

**UNIVERZA V LJUBLJANI**  
**FILOZOFSKA FAKULTETA**  
**ODDELKA ZA SLOVENISTIKO IN ROMANISTIKO**

**MAJA ŽORGA**

**ITALO CALVINO: *IL BARONE RAMPANTE*.**

**PREVOD ROMANA S KOMENTARJEM PREVODA, KOMIČNO V  
ROMANU IN TEŽAVE PREVEDLJIVOSTI KOMIČNEGA**

**Mentor na slovenistiki: red. prof. dr. MARKO JUVAN**

**Mentorica na italianistiki:izr. prof. dr. MARTINA OŽBOT**

**Diplomsko delo**

**Ljubljana, 2009**

## Zahvala

Rada bi se zahvalila mentorjema Martini Ožbot in Marku Juvanu za njuno potrpežljivost skozi kar leta nastajanja diplomskega dela in za koristne napotke o literaturi, prof. Ožbot pa tudi za postavljanje rokov, ki so gnali delo naprej tudi ob dnevih nenavdiha, in prof. Juvanu za smernice pri preoblikovanju vsebinske strukture teoretičnega dela in za napotek o oblikovanju »lastne teoretske zgodbe« – brez vsega tega bi se diplomsko delo še kar širilo in še danes ne bi bilo zaključeno. Iskrena hvala.

Rada bi se zahvalila tudi Katji Ule, Juriju Kobetu, Evi Kobe, Igorju Pavloviču, Bredi Sturm in Nejcu Dulminu, da so mi pomagali izbrati najbolj vsečne prevode lastnih imen, gospodu Marku z Ministrstva za obrambo, ki me je povezal z gospodom Jožetom Pojetom, za pomoč pri prevodu vojaških izrazov, Gregorju Modru, ki me je nekega dne pred knjižnico postavil na realna tla, strokovnjakom za Calvina, profesorjem Mayerin Bello, Marcu Belpolitiju in Claudiu Milaniniju, ki so prijazno odgovorili na mojo elektronsko pošto in me usmerili k zborniku *Calvino & il comico*, profesorju Milaniniju še posebej, da me je opozoril na izdajo *Barona* pri Einaudi scuola iz leta 2002, profesorju Joachimu Leekerju pa, da mi je poslal svoj članek o funkcijah komičnega pri Calvinu. Bredi hvala tudi, da me je povezala z Nicolajem Cretello, kateremu se zahvaljujem za pregled italijanskega povzetka.

Srčna hvala moji družini za vso spodbudo in potrpežljivost skozi študijska leta, hvala mami in Nejcu za pregled besedila, še posebej pa hvala Nejcu, da je dnevno razumevajoče prenašal moj stres.

## Kazalo

1	Uvod.....	1
2	Prevod romana.....	4
1.	poglavje .....	4
2.	poglavje .....	9
3.	poglavje .....	15
4.	poglavje .....	18
5.	poglavje .....	23
6.	poglavje .....	27
7.	poglavje .....	32
8.	poglavje .....	35
9.	poglavje .....	38
10.	poglavje .....	40
11.	poglavje .....	45
12.	poglavje .....	50
13.	poglavje .....	57
14.	poglavje .....	60
15.	poglavje .....	64
16.	poglavje .....	69
17.	poglavje .....	72
18.	poglavje .....	76
19.	poglavje .....	80
20.	poglavje .....	83
21.	poglavje .....	87
22.	poglavje .....	92
23.	poglavje .....	96
24.	poglavje .....	104
25.	poglavje .....	107
26.	poglavje .....	111
27.	poglavje .....	114
28.	poglavje .....	118
29.	poglavje .....	120
30.	poglavje .....	123
3	Komično in <i>Baron vzpetnik</i> .....	126
3.1	Definicija komičnega in sorodnih izrazov.....	127
3.1.1	Komično .....	127
3.1.2	Humor .....	130
3.1.3	Satira .....	131
3.1.4	Ironija .....	133
3.1.5	Parodija .....	134
3.1.6	Pastiš .....	135
3.1.7	Tragikomično .....	136
3.2	Psihologija in filozofija komičnega: Aristotel, Bergson in teorija neskladnosti ....	137
3.2.1	Tipi psiholoških teorij smeha .....	138
3.2.1.1	Komičnost izvira iz občutka superiornosti nad predmetom smeha (Aristotel) .....	139

3.2.1.2	Komičnost izvira iz občutka psihološkega olajšanja.....	141
3.2.1.3	Komičnost izvira iz zaznavanja neskladnosti.....	142
3.2.1.3.1	Struktura	šale
	.....	143
3.2.1.3.2	Apterjeva in Smithova teorija neskladnosti.....	144
3.2.1.3.3	Komično in pripovedna struktura .....	145
3.2.1.3.4	Pomembnost konteksta .....	146
3.2.2	Bergson in filozofija smeha .....	146
3.2.2.1	Bergson in meje njegove analize smeha .....	148
3.2.2.1.1	Komičnost oblik .....	151
3.2.2.1.2	Situacijska komika.....	152
3.2.2.1.3	Besedna komika.....	153
3.2.2.1.4	Značajska komika .....	154
3.3	Poetika komike .....	155
3.3.1	Vloga komičnega in smeha za razvoj romana .....	155
3.3.1.1	Približevalna funkcija smeha in roman .....	156
3.3.2	Stil romanesknega jezika .....	157
3.3.2.1	Stil komičnega pisanja .....	158
3.3.2.2	Govorno raznoličje v romanu.....	159
3.3.3	Struktura komičnega besedila in faktorji komičnega .....	159
3.3.3.1	Značilnosti tekstualnega komičnega .....	160
3.3.3.1	Načini komičnega širjenja .....	162
3.3.3.2	Struktura šale in komične epizode .....	164
3.3.3.3	Komične pripovedi.....	166
3.3.4	Trije faktorji komičnega: verjetnost, logika in pragmatičnost .....	168
3.3.4.1	Verjetnost .....	168
3.3.4.2	Logika.....	169
3.3.4.3	Pragmatika.....	170
3.3.5	»Zunanja« definicija komičnega .....	170
3.3.6	Strategije za doseganje smeha .....	172
3.3.7	Pripovedne tehnike, komični postopki .....	173
3.3.7.1	Besedna komika .....	173
3.3.7.2	Vizualno-telesna komika .....	186
3.3.7.3	Značajska komika.....	188
3.3.7.4	Situacijska komika .....	190
3.4	Komično in Calvino .....	191
3.4.1	Vloga komičnega v Calvinovem pisanju.....	191
3.4.1.1	Razvoj Calvinovega odnosa do komičnega. Stripi in Flaubert. ....	192
3.4.1.1.2	Flaubertova komično idej in komično opredeljevanje drugega .....	194
3.4.1.2	Calvinov smeh, nasmeh in zmrdovanje: narava Calvinovega komičnega	195
3.4.1.2.1	Narava Calvinovega komičnega .....	197
3.4.1.3	Stil in komično .....	202
3.4.1.3.1	Postopki spreminjanja. Manipulacija z registri in socialnimi zvrstmi jezika. Primere (komparacije), personifikacije in spiski. ....	204
3.4.1.3.2	Vizualno komično: fiziognomije in geste.....	208

