerega se na nekaterih mestih vmešajo opisi avtorjevih halucinacij. Neruda, kot eden osrednjih likov v zgodbi, torej prevzame vlogo svete osebe, oziroma demona:

48. V nekem, na srečo že končanem, obdobju mojega življenja sem na hodniku svoje hiše videval Adolfa Hitlerja. Hitler ni počel nič drugega kot hodil gor in dol po hodniku in ko je hodil mimo odprtih vrat moje spalnice, me ni niti pogledal. Na začetku sem mislil, da je (kaj drugega bi lahko bil?) le demon in da je moja norost neozdravljiva. 49. Petnajst dni kasneje je Hitler izpuhtel in mislil sem, da se bo kot naslednji pojavil Stalin. Vendar Stalina ni bilo. 50. Prišel je Neruda in se nastanil na mojem hodniku. Ne za petnajst dni, kot Hitler, temveč za tri, precej manj časa, kar je kazalo na to, da depresija pojenja. 51. Neruda je rotopal (za razliko od Hitlerja, ki je bil tih kakor kos ledu v vodi), se pritoževal, mrmral nerazumljive besede, njegove dlani so se daljšale, njegova pljuča so z užitkom srebala zrak na hodniku (na tistem mrzlem evropskem hodniku), njegove mučeniške kretnje in beraške navade so se po prvi noči začele spreminjati do te mere, da se je duh na koncu zdel spremenjen, drug, svečan, vljuden in dostojen pesnik.⁸ (Bolaño, *Putas* 213-214)

Naslov zgodbe se sicer ne sklada z ravnokar predstavljeno teorijo. »Carnet de baile« je namreč bil listič, ki se je med aristokrati uporabljal za zapisovanje imen soplesalk na salonskih plesih v 19. stoletju. Oštevilčeni verzikli bi torej lahko predstavljali »imena soplesalcev«, vendar pa se ta razlaga zdi ne preveč verjetna, saj zgodba (relativno) povezano teče od verzikla do verzikla. Bolj kot iskanje povezave med naslovom in formo besedila, je po mojem mnenju potrebno iskanje povezave na vsebinski ravni. *Un carnet de bal* je film francoskega režiserja Juliána Duviviera iz leta 1937, pripoveduje pa zgodbo razočaranega dekleta protagonistke, ki se odloči poiskati bivše »soplesalce« (ljubimce). Podobno kot v

⁸ 48. Hubo una época felizmente ya pasada de mi vida en que veía por el pasillo de mi casa a Adolf Hitler. Hitler no hacía nada más que caminar pasillo arriba y pasillo abajo y cuando pasaba por la puerta abierta de mi dormitorio ni siquiera me miraba. Al principio pensaba que era (¿qué otra cosa podía ser?) el demonio y que mi locura era irreversible. 49. Quince días después Hitler se esfumó y yo pensé que el siguiente en aparecer sería Stalin. Pero Stalin no apareció. 50. Fue Neruda el que se instaló en mi pasillo. No quince días, como Hitler, sino tres, un tiempo considerablemente más corto, señal de que la depresión amenguaba. 51. En contrapartida, Neruda hacía ruidos (Hitler era silencioso como un trozo de hielo a la deriva), se quejaba, murmuraba palabras incomprensibles, sus manos se alargaban, sus pulmones sorbían el aire del pasillo (de ese frío pasillo europeo) con fruición, sus gestos de dolor y sus modales de mendigo de la primera noche fueron cambiando de tal manera que al final el fantasma parecía recompuesto, otro, un poeta cortesano, digno y solemne.

filmu, se v Bolañevi zgodbi pripovedovalec vrača v svoje otroštvo, zaradi česar bomo zaključili, da je zgoraj napisana hipoteza pravilna. Poleg forme se v zgodbi pojavita še dva biblijska motiva: »60. Mu je bil všeč Barbusse? Vse kaže, da ja. In Šolohov. In Alberti. In Octavio Paz. Čudna družba za potovanje po Vicah. [...] 66. Ali se moramo k Nerudi, tako kot h Križu, vrniti s krvavimi koleno, preluknjanimi pljuči, solzami v očeh?«⁹ (Bolaño, *Putas* 216).

Tudi če bi zanemarili podobnosti z biblijsko formo, v zgodbi zasledimo veliko prenosov resničnih umetnikov in omemb njihovih del (Jodorowski, Neruda, Parra, Vallejo, itd.), če pa podobnost upoštevamo (in si zgodbo morda celo zamislimo brano na glas na oltarju kakšne cerkve), dobimo zelo ironično sveto besedilo, napisano v devetinšestdesetih verziklih. Da, devetinšestdesetih, številu, ki daje ime spolnemu položaju. Ali je Neruda bog ali hudič naj bralec presodi sam, dejstvo pa je, da naš avtor s pesnikom ni ravno simpatiziral. Prej gre zaključiti, da gre za parodijo veličine in pozornosti, ki jo je Neruda bil (in jo še vedno je) deležen: »67. Ko naša imena ne bodo nič več pomenila, se bo njegovo še vedno bleščalo, še naprej bo planiralo neko imaginarno literaturo, ki ji pravimo *čilenska literatura*. 68. Vsi pesniki bodo, torej, živeli v umetniških komunah, ki jim pravimo zapori ali umobolnice. 69. Naša imaginarna hiša, naša skupna hiša.«¹⁰ (Bolaño, *Putas* 216).

3.2.4. Kafkine miši in Bolañeve podgane

Podganji policaj (*El policía de las ratas*) je zgodba iz zbirke *Neznosni gaučo*, v kateri nam policist Jože pove svojo zgodbo. Nekega dne prijavijo izginotje mlade podgane Elise in junak, ki vestno opravlja svoje delo, jo začne iskati. Ne traja dolgo, ko v nekem odročnem kanalu poleg Elisinega, najde tudi truplo podganjega mladiča. V kanalizaciji umore ponavadi zagreši kak plenilec, na novo najdeni trupli pa teh znakov ne kažeta. Forenzik na policijski postaji primeru ne posveča preveč pozornosti, Jože pa v iskanju staršev mrtvega mladiča naleti še na več trupel z enakimi ranami – prerezanim vratom. Začne sumiti, da gre za podganjega serijskega morilca, vendar mu tega ne verjamejo (ali pa nočejo verjeti) niti

⁹ 60. ¿Barbusse le gustaba? Todo hace pensar que sí. Y Shólojov. Y Alberti. Y Octavio Paz. Extraña compañía para viajar por el Purgatorio. [...]66. ¿Como a la Cruz, hemos de volver a Neruda con las rodillas sangrantes, los pulmones agujereados, los ojos llenos de lágrimas?

¹⁰ 67. Cuando nuestros nombres ya nada signifiquen, su nombre seguirá brillando, seguirá planeando sobre una literatura imaginaria llamada *literatura chilena*. 68. Todos los poetas, entonces, vivirán en comunas artísticas llamadas cárceles o manicomios. 69. Nuestra casa imaginaria, nuestra casa común.

njegovi policijski kolegi, češ da podgane ne ubijajo podgan. Vztrajnost ga na koncu vendarle pripelje do morilca Héctorja, aretacija pa se konča s pretepom, v katerem je Jože lažje ranjen, Héctor pa umre.

Bolaño nikoli ni skrival svojega navdušenja nad Kafko in povezava med zgodbama *Podganji policaj* ter *Pevka Jožefina ali mišji rod* je eden izmed najbolj očitnih primerov medbesedilnosti v njegovi kratki prozi. Poleg tega se zbirka *Neznosni gaučo* začne s Kafkinim citatom (prvim delom zadnjega stavka *Pevke Jožefine*), pripovedovalec (podgana po imenu Jože) Bolañeve zgodbe na prvih straneh pove naslednje: »V resnici so le potrebovali nekoga, ki bi opravljal delo policista in jaz sem prišel in šefi so me, po tem, ko so me pogledali, v manj kot pol minute zaposlili. Nekateri izmed njih, morda celo vsi, čeprav nihče ni rekel nič, so že od prej vedeli, da sem eden izmed nečakov pevke Jožefine.«¹¹ (Bolaño, *Cuentos* 455).

Gre za prenos dogajalnega prostora in lika – star policist, sodelavec našega protagonista, se spominja Jožefine, torej se zgodba odvija v istih kanalizacijskih ceveh, v katerih je nekoč le-ta prepevala, postavljena pa je v čas po Kafkini zgodbi, ki se zaključi z izginotjem Jožefine. Poleg tega se Jože sam primerja z Jožefino: »Moji bratje in bratrance, preostanek nečakov, niso izstopali v ničemer ter so bili srečni. Tudi jaz sem bil na nek način srečen, vendar se mi je poznalo, da mi po žilah teče podobna kri kot Jožefini, ne nosim zastoj njenega imena.«¹² (Bolaño, *Cuentos* 455).

Podobnosti je zaslediti tudi v odnosu obeh družb na umetnost: »Nikogar ni, da bi ga njeno petje ne zanimalo – in to je treba oceniti še toliko više, ker naš rod nasploh ne ljubi glasbe. [...] Često sem premišljeval, kako je pravzaprav s to glasbo. Saj smo popolnoma nemuzikalni [...]« (Kafka 109), »Nikoli nisem razumel glasbe, umetnosti, s katero se ne ukvarjamo, oziroma, se z njo ukvarjamo zelo poredko. V resnici se ne ukvarjamo z nobeno umetnostjo in, posledično, skoraj nobene ne razumemo.«¹³ (Bolaño, *Cuentos* 457) in liku umetnika v njej, kateremu ne pustijo, da bi se preživljal le z umetnostjo, temveč mora delati kot vse ostale miši: »Že dolgo, nemara že od začetka umetniške kariere, se bojuje Jožefina za to, da bi jo glede na njeno petje oprostili slehernega dela; odvzeli naj bi ji torej skrb za

¹¹ Lo cierto es que se necesitaba un policía y yo me presenté y los jefes, tras mirarme, no tardaron ni medio minuto en darme el trabajo. Alguno de ellos, tal vez todos, aunque se cuidaban de andar comentándolo, sabían de antemano que yo era uno de los sobrinos de Josefina la Cantora.

¹² Mis hermanos y primos, el resto de los sobrinos, no sobresalían en nada y eran felices. Yo también, a mi manera, era feliz, pero en mí se notaba el parentesco de sangre con Josefina, no en balde llevo su nombre.

¹³ Nunca he entendido la música, un arte que nosotros no practicamos o que practicamos muy de vez en cuando. En realidad, no practicamos y por lo tanto no entendemos casi ningún arte.

vsakdanji kruh in vse, kar je povezano z našim bojem za obstoj, ter to – bržkone – preložili na pleča ljudstva kot celote.« (Kafka 119).

Včasih se pojavi kakšna podgana, ki na primer slika, ali pa kakšna podgana, ki piše pesmi in jo prime, da bi jih recitirala. Po zdravi pameti se jim ne posmehujemo. Ravno nasprotno, sočustvujemo z njimi, ker vemo, da so njihova življenja obsojena na samoto. Zakaj na samoto? Ker sta v naši družbi ustvarjanje in spremljanje umetnosti stvari, s katerimi se ne moremo ukvarjati, zaradi česar nam izjem, *drugačnih*, primankuje in če se, na primer, pojavi nek pesnik ali nek vulgaren deklamator, je najbolj verjetno, da se bo naslednji poet ali deklamator pojavil šele v naslednji generaciji, zaradi česar je pesnik sam edini, ki ceni vložen trud. To ne pomeni, da se naši ljudje ne ustavijo ob njegovem vsakdanjem trudu in ga poslušajo ter celo zaploskajo, ali pa začnejo gibanje, da bi dosegli, da deklamatorju ne bi bilo potrebno delati v življenju. Ravno nasprotno, naredimo vse kar je v naši moči, kar pa ni veliko, da bi *drugačnemu* dali navidezno razumevanje in naklonjenost, [...] Živimo v kolektivu in kolektiv potrebuje le vsakodnevno delo, neprestano zasedenost vseh njegovih posameznikov [...]»¹⁴ (Bolaño, *Cuentos* 457)

Poleg tega, tako Jožefina kot Jože, ne vesta zakaj sta posebna, oziroma zakaj počneta kar počneta: »Mar je to sploh petje! Mar ni nemara vseeno samo žvižganje? In žvižgati – to pač zanmo vsi, [...] če bi bilo vse to res, tedaj bi bilo dokazano, da Jožefina ni umetnica, dasi to trdi, toda uganko njenega silnega vpliva bi bilo tedaj šele treba razrešiti. A kar Jožefina producira, pač vendarle ni samo žvižganje.« (Kafka 110), »Kaj me je gnalo, da sem postal policaj? Velikokrat, predvsem zadnje čase, se tega vprašam in nikoli ne pridem do prepričljivega odgovora. Verjetno sem bil bolj neumen mladenič, kot ostali.«¹⁵ (Bolaño, *Cuentos* 455). Oba lika sta zelo pomembna za družbo, Jože s svojim neutrudnim patroliranjem po kanalizacijskih ceveh, Jožefina pa s petjem, ki rešuje ljudstvo iz »hudih političnih ali gospodarskih stisk, [...] a če nesreče ne odžene, [ljudstvu] daje vsaj moč, da jo [prenašajo].« (Kafka 114), kljub temu pa se Jožetovo lovljenje zločincev zdi Sizifovo delo: »Misliš, da se bodo zločini končali, ko me aretiraš? Misliš da mi bodo tvoji šefi naložili zasluženo kazen?«¹⁶