3.4.1.3.3	Igrivo komično (surrealni dialog in humoristično besedotvorje).....	210
3.4.1.3.4	Komično delnega pogleda .....	211
3.4.2	Vloga komičnega v <i>Baronu vzpetniku</i> .....	214
3.4.2.1	Romaneska večplastnost <i>Barona vzpetnika</i> .....	215
3.4.2.1.1	Fantastika.....	216
3.4.2.1.2	Eksistencializem .....	219
3.4.2.1.3	Družbeno-kritični, kulturni in zgodovinski odmevi v <i>Baronu</i> .....	219
3.4.2.1.4	Vpliv Don Kihota in Kandidate.....	222
3.4.2.1.5	<i>Baron vzpetnik</i> kot pastiš .....	223
3.4.2.2	Komično v <i>Baronu vzpetniku</i> .....	224
3.4.2.2.1	Vloga humornih, ironičnih, satiričnih in parodičnih elementov v <i>Naših prednikih</i> .....	225
3.4.2.2.2	Vloga in primeri humornih, ironičnih, satiričnih, parodičnih in tragikomičnih elementov v <i>Baronu vzpetniku</i> .....	226
3.4.3	Tipi komičnega v <i>Baronu vzpetniku</i> .....	235
3.4.3.1	Besedna komika .....	235
3.4.3.2	Vizualno-telesna komika .....	247
3.4.3.3	Značajska komika.....	252
3.4.3.4	Situacijska komika .....	259
4	Komentar prevoda .....	263
4.1	Splošno o teoriji prevajanja .....	263
4.1.1	Namen besedila .....	263
4.1.2	Definicija prevajanja in prevajalski procesi .....	264
4.1.3	Vevarjevi principi teorije literarnega prevajanja .....	266
4.1.4	Coseriujeva napačna izhodišča teorije prevajanja .....	271
4.1.5	Prevodni premiki .....	278
4.1.6	Nekaj prevajalskih problemov.....	279
4.2	Besedna in besednozvezna ravnina .....	282
4.2.1	Konotativnost in besedne igre .....	282
4.2.2	Jezikovna raznolikost v funkciji komičnega okarakteriziranja .....	290
4.2.3	Terminološki in sinonimni izrazi.....	297
4.2.4	Izbira ednine ali množine .....	304
4.2.5	Prevajanje lastnih imen.....	307
4.3	Stavčna ravnina .....	314
4.3.1	Implicitno proti eksplicitno .....	314
4.3.2	Nominalizacija in verbalizacija .....	317
4.3.3	Besedni red .....	320
4.4	Odstavčna ravnina .....	325
4.4.1	Komični (od)stavki .....	325
4.4.2	Lirični odstavki.....	335
4.5	Tujejezični vložki .....	338
5	Zaključek .....	340
6	Literatura in viri .....	351

# 1 Uvod

Diplomsko delo je prevod romana Itala Calvina *Il Barone rampante*, komentar prevoda in predstavitev komičnega v tem romanu. Kljub neposredni geografski bližini Slovenci dosti del italijanske književnosti ne poznamo (velja pa tudi obratno), zato sem se odločila za prevod romana, ki ga je Calvino napisal leta 1957, kasneje pa ga je zaradi podobnosti še z dvema drugima romanoma, od katerih je eden nastal pred (*Il visconte dimezzato*, 1952), drugi pa po *Baronu* (*Il cavaliere inesistente*, 1959), vključil v trilogijo z naslovom *I nostri antenati, Naši predniki*. Pri prvem branju romana, ki v italijanskem prostoru velja za Calvinovo najbolj znano delo,<sup>1</sup> sem opazila, da se ob besedilu dostikrat nasmehnem, zato sem se odločila opazovati komično v romanu in ugotoviti, katerih postopkov se Calvino poslužuje za doseganje komičnih učinkov.

Naloga je tako razdeljena v tri sklope. Prvi je sam prevod romana, drugi je osredotočen na komično, tretjega pa predstavlja komentar prevoda. V sklopu o komičnem v *Baronu vzpetniku* bom tako najprej razložila sam pomen besede komično in drugih sorodnih, izrazu komično največkrat podrejenih izrazov. Temu bo sledila predstavitev psiholoških in filozofskih teorij komičnega, saj so le-te, predvsem Aristotelova in Bergsonova, bistveno zaznamovale vsako nadaljnje ukvarjanje s komičnim. Temu sledi nekakšna poetika komike, ki se začne s predstavitvijo tistega dela vplivne Bahtinove teorije o romanu in karnevalskem smehu, ki je pomemben za moje ukvarjanje s komičnim v *Baronu*, to je s samo vlogo komičnega pri razvoju romana kot zvrsti in s stilom komičnega pisanja. Pri predstavitvi strukture komičnega besedila in faktorjev komičnega se bom opirala na Nashevo analizo jezika humorja, nekoliko pa tudi na Gantarjevo teorijo smeha v dramatik. Temu sledi predstavitev različnih komičnih postopkov, razvrščenih med besedno, vizualno-telesno, značajska in situacijsko komiko, kot sem jih izluščila iz prebranih teoretičnih del o komičnem. Taki predstavitvi komičnega bo sledila predstavitev vloge komičnega v Calvinovem pisanju, pri čemer se bom opirala na članke Falcetta, Schulz-Buschhausa in Clericija in pokazala, da komično v Calvinovem pisanju sicer nima protagonistične vloge, ima pa funkcijo modalizatorja teksta. Nato bom predstavila vlogo komičnega v *Baronu vzpetniku*. Zaradi modalne vloge komičnega bom na

---

<sup>1</sup> Gl.: <http://www.lastampa.it/redazione/cmsSezioni/cultura/200707articolo/li/23478girata.asp>, <http://www.interruzioni.com/rampante.htm>, <http://nuke.ilsottoscritto.it/Default.aspx?tabid=641>.

kratko predstavila pomembne teme v samem romanu, ki posredno dokazujejo neprotagonističnost komičnega, nato pa se bom lotila analize komičnega v *Baronu* s pomočjo predhodno opisanih postopkov za doseganje komičnega v okviru besedne, vizualne, značajske in situacijske komike, pri čemer pa zaradi same narave teksta predvidevam, da bo največ postopkov komičnega, ki se jih poslužuje Calvino, sodilo k besedni komiki.

V okviru komentarja prevoda bom najprej predstavila nekaj teoretičnih misli o teoriji prevajanja in prevajalskem procesu in pri tem predstavila Vevarjeve principe teorije literarnega prevajanja, ki so tudi mene vodili pri prevajalskih izbira, in opozorila na napačna izhodišča teorije prevajanja, kot jih je predstavil Coseriu. Težave, ki sem jih imela pri prevajanju *Barona*, bom razvrstila ravninsko na besedno in besednozvezno, stavčno in odstavčno ravnino, pri čemer se zavedam, da taka delitev ne more zaobjeti vseh težav, na katere sem naletela pri prevajanju, zato bom nekaj takih težav tudi predstavila še pred ravninsko razdelitvijo, pojasnila pa bom tudi odločitev pri prevodu samega naslova. Znotraj besedne in besednozvezne ravnine bom najprej predstavila težave, ki so jih povzročale konotativne besede in besedne igre. Pri slednjih se bom omejila na rabo homonimnih besednih iger, saj ostale besedne igre, ki jih uporablja Calvino in ki so predstavljene v sklopu o komičnem, ne predstavljajo resničnih prevajalskih problemov. Nato bom predstavila tiste težave, ki jih je povzročala raba slogovne raznolikosti in terminoloških izrazov, in pokazala, kdaj sem morala zaradi splošne norme v izvirnem in ciljnem jeziku v prevodu spremeniti slovnično število, nazadnje pa bom razložila še odločitev za prevajanje lastnih imen, saj so izvorna lastna imena v tesni zvezi z doseganjem komičnih učinkov in tako predstavljajo poseben prevajalski izziv. Na stavčni ravni se bom ukvarjala z nominalizacijo in verbalizacijo v prevodu, z rabo implicitnega in eksplicitnega izražanja in besednim redom. Pri tem moram opozoriti, da gre za velike teme, ki si zaslužijo obširne raziskave, zato jih v okviru te diplomske naloge lahko omenim le na splošno. Ravninsko razdelitev bom končala z odstavčno ravnjo, kjer se bom v okviru komentiranja prevajanja komičnih odstavkov naslanjala na tisti del diplomske naloge, ki se ukvarja s tipi komičnega v *Baronu*, na kratko pa bom predstavila tudi nekaj težav, ki so jih predstavljali lirčni odlomki. Na koncu bom razložila še vlogo tujejezičnih vložkov v romanu in lastno odločitev za prevajanje pod črto.

Zaradi široko zastavljenega komentarja razglabljanje o prevajalskih težavah ne more iti v posebno globino, ampak gre le za splošen prikaz nekaterih najpogostejših prevajalskih izzivov, ki jih je predstavljal Calvinov roman, pri čemer pa bom nekoliko večji poudarek vseeno dala tistim izzivom, ki so povezani s komičnimi postopki.



## 2 Prevod romana *Il barone rampante: Baron vzpetnik*

### 1. poglavje

Bil je 15. junij 1767, ko je Kozma Hudaploha Rondojski, moj brat, zadnjič sedel v naši sredi. Spomnim se, kot bi se zgodilo danes. Bili smo v jedilnici naše vile v Osojnm, okna so uokvirjala goste veje velikega gradna v parku. Bilo je poldne in naša družina je ob tej uri po starem običaju sedela za mizo, čeprav se je med plemiči že razširila navada, ki je prišla z ne ravno zgodaj vstajajočega francoskega dvora, da so hodili h kosilu sredi popoldneva. Spomnim se, da je z morja pihal veter in da se je premikalo listje. Kozma je rekel: »Rekel sem, da nočem, in nočem!« in je odrinil krožnik polžev. Nikoli še ni bilo videti hujše nepokorščine.

Na čelu mize je bil baron Armin Hudaploha Rondojski, najin oče, ušesa mu je prekrivala dolga lasulja po modi Ludvika XIV., bila je zastarela, kot mnogo njegovih stvari. Med menoj in mojim bratom je sedel Opat Fauchelafleur, družinski miloščinar in najin domači učitelj. Nasproti nas sta sedeli generalica Koradina Rondojska, najina mati, in najina sestra Baptista, hišna nuna. Na drugem koncu mize, nasproti najinega očeta, je po turško oblečen sedel Vitez Advokat Enej Silvij Kattedra, upravnik in hidravlik naših posestev in naš pravi stric, bil je namreč nezakonski brat našega očeta.

Že nekaj mesecev, odkar je Kozma dopolnil dvanajst let in jaz osem, so naju sprejeli prav k jedilni mizi najinih staršev; no, jaz sem predčasno užival isto napredovanje kot moj brat, saj me niso hoteli pustiti tam, da bi jedel sam. Užival pravim kar tako: v resnici se je tako za Kozmo kot zame brezskrbno življenje končalo in žalovala sva za obedi v najini sobici, ko sva bila sama z Opatom Fauchelafleurjem. Opat je bil mršav in naguban starček, ki se ga je držal sloves janzenista, in zares je zbežal iz Dofineje, svoje rodne grude, da bi ušel procesu inkvizicije. Toda strogi značaj, ki so ga pri njem navadno vsi hvalili, in notranja resnost, ki jo je nalagal sebi in drugim, sta neprestano klecala pred nekim njegovim osnovnim nagnjenjem k ravnodušju in brezbriznosti, kot bi mu dolga razglabljanja z v prazno uprtimi očmi ne nakopala drugega kot velikega dolgočasja in brezvoljnosti, in bi pri vsaki, tudi najmanjši oviri, videl znamenje velike usodnosti, ki se ji je nesmiselno upirati. Naši obedi so se v Opatovi družbi začenjali po dolgih molitvah, s spodobnim, obrednim, tihim premikanjem žlic, in gorje tistemu, ki je dvignil oči iznad krožnika ali ki je še tako nežno skrnil med srebanjem juhe; toda proti koncu prve jedi je bil Opat že utrujen, zdolgočasen, gledal je v prazno in tleskal z jezikom pri vsakem požirku vina, kot bi ga bili sposobni doseči le še najbolj plitvi in minljivi občutki; pri glavni jedi sva se že lahko lotila jesti z rokami in na koncu obeda sva se obmetavala z ogrizki hrušk, medtem ko je Opat vsake toliko spustil enega svojih »Oooo *bien!* ... Ooo *allors!*«<sup>i</sup>

Zdaj pa, ko sva sedela za mizo z družino, so se pričele oblikovati globoke zamere, tisto žalostno poglavje otroštva. Najin oče, najina mati nenehno tam pred nama, uporaba pribora za piščanca, in, neprestano!, drži se pokonci in komolce z mize in poleg vsega tega še tista zoprnica od najine sestre Baptiste. Tako se je začela vrsta zmerjanj, nagajanj, kaznovanj, trmoglavljenj, vse do dne, ko je Kozma odklonil polže in se odločil ločiti svojo usodo od naše.

Tega kopičenja družinskih zamer sem se zavedel šele zatem: takrat sem imel osem let in vse mi je bilo igra, najina otroška vojna proti odraslim je bila skupna vojna vseh otrok, nisem razumel, da je bratova trmoglavost za tem skrivala nekaj globljšega.

Baron, najin oče, je bil siten človek, to je že res, čeprav ni bil slab: siten je bil, ker so njegovo življenje vodile neubrane misli, kot se pogosto zgodi v prelomnih obdobjih. Nemir nekega časa na mnoge prenese potrebo po tem, da bi se zganili tudi sami, toda v popolnoma drugo, napačno smer; tako je najin oče, medtem ko je v kotlu vrelo, terjal naslov vojvode Osojnega in ni mislil na drugo kot na rodovnike in dedovanja in rivalstva in zaveznitva z bližnjimi in daljnimi oblastniki.

Zato smo doma vedno živeli, kot bi bili na generalki kakšnega povabila na dvor, ne vem, ali tistega avstrijske cesarice, kralja Ludvika ali celo onih torinskih hribovcev. Postrežen je bil puran in najin oče je srepel v naju, ali ga razkosavava in obirava v skladu z vsemi kraljevimi pravili, Opat pa purana skoraj ni poskusil, da ga ne bi zasačili pri kakem spodrsnjaju, njega, ki je moral najinemu očetu držati lestev pri njegovem oštevanju. Kar pa se tiče Viteza Advokata Kattedre, sva odkrila, da je dvoličen v dno duše: pod škrici njegove dolge turške halje so izginjala cela jagnječja stegna, da jih je lahko kasneje, skrit v vinogradu, obgrizel, kot mu je bilo po volji; in prisegla bi (čeprav nama ni nikoli uspelo, da bi ga zasačila pri dejanju, tako urne so bile njegove kretnje), da je prihajal k mizi z žepi, polnimi že obranih koščic, da bi jih pustil na svojem krožniku namesto četrtink purana, ki so izginjale povsem nedotaknjene. Najina mati Generalica ni štela, saj je imela celo, ko si je postregla pri mizi, trde vojaške manire, »*So! Noch ein wenig! Gut!*«<sup>ii</sup> in nihče ni k temu ničesar pripomnil; toda če ji pri nama ni bilo do etikete, pa ji je bilo do discipline, in je Baronu vedno priskočila na pomoč s svojimi ukazi kot na vojaškem vadišču »*Sitz' ruhig!*«<sup>iii</sup> In obriši si gobec!« Edina, ki se je počutila prijetno, je bila Baptista, hišna nuna, ki je s skrbno trdovratnostjo vlakno za vlaknom obirala piščance s pomočjo nekih priostrenih nožkov, ki jih je imela le ona, nekakšnih kirurških lancet. Baron, ki bi nama jo vendar lahko dal za zgled, pa si je ni upal pogledati, saj je s tistimi izbuljenimi očmi pod krajci poškrobljene avbe in s stisnjenimi zobmi v tistem svojem rumenem mišjem obrazku tudi njemu naganjala strah v kosti. Razumljivo je torej, kako je bila lahko miza kraj, kjer so prihajala na svetlo vsa nasprotovanja, neskladja med nami, in tudi vsa naša nespamet in licemerstvo; in kako da se je prav za mizo rodil Kozmov upor. Zato sem se tako na dolgo in široko razgovoril, sicer pa v življenju mojega brata ne bomo več našli svečano pogrnenih miz, o tem ste lahko prepričani.