¹⁴ A veces surge una rata que pinta, pongamos por caso, o una rata que escribe poemas y le da por recitarlos. Por regla general no nos burlamos de ellos. Más bien al contrario, los compadecemos, pues sabemos que sus vidas están abocadas a la soledad. ¿Por qué a la soledad? Pues porque en nuestro pueblo el arte y la contemplación de la obra de arte es un ejercicio que no podemos practicar, por lo que las excepciones, los diferentes, escasean, y si, por ejemplo, surge un poeta o un vulgar declamador, lo más probable es que el próximo poeta o declamador no nazca hasta la generación siguiente, por lo que el poeta se ve privado acaso del único que podría apreciar su esfuerzo. Esto no quiere decir que nuestra gente no se detenga en su ajeteo cotidiano y lo escuche e incluso lo aplauda o eleve una moción para que al declamador se le permita vivir sin trabajar. Al contrario, hacemos todo lo que está en nuestras manos, que no es mucho, para procurarle al diferente un simulacro de comprensión y de afecto [...]. Aunque a la larga, como un castillo de naipes, todos los simulacros se derrumban. Vivimos en colectividad y la colectividad sólo necesita el trabajo diario, la ocupación constante de cada uno de sus miembros [...]

¹⁵ ¿Qué fue lo que me impulsó a hacerme policía? Muchas veces, sobre todo últimamente, me lo he preguntado, y no hallo una respuesta convincente. Probablemente fui un joven más estúpido que los demás.

¹⁶ ¿Crees que deteniéndome a mí se acabarán los crímenes? ¿Crees que tus jefes harán justicia conmigo?

(Bolaño, *Cuentos* 475-476), Jožefinine pa se miši po smrti niti ne bodo spominjali prav dolgo: »Morebiti [petja] tedaj niti ne bomo dosti pogrešali, Jožefina pa, odrešena zemeljskih muk, ki so po njenem delež izvoljencev, se bo veselo izgubila v brezštevilni množici junakov našega rodu, in kmalu, ker zgodovine ne pišemo, bo v še stopnjevanem odrešenju pozabljena kakor vsi njeni bratje.« (Kafka 123-124).

Gre torej pri Bolaňu za nadaljevanje Kafkine zgodbe ali celo dobesedno kopijo Kafkinega lika? Niti ne. Carlos Villacorta Gonzalez Hobart in William Smith Colleges kot fundamentalno razliko dojemata že transformacijo iz miši v podgane, ki po njunem predstavlja generacijsko razdaljo med obema avtorjema ter drugačno percepcijo sveta in politike. Kafka je po njunem bil zaznamovan s prvo svetovno vojno, Bolaño pa, poleg obeh svetovnih, še s Pinochetovo diktaturo. Ravno zaradi grozot človeka, ki jim ni videti konca, naj bi se Kafkine miši spremenile v (bolj gnusne) podgane (Hobart, Smith 159-160). Jože na enem izmed obhodov po kanalizaciji sreča lik laboratorijske bele miši, kateri so vbrizgali virus in jo spustili v kanalizacijo, da bi okužila (in posledično pobila) še ostale: »Mnogi so umrli, [...], vendar smo srečali črne podgane, fukali kot nori (kot se fuka samo kadar je blizu smrt) in ne le, da so na koncu črne podgane postale imune, temveč se je pojavila nova vrsta, rjave podgane, odporne na vse, na katerikoli čuden virus.«¹⁷ (Bolaño, *Cuentos* 468). Vendar se stara laboratorijska miš moti. V Bolaňevi kanalizaciji se je pojavil nov virus – podgane po novem ubijajo druge podgane.

Poleg tega Kafka umetnost dojema na bolj romantičen način kot Bolaňev Jože. V *Pevki* beremo: »Jožefinino tenko piskanje sredi najhujših odločitev je skoraj podobno borni eksistenci našega ljudstva sredi meteža sovražnega sveta.« (Kafka 115), medtem ko se Jože sprašuje, kaj so miši pravzaprav videle v umetnosti njegove tete, in hkrati odgovarja: »Verjetno niso vedeli niti sami. Nekaj, karkoli, jezero praznine. Nekaj, kar je morda bilo podobno želji po hrani, spanju ali potrebi po fuku, ki nas včasih napade [...]«¹⁸ (Bolaño, *Cuentos* 458). Zmotno bi sicer bilo, da bi si slednje interpretirali kot kritiko Kafke, ravno nasprotno, Bolaño »brani njegovo čast«: »Héctor se je zasmel. Seveda te je strah, je rekel. Veliko bolj, kot je bilo strah tvojo teto Jožefino. So ti govorili o Jožefini?, sem rekel. Govorili so mi, je rekel. Komu niso govoril o njej? Moje tete ni bilo strah, sem rekel, bila je uboga

¹⁷ Muchos murieron, [...], pero las ratas negras y los ratones blancos nos cruzamos, follamos como locos (como sólo se folla cuando la muerte anda cerca) y finalmente no sólo se inmunizaron las ratas negras sino que surgió una nueva especie, las ratas marrones, resistentes a cualquier contagio, a cualquier virus extraño.

¹⁸ Probablemente ni ellos lo sabían. Algo, cualquier cosa, un lago de vacío. Algo que tal vez se parecía al deseo de comer o a la necesidad de follar o a las ganas de dormir que a veces nos acometen [...].

norica, uboga sanjačica, ampak strah je ni bilo.«¹⁹ (Bolaño, *Cuentos* 475). In tu leži glavna razlika med Bolañem in Kafka: tako mišji kot podganji svet je krut, še posebej do *drugačnih*. Jožefina iz njega izgine, vendar ne zaradi strahu, pač pa zaradi tega, ker je bolj romantičen lik kot Jože. Slednji se, za razliko od svoje tete, kljub temu, da živi v svetu obsojenem na propad, kjer podgane pobijajo podgane, cepiva za virus pa ni, namesto za umik odloči za vztrajanje v boju:

Podlasica je v tunelu stisnila v kot tri podgane in več mladičev. Če počakava na okrepitve, bo prepozno, je dejal mladi policaj. Prepozno za kaj? sem ga vprašal med zehanjem. Za mladiče in mame, je odgovoril. Tako ali tako je prepozno za vse, sem si mislil. Pomislil pa sem še: V katerem momentu je postalo prepozno? V dobi moje tete Jožefine? Pred stotimi leti? Pred tisočimi leti? Pred tri tisočimi leti? Ali nismo bili obsojeni na to že na začetku naše vrste? Policist me je gledal čakajoč na kak znak z moje strani. [...] Kaj predlagaš ti? sem ga vprašal. Predpisano, je odgovoril, vdreti v tunel in rešiti mladiče. Si se kdaj boril s podlasico? Si pripravljen na to, da te podlasica razkosa? sem mu rekel. Znam se boriti Jožko, je odgovoril. Na tej točki nisem imel več kaj reči, zato sem vstal in mu naročil naj hodi za mano.«²⁰ (Bolaño, *Cuentos* 479)