Jedilnica je bila tudi edini prostor, kjer sva se srečevala z odraslimi. Ves ostanek dneva je najina mati preživela tako, da se je umaknila v svoje sobe, kjer je klekljala, vezla in delala obšitke, saj je Generalica v resnici znala opravljati le ta tradicionalno ženska dela in le v njih je dajala duška svoji bojeviti strasti. Čipke in vezenja so ponavadi predstavljali zemljepisne karte; najina mati jih je razprostrla po blazinah ali po stenskih preprogah in vanje zabadala bucike in zastavice, ki so označevale načrte bitk nasledstvenih vojn, ki jih je natanko poznala. Ali pa je vezla topove z različnimi potmi izstrelkov, ki so leteli iz cevi, in precepi in projekcijskimi koti, saj je bila zelo sposobna v balistiki, predvsem pa je imela na razpolago celotno knjižnico svojega očeta Generala, z razpravami o umetnosti vojskovanja in merilnimi tablicami in atlasi. Najina mati je bila Von Kurtewitz, Konradine, hči Generala Konrada von Kurtewitza, ki je dvajset let

pred tem zasedel naša ozemlja pod poveljstvom vojske Marije Terezije iz Avstrije. Ker je bila sirota brez matere, jo je General vzel s seboj v tabor; pri tem ni bilo nič pustolovskega, potovala sta dobro opremljena, stanovala sta v najboljših gradovih s celim krdelom služabnic in ona je preživljala dneve tako, da je delala čipke na punklju; tisto, kar se govori, da je šla tudi ona na konju v bitko, je samo legenda; zmeraj je bila ženšče z rožnato kožo in privihanim nosom, kot se je spominjava midva, ostala pa ji je tista očetova vojaška strast, morda iz kljubovanja svojemu možu.

Najin oče je bil eden redkih plemenitašev v naših krajih, ki so v tisti vojni stopili na cesarjevo stran: odprtih rok je sprejel Generala von Kurtewitza na fevd, dal mu je na razpolago svoje može, in da bi bolje pokazal svojo predanost cesarski stvari, se je poročil s Konradino, vse pa vedno v upanju na vojvodsko čast, in vse mu je šlo po zlu tudi tokrat, kot ponavadi, saj so cesarski vojaki kmalu zapustili položaj, Genovežani pa so ga obdavčili. Ampak pridobil si je dobro ženo, Generalico, kot so jo začeli klicati, ko ji je oče umrl na pohodu na Provanso in ji je Marija Terezija na damastni blazinici poslala zlati red; ženo, s katero se je skoraj zmerom strinjal, čeprav ona, ki je bila vzgajana v taborih, ni sanjerala o drugem kot o vojskah in bitkah in mu je očitala, da ni drugega kot nesrečen spletakar.

Toda na dnu duše sta oba še ostala v času nasledstvenih vojn, njej se je po glavi motalo topništvo, njemu rodoslovna drevesa; ona je za naju, njena sinčka, sanjerala o vojaškem činu, ni važno, katere vojske, on pa naju je videl poročena s kako nadvojvodinjo in volilno kneginjo ... Kljub temu sta bila odlična starša, toda tako raztresena, da sva lahko rasla skorajda povsem prepuščena sama sebi. Je bilo to dobro ali slabo? In le kdo bi lahko o tem sodil? Kozmovo življenje je bilo tako nenavadno, moje tako urejeno in skromno, in vendar sva skupaj preživela otroštvo, oba ravnodušna za tista besnenja odraslih, oba sva iskala drugačne poti od tistih, ki jih utrjujejo ljudje.

Plezala sva na drevesa (te prve nedolžne igre sedaj vstajajo v mojem spominu kot ožarjene z lučjo začetka, prerokbe; toda kdo je tedaj na to mislil?), vzpenjala sva se po hudournikih, skakaje s skale na skalo, raziskovala sva votline ob morskem obrežju, se drsala po marmornih balustradah vile. Eno teh drsanj je bilo za Kozma izvor enega največjih razlogov za spopad s starši, saj je bil kaznovan, krivično, je sodil on, in od takrat je kuhal tiho jezo na družino (ali družbo? ali svet nasploh?), ki se je nato izrazila v njegovi odločitvi 15. junija.

Po pravici povedano so naju že opomnili, naj se ne drsava po marmorni balustradi, ne zaradi bojazni, da bi si zlomila nogo ali roko, saj to najinih staršev ni nikoli skrbelo in mislim, da si prav zaradi tega nisva nikoli ničesar zlomila, ampak ker bi lahko, ko sva rasla in postajala težja, podrla kipe prednikov, ki jih je najin oče dal postaviti na končne stebričke ograj na vsaki stopniščni rami. Zares je Kozma nekoč porušil nekega praprageda, škofa z mitro in vsem; bil je kaznovan in od takrat se je naučil zaustaviti se trenutek prej, preden je prispel do konca stopniščne rame, in za las pred trkom s kipom skočiti dol. Tudi sam sem se to naučil, saj sem mu v vsem sledil, samo da sem jaz, ki sem bil vedno skromen in previden, odskočil že na polovici rame, ali pa sem po koščkih podrsaval in neprestano zaviral. Nekega dne se je Kozma spustil po ograji kot puščica in kdo se je tedaj vzpenjal po stopnicah? Opat Fauchelafleur, ki je postopal gor in dol z odprtim brevirjem pred sabo, pogled pa je upiral kot kokoš v prazno. Ko bi vsaj napol spal, kot ponavadi! Toda ne, bil je v enem tistih stanj, ki so se ga tudi pollaščala, stanj izredne pozornosti in dojemanja vsega okoli sebe. Vidi Kozma,

pomisli: ograja, kip, zdaj ga bo zadel, zdaj bodo ošteli tudi mene (saj je bil pri vsaki najini paglavščini okaran tudi on, ki naju ni znal nadzorovati) in se vrže na ograjo, da bi zadržal mojega brata. Kozma se zaleti v Opatata in ga odnese navzdol po ograji (starčka sta bila sama kost in koža), ne more se zaustaviti, trči s podvojeno silo v kip najinega prednika Vojnojuba Hudaploho, ki je bil križar v Sveti deželi, in vsi se zrušijo k vznožju stopnic: križar v drobcih (bil je iz mavca), Opat in on. Brez konca so ga grajali, bičali, mu naložili kazenske domače naloge in ga pripravili ob kruhu in mrzli mineštri. In iz Kozma, ki se je počutil nedolžnega, saj krivda ni bila njegova, ampak Opatova, je izbruhnila huda žaljivka: »Požvižgam se na vse vaše prednike, gospod oče!«, kar je že naznanjalo njegovo uporniško poslanstvo.