3.2.5. Povezava med Borgesovim *Jugom* in *Neznosnim gaučom*

V zgodbi *Neznosni gaučo* (iz istoimenske zbirke) nam tretjeosebni pripovedovalec predstavi zgodbo Héctorja Perede, uglednega in spoštovanega odvetnika iz Buenos Airesa, ki se povzpne do mesta sodnika. Razočaran nad sodstvom se po treh letih umakne iz javnega življenja in preživlja čas s svojima otrokoma. Héctor je že dalj časa vdovec, ko pa se odselita, najprej hči Cuca, kasneje pa še sin Bebe, ki postane ugleden pisatelj, Pereda ostane sam. Dolgčas preganja s potovanji, zaplete se v razmerje z neko vdovo in začne urejati svojo bogato knjižnico ter posvečati več časa branju. Nekega dne se Bebe vrne iz ZDA in najde očeta v precej slabem stanju ter ga vzame s seboj na nek literarni večer. Héctor se ne spozna na literaturo in se rahlo dolgočasi, razen kadar je govora o politiki. Po literarnem večeru

¹⁹ Héctor se rió. Claro que tienes miedo, dijo. Mucho más miedo del que tenía tu tía Josefina. ¿Has oído hablar de Josefina?, dije. He oído hablar, dijo. ¿Quién no ha oído hablar de ella? Mi tía no tenía miedo, dije, era una pobre loca, una pobre soñadora, pero no tenía miedo.

²⁰ Las comadreas habían acorralado a tres ratas y a varios cachorros, atrapados en el fondo del túnel. Si esperamos refuerzos será demasiado tarde, dijo el policía nuevo. ¿Demasiado tarde para qué?, le pregunté con un bostezo. Para los cachorros y para las cuidadoras, respondió. Ya es demasiado tarde para todo, pensé. Y también pensé: ¿En qué momento se hizo demasiado tarde? ¿En la época de mi tía Josefina? ¿Cien años antes? ¿Mil años antes? ¿Tres mil años antes? ¿No estábamos, acaso, condenados desde el principio de nuestra especie? El policía me miró esperando un gesto de mi parte. [...] ¿Tú qué propones?, pregunté. Lo reglamentario, contestó el policía, internarnos en el túnel y rescatar a las crías. ¿Te has enfrentado alguna vez a una comadreja? ¿Estás dispuesto a ser despedazado por una comadreja?, dije. Sé luchar, Pepe, contestó. Llegado a este punto poco era lo que podía decir, así que me levanté y le ordené que se mantuviera detrás de mí.

drastično spremeni svoje življenje – začne vstajati bolj zgodaj, preneha piti vino in jesti težko hrano, ker spozna, da oboje le zamegljuje razum, preneha se redno tuširati, itn. Njegovi stari prijatelji ga več ne prepoznajo in mu predlagajo potovanje. Argentina se znajde v krizi in po tem, ko sodeluje na protestih, se nekega dne zave, da Buenos Aires »gnije«, zato namudoma obvesti služnjičad o svoji selitvi, se usede na vlak ter se preseli na jug, na pampo (argentinsko stepto), kjer začne svoje življenje kot gaučo.

Pereda se začne spreminjati že ob odhodu sinov z doma, še bolj drastično pa se spremeni na deželi, kjer gosti obiskovalce, med katerimi je najpogosteje njegov sin, in na ranču opravlja različna dela z ostalimi gauči, nad katerimi je sicer razočaran, saj se mu zdijo preveč pomehkuženi. O pampi ima zaradi prebranih knjig nerealistično podobo in spremeni se v klišejskega, neurejenega ter neotesanega »kmetavza«, ki ga celo gauči (ki so po drugi strani šli v korak s časom) gledajo postrani. Nekega dne mu Bebe sporoči, da je našel kupca za njegovo hišo v Buenos Airesu in Pereda se odpravi v mesto, da jo proda. Že prvo noč se udeleži literarnega večera s svojim sinom ter se spre z nekim pesnikom na kokainu, katerega v pretepu zabode, vendar ga le rani. Tisto noč razmišlja ali se preseliti nazaj v mesto, ali ostati na pampi. Odloči se za slednje.

Tako kot Kafka, ima Bolaño tudi Borgesa za enega največjih literarnih vzorov in v *Neznosnem gauču* zelo hitro najdemo namige, da gre za medbesedilno povezavo z argentinskim pisateljem: »Spomnil se je, kot je bilo to neizogibno, Borgesove zgodbe *Jug* in ko si je predstavljal krčmo iz zadnjih odstavkov, so se mu orosile oči.«²¹ (Bolaño, *Cuentos* 433). Tako Pereda, kot Borgesov glavni junak Dahlmann na začetku bivata v Buenos Airesu in se preselita na pampo, prvi zaradi krize, drugi pa zaradi bolezni. Prav tako oba Buenos Aires označita za pekel: »Prijatelji in sorodniki so ga obiskovali in mu s pretiranim nasmehom zatrjevali, da ima zelo zdrav videz. Dahlmann jih je poslušal z nekakšno onemoglo osuplostjo in se čudil, da ne vedo, da je v peklu.« (Borges 102) »Buenos Aires je zemlja lopovov in gizdalinov, kraj zelo podoben peklu, kjer so edina dobra stvar bile ženske in včasih, čeprav zelo malokrat, pisatelji.«²² (Bolaño, *Cuentos* 441). Gre torej za zelo podobni zgodbi, vendar pa je *Neznosni gaučo*, prej variacija toposa civilizacija-barbarstvo, kot pa konkretno Borgesovega *Juga*.

²¹ Recordó, como era inevitable, el cuento *El Sur*, de Borges, y tras imaginarse la pulpería de los párrafos finales los ojos se le humedecieron.

²² Buenos Aires es tierra de ladrones y compadritos, un lugar similar al infierno, donde lo único que valía la pena eran las mujeres y a veces, pero muy raras veces, los escritores.

Omenjeni topos je v južnoameriški književnosti prisoten že od devetnajstega stoletja naprej, predstavlja pa boj med »civilizirano kulturo« in »barbarstvom«. Prvi pojem je treba razumeti kot vsiljevanje zahodne (evropske/katoliške) kulture, drugega pa kot naravno, ruralno, avtohtono južnoameriško kulturo (v katero sodi tudi lik gauča). Ruralni jug je torej arhetip romantičnega, pristnega sveta. Najbolj poznana primera sta zagotovo *Martin Fierro* Joséja Hernández (1872) in *Facundo ali civilizacija in barbarstvo na argentinskih pampah* Dominga Faustina Sarmienta (1845), čeprav se topos prvič pojavi v romancah duhovnika Pantaleóna Rivarolea leta 1806. V bistvu tudi v Borgesovi zgodbi beremo variacijo tega toposa, razlika med njegovo in Bolañevo obdelavo pa je v tem, da je Dahlmann (sicer neustrašen, ampak kljub temu) »mestna srajčka«, ki že prvi dan na pampi umre v dvoboju, *Neznosni gaučo* pa aktualizacija postavljena v kontekst Argentine XXI. stoletja, po kateri blodi donkihotovski Pereda.