Najina sestra je bila globoko v sebi enaka. Tudi ona, četudi ji je osamljenost, v kateri je živela, naložil naš oče po oni zgodbi z Markizkom Žemlja, je bila vedno uporna in samotarska duša. Nikoli se ni prav vedelo, kaj se je takrat zgodilo z Markizkom. Kako se je sin nam sovražne družine lahko prislinil v hišo? In zakaj? Da bi zapeljal, še več, da bi storil silo najini sestri, je bilo rečeno v dolgem sporu, ki je sledil med družinama. V resnici si tistega pegastega tepca nikoli nisva uspela predstavljati kot zapeljivca, še najmanj pa najine sestre, gotovo močnejše od njega in znane po tem, da je polagala roke celo s hlevarji. Poleg tega pa: zakaj je bil on tisti, ki je vpil? In kako to, da so ga služabniki, ki so skupaj z našim očetom prihiteli na pomoč, našli z razcefranimi hlačami, kot bi jih razparali tigrovi kremplji? Družina Žemlja ni nikoli hotela priznati, da je njihov sin napadel Baptistino čast, in privoliti v poroko. Tako je najina sestra končala zakopana v hiši v nunskih oblačilih, ne da bi se zaradi svoje vprašljive poklicanosti zaobljubila vsaj tercijalkam.

Njen hudobni duh se je izrazil predvsem v kuhinji. Bila je odlična pri kuhi, saj ji nista manjkali ne marljivost ne domišljija, največji vrlini vsake kuharice, toda ko je ona kaj vzela v roke, nismo nikoli vedeli, kakšna presenečenja bodo prispela na mizo: nekoč je pripravila neke oprazene kruhove rezine s pašteto, zelo okusne, po pravici povedano, da je pašteta iz mišjih jeter, pa nam ni povedala, dokler jih nismo pojedli in pohvalili, kako okusne so; da ne omenjam kobiličjih nožic, tistih zadnjih, trdih in nazobčanih, ki jih je kot mozaik postavila na torto; ali pa prašičjih repkov, pečenih, kot bi bili sladke preste; ali pa takrat, ko je skuhala celega ježa z vsemi bodicami, kdo ve, zakaj, gotovo samo zato, da bi nas prestrašila, ko bi se dvignil pokrov, saj ga niti ona, ki je vendar zmerom jedla vse vrste neumnosti, kar jih je pripravila, ni hotela poskusiti, četudi je bil jež mladiček, rožnat in gotovo mehak. Resnično, velik del te njene strahotne kuhe je bil premišljen samo zaradi videza, bolj kot zaradi užitka, ko bi skupaj z njo poskušali jedi grozljivih okusov. Te Baptistine jedi so bila dela najfinejšega živalskega ali rastlinskega zlatarstva: cvetačne glave z zajčjimi ušesi, postavljenimi na ovratnik iz zajčevine; ali pa prašičja glava, ki ji je iz gobca lezel, kot bi ven molil jezik, rdeč jastog, in jastog je v kleščah držal prašičji jezik, kot da bi mu ga iztrgal. In potem polži: uspelo ji je obglaviti ne vem koliko polžev, in potem je glave, tiste glave mehkih, mehkih konjičkov, mislim, da z zobotrepci zasadila vsako na svoj krof, in taki, kot so prišli na mizo, so bili videti kot jata majčkenih labodov. In še bolj od videza teh poslastic je zbujala grozo misel na njeno gorečo vztrajnost, s katero jih je Baptista gotovo pripravljala, in podoba njenih tankih rok, ki razkosavajo mala živalska telesca.

Način, na katerega so polži spodbujali mrtvaško domišljijo najine sestre, naju je, mojega brata in mene, potisnil k uporu, ki je bil splet sloge z ubogimi

trpečimi zvercami, odvratnosti okusa kuhanih polžev in nestrpnosti do vsega in vsakogar, tako da se ni čuditi, če je v Kozmu od takrat zorela njegova poteza in tisto, kar ji je sledilo.

Skovala sva načrt. Komaj je Vitez Advokat prinesel v hišo zvrhano košaro užitnih polžev, so bili postavljeni v sod v kleti, da bi se postili, da bi jedli samo otrobe in se tako očistili. Ko sva s soda premaknila pokrov iz desk, se je prikazal nekakšen pekel, v katerem so se polži pomikali navzgor po dogah s počasnostjo, ki je že napovedovala smrtni boj, med ostanki otrobov, progami motne strjene sluzi in obarvanimi polžjimi iztrebki, spominom na lepe dni pod milim nebom in na trave. Nekateri so bili prav zunaj hišice, z iztegnjeno glavo in razširjenimi rožički, drugi so povsem otrpli samo molili sumničave tipalke; tretji so bili v gruči kot opravljivke, nekateri spet so spali in bili zaprti, nekateri pa so ležali mrtvi s hišico vznak. Da bi jih rešila pred srečanjem s tisto okrutno kuharico in da bi sebe rešila pred njenimi pripravami poječin, sva na dnu soda naredila luknjo in od tam sva jim z zdrobljenimi travnimi bilkami in medom speljala karseda skrito cesto za sodovi in kletnim orodjem, da bi jih zvabila k poti pobega, vse do okenca, ki je gledalo na neobdelano in s trnjem zaraslo gredico.

Ko sva naslednjega dne šla v klet, da bi preverila učinke najinega načrta, in sva pri svetlobi sveče pregledovala zidove in hodnike, »Eden tukaj! ... In drug tu! – ... In poglej tega, do kam je prilezel!«, je že cela vrsta polžev, ki je sledila najini sledi, v nedolгих presledkih potovala od soda do okenca čez pod in zidove. »Hitro, polžki! Podvizajte se, pobegnite!«, se nisva morala zadržati, da jim ne bi rekla, ko sva videla, kako gredo zverinice prav polagoma in se v lenih krogih oddaljujejo po raskavih kletnih stenah, kjer so jih pritegnile občasne gošče in plesen in obloge vinskega kamna; toda klet je bila mračna, natlačena, neravna: upala sva, da jih nihče ne bo mogel odkriti, da bodo vsi imeli čas pobegniti

A tista duša brez pokoja, najina sestra Baptista, je ponoči prečesavala celo hišo na lovu za mišmi, držeč svečnik in s puško pod pazduho. Tisto noč je šla v klet in svetloba svečnika je osvetlila sled srebrnkaste sline in polža, ki je zašel na strop. Odjeknil je strel. Vsi v posteljah smo planili kvišku, vendar smo se kmalu ponovno potopili v blazine, tako smo bili že vajeni nočnih lovov hišne nune. Toda Baptista, ki je uničila polža in z onim nespametnim strelom povzročila, da se je zrušil del ometa, je začela kričati s svojim predirljivim glaskom: »Na pomoč! Vsi bežijo! Na pomoč!« Prihitali so napol oblečeni služabniki, naš oče, oborožen s sabljo, Opat brez lasulje, Vitez Advokat pa, še preden je kaj razumel, je iz strahu pred sitnostmi pobegnil med polja in odšel spat na senik.

Ob soju bakle so se vsi vrgli na lov za polži po kleti, čeprav nikomur niso bili pri srcu, toda bili so že budni in iz navadnega samoljubja niso hoteli priznati, da so jih zaman vznemirili. Odkrili so luknjo v sodu, in takoj razumeli, da sva bila midva. Najin oče naju je prišel namahat v posteljo, s kočijaževim bičem. Končala sva po hrbtu ritnicah nogah prekrita z vijoličnimi progami in zaprta v bedno sobico, ki je služila kot najin zapor.