Predstava o jugu, ki si jo je odvetnik ustvaril ob branju knjig, namreč ne sovпада s sodobno resničnostjo, kjer gauči ne jezdijo več konjev, temveč se naokrog prevažajo z džipi, kjer se v krčmi več ne »pogovarja ali v tišini prisluškuje tujim pogovorom«²³ (Bolaño, *Cuentos* 441), temveč se igra monopoly, kjer se vzreja zajce namesto krav in kjer se časti ne brani več z nožem. Povedano na kratko, Pereda je razočaran nad strahopetnostjo novodobnega gauča: »Kateremu pravemu gauču sploh pride na pamet, da bi živel od lova na zajce?«²⁴ (Bolaño, *Cuentos* 439).

Luis Alejandro Nitrihual Valdebenito poudarja, da sta tako Dahlmann kot Pereda v nesoglasju s svetom, v katerem si tako zelo želita živeti (glej Nitrihual Valdebenito). Prvemu je Buenos Aires zaradi bolezni postal peklenski in pampa predstavlja njegovo odrešenje, rehabilitacijo, nov začetek. Vendar pa ni dovolj sposoben, da bi prenesel njeno brutalnost: »Dahlmann se je sklonil, da bi pobral nož in čutil dvoje. Prvič, da ga to skoraj nagonsko dejanje obvezuje, da se mora spoprijeti. Drugič, da orožje v njegovi nespretni roki ne bo služilo za to, da bi ga branilo, marveč bo onim za opravičilo, da ga bodo ubili.« (Borges 106). Po drugi strani je Buenos Aires Peredi postal pekel zaradi krize, o pampi pa ima nerealno predstavo. V tem pogledu je Bolañev lik torej nekoliko bolj tragičen, saj Dahlmanna čaka smrt, medtem ko je Pereda obsojen na življenje, pa naj bo to v peklu glavnega mesta, ali pa na pampi med »pozerskimi« gauči: »Kaj naj naredim? [...] naj ostanem v Buenos Airesu in postanem prvak pravice, ali naj se vrnem na pampo, o kateri nič ne vem ter počnem kaj za

²³ conversa o escucha en silencio las conversaciones ajenas

²⁴ ¿A qué gaucho de verdad se le puede ocurrir vivir de cazar conejos?

dušo, ne vem, morebiti z zajci, morebiti z ljudmi, tistimi ubogimi gauči, ki me sprejemajo in me trpijo brez ugovorov?»²⁵ (Bolaño, *Cuentos* 453).

No, pa vendar se nam Pereda, zaradi svojih donkihotovskih pravil o pampi in blebetanja, zaradi katerih se ne zdi neznosen le gaučom, temveč (nekoliko) tudi bralcu, ne smili preveč, ker je navsezadnje prav tako strahopeten kot oni:

Slišal je glasove, nekoga, ki je brenkal na kitaro, ki jo je uglaševal, brez da bi enkrat samkrat zaigral kako pesem, točno tako, kot je bral v Borgesu. Za trenutek je pomislil da bo njegova usoda, njegova jebena ameriška usoda, enaka usodi Dalhmanna in ni se mu zdelo pravično, po eni strani, ker je imel dolgove v vasi, po drugi pa, ker ni bil pripravljen umreti, čeprav je prav dobro vedel, da človek nikoli ni pripravljen na smrt.²⁶ (Bolaño, *Cuentos* 437)

3.3. Samota

Zadnja izmed izpostavljenih lastnosti avotrjeve kratke proze je motivika samote. Kot smo že omenili, se zaenkrat nihče od kritikov ni preveč ukvarjal z omenjeno lastnostjo, ali pa so jo morda celo spregledali in ravno zato bomo naslednje strani posvetili kratki predstavitvi te značilnosti. Po mojem mnenju gre za zelo pomemben element, saj pri Bolañu največkrat spremljamo lik umetnika ali lik, ki je marginalen na kakšen drugačen način (umetnika na tem mestu označujem za marginalnega, ker gre ponavadi za revne, neznane umetnike) in, kot pisatelj to eksplicitno poudari v *Podganjem policaju*, je umetnik vedno obsojen na samoto. Podrobneje si bomo ogledali, kakšna je samota v zgodbah, kjer je protagonist Arturo Belano, na primeru *Neznosnega gauča* pa bomo nakazali, kakšno težo ima in kako se pojavlja pri ostalih likih.

²⁵ ¿Qué hago, [...] me quedo en Buenos Aires y me convierto en un campeón de la justicia, o me vuelvo a la pampa, de la que nada sé, y procuro hacer algo de provecho, no sé, tal vez con los conejos, tal vez con la gente, esos pobres gauchos que me aceptan y me sufren sin protestar?

²⁶ Oyó voces, alguien que rasgueaba una guitarra, que la afinaba sin decidirse jamás a tocar una canción determinada, tal como había leído en Borges. Por un instante pensó que su destino, su jodido destino americano, sería semejante al de Dalhman, y no le pareció justo, en parte porque había contraído deudas en el pueblo y en parte porque no estaba preparado para morir, aunque bien sabía Pereda que uno nunca está preparado para ese trance.

3.3.1. Samota kot povod za metamorfozo Héctorja Perede

Pereda vsemu navkljub je tragičen lik. Simpatije ne vzbuja le njegova ujetost v svet, ki mu nikakor ni po meri, temveč tudi povod za njegovo preobrazbo – samota. Ker smo zgodbo podrobneje predstavili že v prejšnjem poglavju, bomo kar takoj začeli z analizo.

Na začetku torej spremljamo poštenega sodnika čigar bistvo in veselje je skrb za svoja otroka, oz., kot svojega sina nagovori ob enem izmed obiskov na pampi: »Sin moje duše [...] kri moje krvi, upravičenje mojih dni [...]«²⁷ (Bolaño, *Gaucha* 37), zato ne preseneča dejstvo, da se njegova metamorfoza začne, ko ostane sam:

Odvetnik se je na začetku poskušal sprijazniti s samoto. Začel je zvezo z neko vdovo, dalj časa potoval po Franciji in Italiji, spoznal mladenko po imenu Rebeca, na koncu pa se je zadovoljil z urejanjem svoje obsežne in neurejene knjižnice. Ko se je Bebe vrnil iz ZDA, kjer je, na eni izmed tamkajšnjih univerz, učil eno leto, se je Pereda že spremenil v prezgodaj postaranega moškega. [...] Njegove vsakodnevne navade od takrat naprej niso več bile enake. Začel je vstajati bolj zgodaj in v starih knjigah svoje knjižnice nekaj iskati. Kaj je iskal, ni vedel niti sam. Cela jutra je bral. Prenehal je piti vino in jesti težko hrano, kajti dognal je, da oboje le zamegljuje razum. Prav tako so se spremenile njegove higijenske navade. Za ven se ni več lišpal kot prej. Kmalu se je nehal dnevno tuširati. Nekega dne je v parku bral časopis, ne da bi si nadel kravato. Včasih so njegovi stari prijatelji le s težavo v novem Peredi prepoznali starega, v vseh pogledih, vzornega odvetnika.²⁸ (Bolaño, *Gaucha* 18-19)

Selitev na pampo Perede ne le osamlji, temveč ga naredi še bolj neprepoznavnega, kot se je že tako ali tako zdel svojim prijateljem. Njegova podoba ob ponovni vrnitvi v Buenos Aires ob koncu zgodbe, ne bi mogla biti večje nasprotje elegantnega sodnika, ki smo mu bili priča na začetku: »Taksist, ki ga je peljal do njegove hiše, ga je vprašal od kod prihaja in ker je bil Pereda še vedno zatopljen v svoje misli, ga je vprašal, če sploh govori špansko. Pereda mu je odgovoril s tem, da je izvlekel svoj nož in si začel rezati nohte, ki jih je imel dolge kakor divja

²⁷ Hijo de mi alma [...], sangre de mi sangre, justificación de mis días [...]

²⁸ Al principio el abogado intentó resignarse a la soledad. Tuvo una relación con una viuda, hizo un largo viaje por Francia e Italia, conoció a una jovencita llamada Rebeca, al final se conformó con ordenar su vasta y desordenada biblioteca. Cuando el Bebe volvió de Estados Unidos, en una de cuyas universidades trabajó durante un año, Pereda se había convertido en un hombre prematuramente avejentado. [...] A partir de entonces sus hábitos diarios cambiaron. Empezó a levantarse temprano y a buscar en los viejos libros de su biblioteca algo que ni él mismo sabía qué era. Se pasaba las mañanas leyendo. Decidió dejar el vino y las comidas demasiado fuertes, pues comprendió que ambas cosas abotargaban el entendimiento. Sus hábitos higiénicos también cambiaron. Ya no se acicalaba como antes para salir a la calle. No tardó en dejar de ducharse diariamente. Un día se fue a leer el periódico a un parque sin ponerse corbata. A sus viejos amigos de siempre a veces les costaba reconocer en el nuevo Pereda al antiguo y en todos los sentidos intachable abogado.

mačka.«²⁹ (Bolaño, *Gaúcho* 49). Borgesovega Dahlmanna v selitev na pampo prisili bolezen in pri *Neznosnem gauču* lahko povsem upravičeno sklepamo, da je bila glavni vzrok selitve Perede ravno samota, kriza pa le pika na i. Bolaño samoto v tem primeru torej enači z boleznijo.

3.3.2. Beg pred samoto - beg pred ljudmi

Ne le Arturo Belano, tudi večina drugih likov je osamljenih, na tak ali drugačen način. Zanimiv pa je predvsem odnos avtorjevega alter ega do samote, ki je prisoten predvsem v prvih dveh zbirkah, čeprav je vzrok za to verjetno dejstvo, da Arturo Belano v tretji, mesto pripovedovalca/protagonista prepušča drugim likom. Kot smo že omenili, v *Telefonskih klicih* spremljamo junake, ki se proti samoti borijo z navezovanjem stikov s pomočjo telefonskih klicev, pisem, intervjujev, itd.

V zgodbi, ki daje ime prvi zbirki, se zelo lepo vidi, da so ravno telefonski klici bili tisto, kar je B-ju delalo družbo in ga varovalo pred samoto. Zgodba se začne tako: »B je zaljubljen v X. Seveda gre za nesrečno ljubezen. B je bil v nekem obdobju svojega življenja pripravljen za X narediti vse, kar pravzaprav mislijo in govorijo vsi zaljubljeni. X prekine z njim. X prekine z njim po *telefonu*. Sprva seveda B trpi, toda sčasoma si, tako kot je to običajno, opomore. Življenje, kot pravijo v telenovelah, se nadaljuje. Minejo leta. Nekega večera, ko nima kaj početi, B-ju po dveh telefonskih klicih uspe, da naveže stik z X.« (Bolaño, *Telefonski* 66). X preživlja težko obdobje in B se nekega dne usede na vlak in odpelje v mesto kjer živi X. Nekaj časa živi pri njej in skrbi zanjo, dokler ga ne prosi naj odide. B jo uboga in ob vrnitvi domov vsak dan kliče, vendar je X-in odnos do njega iz dneva v dan hladnejši, dokler se neke noči ne zgodi naslednje: »Neke noči B zagrozi X, da bo šel na vlak in se naslednjega dne pojavil pred njenimi vrati. Da ti ne pride na misel, reče X. Prišel bom, reče B, ne prenesem več telefonskih klicev, hočem videti tvoj obraz, ko se pogovarjam s tabo. Ne bom ti odprla vrat, reče X in odloži.« (Bolaño, *Telefonski* 67). Lika izgubita stik, dokler pol leta kasneje B znova ne pokliče X, ki je še vedno hladna in B se odloči da je ne bo več klical. Nekega dne ga nato obiščeta dva policista in mu povesta, da je nekdo ubil X, B pa je eden glavnih osumljencev. Po tem, ko ga izpustijo, obišče X-inega brata in z njim preživi dva dni.

²⁹ El taxista que lo llevó hasta su casa quiso saber de dónde venía y como Pereda permanecía enclaustrado en sus cavilaciones le preguntó si sabía hablar en español. Por toda respuesta Pereda extrajo de la sisa su cuchillo y comenzó a cortarse las uñas, que tenía largas como gato montés.

Oba sumita, da je X ubil eden izmed njenih bivših ljubimcev. B se vrne domov in sklene, da se v X-in kraj ne bo vrnil nikoli več, zgodba pa se konča tako: »Teden dni za tem ga X-in brat pokliče po telefonu, da bi mu povedal, da je policija prijela morilca. Tip je, pove brat, z anonimnimi klici nadlegoval X. B ne odgovori. Nek bivši fant, reče X-in brat. Veseli me, da vem, reče B, hvala za klic. Za tem X-in brat odloži in B ostane sam.« (Bolaño, *Telefonski* 70).