Tam so naju imeli zaprta tri dni ob kruhu vodi solati goveji koži in mrzli mineštri (ki nama je bila, na srečo, všeč). Nato pa prvi obed v družinskem krogu, kot bi se nič ne zgodilo, vsi spodobni, tistega opoldneva, 15. junija: in kaj je pripravila najina sestra Baptista, nadzornica kuhinje? Juho iz polžev in glavno jed iz polžev! Kozma se ni hotel dotakniti niti hišice. »Jejta, ali pa vaju bomo takoj zaprli nazaj v sobico!« Jaz sem popustil in sem začel goltati tiste mehkužce. (To je bilo nekakšna strahopetnost z moje strani, in moj brat se je zaradi tega počutil še bolj sam, tako da je bil del njegove ločitve od nas tudi

protest proti meni, ki sem ga razočaral; toda imel sem samo osem let, pa tudi, čemu služi primerjati mojo moč volje, še celo tiste, ki sem jo sploh lahko imel kot otrok, z nadčloveško trdovratnostjo, ki je zaznamovala življenje mojega brata?)

»No, torej?« je rekel najin oče Kozmu.

»Ne in še enkrat ne!« je odgovoril Kozma in odrinil krožnik.

»Stran od mize!«

Toda Kozma nam je že vsem obrnil hrbet in je odhajal iz sobe.

»Kam greš?«

Videli smo ga skozi steklena vrata, ko je v preddverju vzel svoj trirogljnik in svoj mali meč.

»Jaz že vem, kam!« Stekel je v park.

Kmalu smo ga skozi okno videli, kako pleza na graden. Bil je oblečen in urejen zelo uglajeno, kot je najin oče hotel, da je prihajal k mizi, kljub svojim dvanajstim letom: napudrani lasje s trakom na kitki, trirogljnik, čipkasta kravata, zelen frak na škrice, hlače barve slezenovca, mali meč in dolge gamaše iz belega usnja, ki so mu segale do srede stegen, edina privolitev v način oblačenja, ki je bila bolj uglajena z našim podeželskim življenjem. (Jaz, ki sem imel samo osem let, sem bil oproščen pudra na laseh, razen ob svečanih priložnostih, pa tudi malega meča, ki bi mi ga vendar bilo všeč nositi.) Takšen se je vzpenjal po grčavem drevesu, premikajoč roke in noge po vejah z gotovostjo in hitrostjo, ki sta mu prišli iz dolge prakse, ki sva jo opravila skupaj.

Omenil sem že, da sva na drevesih preživljala ure in ure, in ne iz koristnih nagibov, kot to počnejo mnogi fantje, ki se povzpnejo na drevo samo zato, ker iščejo sadje ali ptičja gnezda, ampak iz zadovoljstva, da sva premagala težke debelne panje in rogovile, da sva priplezala, kolikor se je dalo visoko, da sva našla lepa mesta, kjer sva se lahko ustavila, da sva gledala svet spodaj, da sva klicala tiste, ki so šli spodaj mimo, in se norčevala iz njih. Zato se mi je torej zdelo naravno, da je bila Kozmova prva misel ob tistem nepravičnem napadu nanj, vzpeti se na nama domače drevo, graden, ki je raztezal veje v višini oken jedilnice, tako da je vsa družina lahko videla njegovo prezirljivo in užaljeno držo.

»Vorsicht! Vorsicht!<sup>iv</sup> Zdaj se bo zvrnil, ubožček!« je polna tesnobe vzkliknila najina mati, ki bi naju z veseljem videla v naskoku pod topovskimi streli, medtem ko je bila v skrbeh pri vsaki najini igri.

Kozma se je povzpел do gače debele veje, kjer se je lahko udobno namestil, in sedel tja z bingljajočimi nogami, z rokami, prekrizanimi pod pazduhami, z glavo, stisnjeno med ramena in z naprej potlačenim trirogljnikom.

Najin oče se je nagnil čez okensko polico. »Ko se boš naveličal sedeti tam, si boš premislil!« mu je zaklical.

»Nikoli si ne bom premislil,« je odgovoril moj brat z veje.

»Jaz ti bom že še pokazal, takoj, ko se boš spustil dol!«

»In jaz se nikoli več ne bom spustil dol!« In držal je besedo.

## 2. poglavje

Kozma je bil na gradnu. Veje so si mahale, visoki mostovi nad zemljo. Pihal je blag veter; sijalo je sonce. Sonce je sijalo skozi liste in če smo hoteli videti Kozma, smo si morali z roko zasloniti oči. Kozma je z drevesa gledal svet:

od zgoraj je bila vsaka stvar videti drugačna in že to je bilo zabavno. Drevored je imel povsem drug videz, prav tako tudi gredice, hortenzije, kamelije, železna mizica, za katero smo pili kavo na vrtu. Tam naprej so se krošnje dreves redčile in zelenjavni vrt se je spuščal v majhna stopničasta polja, ki so jih podpirali kamniti zidovi; slame se je črnilo od oljk in zadaj je osojnsko naselje iztegovalo svoje strehe iz zbledelih opek in skrilavca, in tam, kjer je bilo spodaj pristanišče, so poganjali ladijski križi. V ozadju se je razprostiralo morje širom do obzorja in prek njega je šla počasna jadrnica.

Glej, Baron in Generalica sta po kavi prišla na sprehod na vrt. Opazovala sta rožni grm in se pretvarjala, da se ne menita za Kozma. Prijela sta se, toda kmalu sta se spustila, da sta lahko razpravljala in krilila z rokami. Jaz pa sem prišel pod graden, kot bi se igral sam zase, toda v resnici sem se trudil pritegniti Kozmovo pozornost; ampak on je še vedno gojil zamero do mene in je ostal tam zgoraj in gledal v daljavo. Prenehal sem se igrati in sem počepnil za neko klop, da bi ga lahko naprej skrivaj opazoval.

Moj brat je stal kot na straži. Gledal je vse in vse je bilo kot nič. Med limonovci je hodila neka ženska z jerbasom. Po pobočju se je vzpenjal mulovodec, držeč se za mulin rep. Nista se videla; ženska se je ob topotu podkovanih kopit obrnila in se nagnila proti cesti, vendar ne pravočasno. Takrat je začela peti, toda mulovodec je že zavil okoli ovinka, napel je ušesa, počil z bičem in rekel muli: »Aah!« In tu se je vse končalo. Kozma je videl oboje.

Po drevoredu je prišel Opat Fauchelafleur z odprtim brevirjem. Kozma je nekaj vzel z veje in mu spustil na glavo; nisem razložil, kaj je bilo, morda majhen pajek ali drobec ljubja; ni ga zadel. Z malim mečem je začel brskati po neki luknji v deblu. Ven je prišla besna osa, Kozma jo je pregnal, mahaje s trirogelnikom, nato pa je s pogledom sledil njenemu letu, dokler se ni potuhnila na neki buči. Iz hiše je, hitro kot vedno, prišel Vitez Advokat, pohitel je po vrtnih stopničkah in se izgubil med vrstami vinograda; da bi videl, kam gre, se je Kozma povzpел na drugo vejo. Tam se je med listi zaslišalo frfotanje in z drevesa je prhnil kos. Kozma je obšla nejevolja, saj je bil tam zgoraj že ves ta čas, pa ga ni opazil. Pogledal je proti soncu, da bi videl, če so kje še drugi. Ne, ni jih bilo.