Zanimivi sta dve stvari – prvič, da se samota v zgodbi prvič omeni šele čisto na koncu in drugič, da B, ko se X začne do njega vesti zadržano, pomisli: »Izginjam, [...]. Izbrisuje me in ve, kaj počne in zakaj to počne.« (Bolaño, *Telefonski* 66) Slednje dokazuje, da B »obstaja« le kadar je v stiku z X, torej, le s telefonskimi klici. Ne zaključuje se zveza, temveč B *izginja*. Poleg tega, kljub temu da ima zveza svoje vzpone in padce, med katerimi mine precej časa, protagonista pa živita vsak na svoji strani Španije (torej sama), B začuti samoto šele na koncu. Torej ne ko se spreta in se ne slišita pol leta, niti ko je X že mrtva, kot bi ga že najmanjša možnost, da se z X (na nek način) poveže prek njenega brata, temveč šele ko že ni več nikaršne možnosti, da bi se z njo na kakršenkoli način povezal. Šele takrat B ostane sam.

Arturo Belano predvsem v zgodnjih zbirkah išče pobeg, oziroma se trudi ubežati samoti, medtem ko opazimo spremembo pri njegovih kasnejših zgodbah. Tako na primer v zgodbi *Dnevi leta 1978 (Días de 1978)* iz zbirke *Morilske kurbe* spremljamo zgodbo, v kateri se B ravno preseli iz Mehike v Barcelono. B je »najrevnejši med čilenci, ki živijo v Barceloni in, verjetno, tudi najbolj sam.«³⁰ (Bolaño, *Putas* 66), zato se udeležuje zabav, ki jih prirejajo ostali priseljenci iz Čila, čeprav mu le-te gredo na živce. Že na prvi se spre z U-jem, ki brez pravega znanja poskuša debatirati o literaturi, kar B-ja (seveda) tako zmoti, da oddide. Kljub temu se še naprej udeležuje zabav, predvsem pa se spoprijatelji z U-jevo ženo, ki ga nekega dne povabi na večerjo. B pričakuje, da bodo večerjali v troje in s seboj prinesle steklenico vina, vendar pa je njuno stanovanje polno ljudi. Že na začetku pomisli, da bi bilo najbolje, da odide s svojo steklenico, vendar kljub temu da celo sam reče, da ni našel nobenega pravega razloga, ostane na zabavi. Ves zdolgočasen in čemerem tekom zabave še večkrat pomisli, da bi odšel, a vsakič, brez razloga, ostane:

To je verjetno dober trenutek za odhod, pomisli B. Kar naredi namesto tega, je da odpre steklenico vina in ponudi kozarec bledemu dekletu, ki ga sprejme, ne da bi pomežiknila, in U-ju, ki pa naredi le požirek, kot da ga B-ju ne bi želel odžreti preveč, vendar pa mu v resnici ne paše, ali pa noče piti. In nato, medtem ko pijejo, ali pa se delajo, da pijejo, blede dekle začne govoriti in jima pripoveduje o zadnjem filmu, ki ga je videla, zelo slab, reče, in potem ju vpraša, če sta onadva videla

³⁰ El más pobre de los chilenos residentes en Barcelona y también, probablemente, el más solitario.

kakšnega dobrega, ki bi ji ga lahko priporočila. [...] B, ne da bi si želel, odpre usta in reče, da je pred kratkim videl film, ki je bil zelo dober. In takoj za tem (čeprav se v resnici želi dvigniti iz fotelja in oditi iz sobe in iz hiše in iz tiste četrti) začne pripovedovati obnovo filma.³¹ (Bolaño, *Putas* 73-74)

Bolaño v intervjuju z Uwe Stolzmann med drugim na vprašanje o tem, zakaj se je umaknil iz Barcelone in preselil v Blanes odgovori, da zaradi morja, predvsem pa, ker tam nima niti prijateljev, niti sovražnikov, ki bi ga motili pri branju ali pisanju (Stolzmann 367). Intervju je nastal leta 2001, torej dve leti pred avtorjevo smrtjo, zanimivo pa je opazovati, da ima, tako kot Roberto Bolaño, tudi Arturo Belano v zadnjih zbirkah drugačen odnos do samote.

Tako na primer v zgodbi *Ulisesova smrt* (*Muerte de Ulises*), iz zadnje zbirke *Skrivnost zla*, spremljamo starejšega Artura Belana, ki se s samoto spoprijema na popolnoma drugačen način kot mladi B, ki se druží z ljudmi, ki mu niso ravno po godu, samo zato da ne bi bil sam. Arturo se odpravi v glavno mesto Mehike, da bi sodeloval na knjižnem sejmu v Guadalajari, ki se ga udeležuje prvič, klub temu, da so ga v zadnjih letih večkrat povabili, a je udeležbo vedno zadnji trenutek preklical. Na letališču v Mexico Cityju, kjer čaka na prestop na avion za Guadalajaro, zagleda prijatelja (argentinskega pisatelja) in nejkovo ženo, ki prav tako živita v Barceloni ter prav tako potujeta na knjižni sejem, vendar se, namesto da bi ju pozdravil, skrije za steber, kjer počaka da odideta. Odloči se, da se ne bo vkrcal na avion, temveč vzal taksi in obiskal starega prijatelja Ulisesa Limo (Maria Santiaga). Ker mu nihče ne odpre vrat, se nastani v bližnjem hotelu, kjer leži na postelji, gleda filme in verižno kadi. Ko mu zmanjka cigaret, se znova odpravi do bloka, kjer naj bi živel njegov prijatelj: »Sonce začne zahajati nad mestom, ko Belanu, po večih neplodnih poskusih, vrata bloka odpre eden izmed sosedov. Mora biti, da postajam nor, razmišlja, medtem ko se povzpenja po stopnicah, po dve in dve. Višina me ne gane. Da ne jem, me ne gane. Da sem sam v mestu, me ne gane.«³² (Bolaño, *Secreto* 166). Znova nihče ne odpre vrat in ko se obrne, da bi odšel, na hodnih pogleda sosed (kasneje pa še njegova cimra), ki ga vpraša, kaj želi. Ko jim pove, kdo je, ga povabijo v svoje

³¹ Tal vez ése hubiera sido un buen momento para marcharse, piensa B. En lugar de eso lo que hace es abrir la botella de vino y ofrecerle un vaso a la chica pálida, que lo acepta sin pestañear, y a U, que sólo bebe un sorbito, como para no hacerle un desprecio a B, pero que en realidad no tiene ganas o no puede beber. Y entonces, mientras beben o fingen que beben, la chica pálida se larga a hablar y les cuenta la última película que ha visto, muy mala, dice, y luego les pregunta si ellos han visto alguna que esté bien y que se la puedan recomendar. [...] B que, sin quererlo, abre la boca y dice que él sí que ha visto recientemente una película y que la película es muy buena. Y acto seguido (aunque en el fondo lo que desea es levantarse de ese sillón y salir de la sala y de la casa y alejarse de ese barrio) se pone a contar la película.