Graden je bil blizu nekega bresta; krošnji sta se skoraj dotikali. Neka brestova veja je šla pol metra nad gradnovo vejo; mojemu bratu je bilo lahko skočiti in tako zavzeti vrh bresta, ki ga nisva nikoli raziskala, ker je imel visoko vejevje in se je bilo nanj težko povzpeti s tal. Z bresta je, neprestano iščoč, kje se veja dotika veje drugega drevesa, prestopil na rožičevce in potem na murvo. Tako sem videl Kozma napredovati z veje na vejo, kot bi se lebde sprehajal nad vrtom.

Nekatere veje velike murve so segale do zidu, ki je ograjeval našo vilo, in ga preskakovale, in tam čez je bil vrt družine Valobalske. Čeprav smo bili mejaši, nismo vedeli ničesar o markizih Valobalskih in plemičih Osojnskih, kajti ti so že nekaj generacij uživali določene fevdalne pravice, ki jih je terjal naš oče, zato je obojestranska zamera ločevala obe družini, kot je visok zid, podoben najbolj utrjenemu delu trdnjave, ločeval naše vile; ne vem, ali ga je postavil naš oče ali markiz. Temu je treba dodati še ljubosumje, s katerim so Valobala obdali svoj vrt, ki je bil poln, vsaj tako se je govorilo, še nikoli videnih rastlinskih vrst. Resnično je že oče sedanjega markiza, Linnejev učenec, pripravil vse širše sorodstvo, kar ga je družina štela na francoskem in angleškem dvoru, da so mu pošiljali najdragocenejše botanične redkosti kolonij, in leta so ladje v Osojnem izkrcavale vreče semen, svežnje sadik, grme v loncih, celo cela drevesa z gromozanskimi omoti iz kosov zemlje okoli korenin, dokler ni v tistem vrtu rasla

– tako so pravili – mešanica gozdov iz Indije in obeh Amerik, če ne kar naravnost iz Nove Holandije.

Vse, kar smo lahko videli mi, pa je bilo, kako so se približevali zidu temni listi nekega na novo uvoženega drevesa iz ameriških kolonij, *magnolije*, na katere črnih vejah je poganjal mesnat bel cvet. Z naše murve je Kozma stopil na okrajek zidu, nekaj korakov lovil ravnotežje in se nato, držeč se z rokami, spustil na drugo stran, kjer je bilo listje in cvet magnolije. Tam je ušel mojemu pogledu in o tem, o čemer bom sedaj govoril, mi je, kot o mnogo stvareh v tej pripovedi o njegovem življenju, kasneje on poročal, ali pa sem sam sklepal o njih na podlagi neurejenih pričevanj.

Kozma je bil na magnoliji. Kljub gostim vejam je bilo drevo lahko dostopno fantu, ki se je tako spoznal na vse vrste drevja kot moj brat; in veje so vzdržale težo, dasi še niso bile dosti debele in so imele mehak les, ki so ga konice Kozmovih čevljev lupile in tako odpirale bele rane na črni skorji; in magnolija je ovijala fanta v svež vonj listov, ki jih je premikal veter, obračajoč strani zdaj zamolklega zdaj sijočega zelenja.

Dišal je ves vrt, in če ga Kozmu še ni uspelo preleteti s pogledom, tako je bil neobičajno gost, ga je že raziskoval z vohom in se trudil razločiti različne dišave, ki so mu bile znane, odkar jih je veter prinesel vse do našega vrta, in so bile za naju eno s skrivnostjo tiste vile. Zatem je pogledal krošnje in videl je nove liste, nekatere velike in lesketave, kot bi po njih tekla tančica vode, nekatere majcene in dlakave, in debla so bila povsem gladka ali povsem hrapava.

Vladala je globoka tišina. Samo jata malih vrbjih listnic se je kričeč dvignila. In slišal se je glasek, ki je pel: »Oh la la la! La *ba-la-nçoire*» ...« Kozma je pogledal dol. Obešena na vejo velikega bližnjega drevesa se je zibala gugalnica, na kateri je sedela deklica kakih desetih let.

Deklica je bila svetlolasa, z visoko pričesko, nekoliko smešno za punčko njenih let, sinjo obleko, tudi to prestaro, in s krilom, ki je zdaj, privzdignjeno na gugalnici, prekipevalo od čipk. Deklica je gledala s priprtimi očmi in privihanim nosom, kot bi bila vajena igrati damo, in po grizljajih jedla jabolko, pri čemer je vsakič sklonila glavo k roki, ki je morala hkrati držati jabolko in se držati vrvi gugalnice, in se s konicami čeveljčkov odrivala od tal vsakokrat, ko je bila gugalnica na najnižji točki svojega loka, in pihala je z ustnic koščke lupine ugriznjene jabolka in pela: »Oh la la la! La *ba-la-nçoire* ...« kot majhna deklica, ki ji že ni nič ne za gugalnico, ne za pesem, ne (pa vendarle majčkeno več) za jabolko, in ki se ji po glavi že motajo druge misli.

Kozma se je z vrha magnolije spustil vse do najnižje veje in je zdaj stal z eno nogo uprto v eno in z drugo v drugo rogovilo in s komolci, naslonjenimi na vejo pred sabo kot na okensko polico. Zibi gugalnice so mu pripeljali dekletce ravno pred nos.

Ona ni bila pozorna in ga ni opazila. Kar naenkrat ga je videla tam, zravnane na drevesu, v trirogelniku in gamašah. »Oh!« je rekla.

Jabolko ji je padlo iz roke in se skotalilo k vznožju magnolije. Kozma je potegnil mali meč iz nožnice, se sklonil dol z najnižje veje, s konico meča dosegel jabolko, ga nabodel in ga ponudil deklici, ki je medtem naredila vso pot z gugalnico in je bila ponovno tam. »Vzemite ga, ni se umazalo, samo malo je obtolčeno na eni strani.«

Svetlolasa deklica se je že kesala, da je pokazala takšno začudenje zaradi neznanega fanta, ki se je nenadoma pojavil tam na magnoliji, in je ponovno vzvišeno privihala nos. »Ali ste tat?« je rekla.



»Tat?« je užaljeno odvrnil Kozma; nato je malo premislil, zamisel mu je postajala bolj in bolj všeč. »Da, sem,« je rekel in si potlačil trirogelnik na čelo. »Imate kaj proti?«

»In kaj ste prišli ukrast?«

Kozma je pogledal jabolko, ki ga je nabodel na konico mečka, in se spomnil, da je lačen, da se skoraj ni dotaknil jedi pri mizi. »To jabolko,« je rekel in ga začel lupiti z rezilom malega meča, ki je bilo, navkljub prepovedim domačih, zelo tanko nabrušeno.

»Torej ste tat sadja,« je rekla deklica.

Moj brat je pomislil na tolpo revnih osojnskih fantov, ki so preskakovali zidove in ograje in plenili sadovnjake, na otroško svojat, ki so ga naučili prezirati jo in se ji ogibati, in prvič je pomislil, kako mora biti tako življenje svobodno in zavidanja vredno Na!, morda bi lahko postal kot eden od njih in bi živel tako, od tega trenutka dalje. »Da,« je rekel. Jabolko je narezal na krhlje in ga začel žvečiti.

Svetlolasa deklica je bruhnila v smeh, ki je trajal cel ziblaj gugalnice, gor in dol. »Daj no! Fante, ki kradejo sadje, jaz poznam. Vsi so moji prijatelji. Oni hodijo okrog bosih, v sami srajci, nepočesani, ne pa v gamašah in majhni lasulji.«

Moj brat je postal rdeč kot lupina njegovega jabolka. Da se je norčevala iz njega ne samo zaradi napudrane lasulje, za katero mu je bilo vseeno, ampak tudi zaradi gamaš, do katerih mu je bilo veliko, in je presodila, da zgleda slabše od tatov sadja, od tiste svojati, ki jo je še pred trenutkom preziral, predvsem pa odkritje, da je bila ta gospodičnica, ki se je obnašala kot gospodarica v vrtu Valobalskih, prijateljica vseh tatov sadja, ne pa njegova prijateljica, vse te stvari skupaj so ga napolnile z jezo, sramom in ljubosumjem.

»O la la la ... Z gamašami in lasulj'co!« si je popevala deklica na gugalnici.

V njem se je prebudil kljubovalen ponos. »Nisem eden teh tatov, ki jih poznate vi!« je zakričal. »Sploh nisem tat! Tako sem rekel, da vas ne bi prestrašil: kajti ko bi vedeli, kdo sem jaz v resnici, bi umrli od strahu: jaz sem razbojnik! Strašen razbojnik!«

Deklica je še kar letela vse do njegovega nosu, lahko bi se reklo, da se ga je hotela dotakniti s konicami čevljev. »Daj no! In kje je puška? Vsi razbojniki imajo puško! Ali mušketo! Jaz sem jih videla. Nam so petkrat ustavili kočijo na poti od gradu do sem!«

»Ampak ne poglavar! Jaz sem poglavar! Razbojniški poglavar nima puške! Ima samo meč!« – in je visokodvignil svoj mali meč.

Deklica je skomignila z rameni. »Poglar razbojnikov,« je razložila, »je nekdo, ki se imenuje Janez iz Vresja in nam vedno prinaša darila za božič in veliko noč!«

»Ah!« je vzkliknil Kozma Rondojski, ki ga je preplaval val družinskega sektaštva. »Torej ima moj oče prav, ko pravi, da je markiz Valobalski zaščitnik vsega razbojništva in tihotapljenja v naših krajih.«

Deklica se je približala tlom, in namesto da bi se odrinila, je hitro postavila noge, se ustavila in skočila dol. Prazna gugalnica je na vrveh poskočila v zrak. »Tako se spustite s tam zgoraj! Kako ste si upali stopiti na naša tla!« je ogorčeno rekla in naperila kazalec proti fantu.

»Nisem stopil in ne bom se spustil dol,« je rekel Kozma z enako gorečnostjo. »Na vaša tla nisem nikoli stopil in tudi ne bom stopil za vse zlato na svetu!«

Deklica je tedaj popolnoma mirno vzela pahljačo, ki je ležala na pletenem naslanjaču, in čeprav ni bilo zelo vroče, se je pahljala, ko se je sprehajala naprej in nazaj. »Sedaj,« je rekla popolnoma mirno, »bom poklicala služabnike in vas bom ukazala zgrabiti in pretepsti s palico. Tako se boste naučili, prištuliti se na naša tla!« Neprestano je spreminjala ton, tale deklica, in moj brat je vedno znova osupel obstal.

»Kjer sem jaz, ni zemlja in ni vaše!« je razglasil Kozma, in že ga je mikalo, da bi dodal: »Sploh pa sem jaz vojvoda Osojnski in sem gospodar vsega ozemlja!«, vendar se je zadržal, saj mu ni bilo všeč ponavljati stvari, ki jih je vedno govoril njegov oče, zdaj ko je sprt z njim pobegnil od mize; ni mu bilo všeč in ni se mu zdelo pravično, tudi zaradi tega, ker so se mu tiste zahteve po vojvodstvu vedno zdele prazne blodnje; kakšen smisel bi imelo, da bi se zdaj začel tudi on, Kozma, bahati, da je vojvoda? Vendar ni hotel nasprotovati samemu sebi in je nadaljeval pogovor, kot se je sproti spomnil. »Tukaj ni vaše,« je ponovil, »kajti vaša je zemlja, in ko bi stopil nanjo, takrat bi bil nekdo, ki se je prištulil. Toda ne tu zgoraj, in jaz grem povsod, kamor se mi zahoče.«

»Ja, torej je tvoje tam gor ...«

»Jasno! Moje zasebno ozemlje, vse tu zgoraj,« in z nejasno kretnjo je pokazal proti vejam, listom v soncu, nebu. »Na drevesnih vejah je vse moje ozemlje. Reci, naj me pridejo zgrabiti, če zmorejo!«

Zdaj, po tolikem širokoustenju, je pričakoval, da se bo spet kdove kako norčevala iz njega. Pa se je izkazalo, da jo proti vsem pričakovanjem stvar zanima. »Kaj res? In do kod seže to tvoje ozemlje?«

»Vse do koder se lahko pride, če hodiš samo po drevesih, tu, tam, čez zid, v oljčnem vrtu, vse do hriba, na drugi strani hriba, v gozdu, na škofovski zemlji ...«

»Tudi vse do Francije?«

»Vse do Poljske in Saške,« je rekel Kozma, ki je od zemljepisa poznal le imena, ki jih je slišal od najine matere, ko je govorila o nasledstvenih vojnah. »Toda jaz nisem sebičen kot ti. Jaz te na svoje ozemlje povabim.« Že sta oba prešla na tikanje, toda ona je bila tista, ki je začela.

»In gugalnica, čigava je?« je rekla ona, in sedla nanjo z razprto pahljačo v roki.

»Gugalnica je tvoja,« je sklenil Kozma, »ker pa je zvezana na tole vejo, je vedno odvisna od mene. Torej, če si ti na njej, medtem ko se s čevlji dotikaš tal, si na svojem, če se dvigneš v zrak, si na mojem.«

Ona se je odrinila in poletela, z rokami, ki so se tesno oprijemale vrvi. Kozma je z magnolije skočil na debelo vejo, ki je držala gugalnico, s tam zgrabil vrvi in jo začel gugati. Gugalnica je šla vedno višje.

»Te je strah?«

»Mene ne. Kako ti je ime?«

»Jaz sem Kozma ... In ti?«

»Violanta, ampak mi pravijo Viola.«

»Mene pa kličejo tudi Mino, ker je Kozma ime za stare.«

»Ni mi všeč.«

»Kozma?«

»Ne, Mino.«

»Ah ... Lahko me kličeš Kozma.«

»Niti slučajno! Poslušaj, ti, narediti morava čiste račune.«

»Kaj praviš?« je rekel on, ki je bil vsakokrat znova neprijetno presenečen.

»Pravim: jaz se lahko povzpnem na tvoje ozemlje in sem sveta gostja, v redu? Pridem in grem, kadar hočem. Ti pa si svet in nedotakljiv, dokler si na drevesih, na svojem ozemlju, toda takoj, ko se dotakneš zemlje mojega vrta, postaneš moj suženj in moraš biti vklenjen.«

»Ne, jaz se ne bom spustil na tvoj vrt in niti na svojega. Zame je oboje enako sovražno ozemlje. Ti boš prišla gor k meni in prišli bodo tudi tvoji prijatelji, ki kradejo sadje, morda celo moj brat Blaž, čeprav je nekoliko strahopeten, in naredili bomo vojsko, ki bo vsa na drevesih, in bomo spametovali zemljo in njene prebivalce.«

»Ne, ne, nič od tega. Pusti, da ti razložim, kako stvari stojijo. Ti imaš gospostvo na drevesih, v redu?, toda ko se enkrat z nogami dotakneš tal, izgubiš vse svoje kraljestvo in postaneš zadnji med sužnji. Si razumel? Tudi če se ti odlomi veja in se zvrneš – vse izgubljeno!«

»Jaz v svojem življenju nisem nikoli padel z nobenega drevesa!«

»Seveda, toda če se zvrneš, če se zvrneš, postaneš pepel in veter te odnese stran.«

»Same neumnosti. Jaz ne grem na tla, ker nočem.