³² Empieza a ponerse el sol en el DF cuando Belano consigue, tras varios intentos infructuosos, que un vecino le franquee el portal. Debo de estar volviéndome loco, piensa mientras sube las escaleras de dos en dos. La altura no me afecta. No comer no me afecta. Estar solo en el DF no me afecta.

stanovanje, povejo, da je Lima umrl in da je jim je govoril o njem. Pogovarjajo se in zgodba se konča.

Če se je mladi B pred samoto zatekal v družbo, v kateri sploh ni užival in se ob bledenju romantične zveze celo počutil *izbrisanega*, Bolañevega alter ega v zrelih letih to sploh ne moti, še več – celo zavestno se odloči, da se bo skrnil pred *prijateljem*, pojem, ki ga nikoli ne uporabi za čilenske priseljence živeče v Barceloni. Samota ga ne gane več, morda, ker se je nanjo navadil, jo sprejel kot posledico, ki jo s seboj prinese poklic umetnika, ali morda celo vzljubil.

4. ZAKLJUČEK

Poleg romanov, si pozornost brez dvoma zasluži tudi kratka proza Roberta Bolaña. To smo poskušali dokazati tudi v tej nalogi, kjer smo na kratko predstavili vse štiri zbirke in nekatere najpomembnejše lastnosti njegovih zgodb. Pron se sprašuje, kdaj se bo Bolaña institucionaliziralo v šolah in poudarja, da dandanes redki avtorji v tako kratkem času pridobijo tako veliko pomembnost, ki jo je Bolaño dobil (sicer do neke mere že za časa življenja, predvsem pa) po svoji smrti.

Kot smo lahko videli, so njegove kratke zgodbe polne primerov intertekstualnosti, igre mešanja fiktivnega in resničnega sveta, marginalnih, lačnih likov in donkihotovskih odvetnikov, pa detektivov, pesnikov in še in še. Opazimo tako poklone avtorjem, kot prenose literarnega kraja in oseb, izvirno obdelavo toposov, form in narativnih pristopov, pikre kritike avtorjev, proti katerim se je boril že za časa *infrarealističnega* gibanja, itd. Bil je odločen pisatelj, ki je že od šestnajstega leta sanjal o tem poklicu, zanj žrtvoval obdobja lakote in opravljanje najrazličnejših slabo plačanih del, s katerimi se je preživljal preden je njegova literarna kariera dosegla vrhunec. Zdi se, da se ta življenska pot kaže v bistvu vseh njegovih kratkih zgodb in ni čudno, da zasledimo toliko motivike samote, ki smo se je v tej nalogi dotaknili in o kateri do sedaj nihče ni resneje pisal.

V slovenščini so nam, od kratke proze, zaenkrat dostopni le *Telefonski klici*, a kdo ve, nemara bomo nekoč v šolah Bolaña brali ob Borgesu, Cortázarju in Marquezu. Morda se bo nanj celo popolnoma pozabilo. Kakorkoli že, gre za zelo zanimivo in duhovito branje, ki ga priporočam vsem španskogovorečim bralcem, slovenskogovoreči pa se do naslednjega prevoda lahko zadovoljijo z njegovo premierno zbirko.

5. BIBLIOGRAFIJA

Bolaño, Roberto. *Cuentos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

Bolaño, Roberto. *El Gaucho insufrible*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003.

Bolaño, Roberto. *El Secreto del mal*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.

Bolaño, Roberto. *Putas asesinas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.

Bolaño, Roberto. *Telefonski klici*. Ljubljana: Študentska založba, 2013.

Borges, Jorge Luis. *Izmišljije*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1984.

Kafka, Franz. *Splet norosti in bolečine*. Ljubljana: Založba Karantanija, 1993.

- ZBORNIKI IN MONOGRAFIJE:

Hernández Rodríguez, Josué. *El cine y la memoria*. Valencia: Aduana vieja editorial, 2011.

Herralde, Jorge. *Para Roberto Bolaño (I edición)*. Barcelona: Acantilado, 2005

Juvan, Marko. *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS, 2000. (Literarni leksikon 45).

Madariaga Caro, Montserrat. *Bolaño infra: 1975-1977. Los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Santiago de Chile: RIL editores, 2010.

- PRISPEVKI V ZBORNIKIH IN ČLANKI V PERIODIČNIH PUBLIKACIJAH:

Fresán, Rodrigo. »Samurái romántico.« *Bolaño salvaje (II edición)*. Ur. Edmundo Paz Soldán in Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Editorial Candaya, 2013. 313–323.

López de Abiada, José Manuel. »Hacia Bolaño. Una introducción.« *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*. Ur. Augusta López Bernasocchi in José Manuel López de Abiada. Madrid: Editorial Verbum, 2012. 11–40.

- Peñate Rivero, Julio. »El territorio literario de Roberto Bolaño en *Llamadas telefónicas*.« *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*. Ur. Augusta López Bernasocchi in José Manuel López de Abiada. Madrid: Editorial Verbum, 2012. 323–342.
- Pron, Patricio. »Roberto Bolaño como personaje y su lugar en la constitución de una nueva tradición literaria hispanoamericana.« *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*. Ur. Augusta López Bernasocchi in José Manuel López de Abiada. Madrid: Editorial Verbum, 2012. 343–363.
- Stolzmann, Uwe. »Entrevista a Roberto Bolaño.« *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*. Ur. Augusta López Bernasocchi in José Manuel López de Abiada. Madrid: Editorial Verbum, 2012. 364–376.
- Usandizanga, Helena. »Poesía y prosa en la obra de Roberto Bolaño.« *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*. Ur. Augusta López Bernasocchi in José Manuel López de Abiada. Madrid: Editorial Verbum, 2012. 377–404.
- Vilacorta González Hobart, Carlos in Smith Colleges, William. »Retrato del artista como un roedor De Josefina la cantora o la comunidad de ratones de Franz Kafka a El Policía de las Ratas de Roberto Bolaño.« *The Korean Journal of Hispanic Studies* 6(2) (2013): 139–162.

- DIGITALNI VIRI:

- Nitrihual Valdebenito, Luis Alejandro. »Bolaño: ¿civilización o barbarie? El Gaucho Insufrible: reescritura del tópico civilización-barbarie.« *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid* (2008). Pendientemigracion. Splet. 12. maj 2016.
- Nitrihual Valdebenito, Luis Alejandro. »Borges y Bolaño: un juego intertextual desde la divergencia« *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid* (2007). Pendientemigracion. Splet. 12. maj 2016.
- Rodríguez Mansilla, Fernando »Un Kafka colonial: “Zama” de Antonio di Benedetto« *Oro de indias* (2013). Wordpress. Splet. 21.maj 2016.

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu s strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 12. Septembra 2016

Matej Kermavner

Izjava kandidata

Spodaj podpisani Matej Kermavner izjavljam, da je besedilo diplomskega dela v tiskani in elektronski obliki istovetno, in dovoljujem / ne dovoljujem objavo diplomskega dela na fakultetnih spletnih straneh.

Datum: 14.9.2016

Podpis kandidata: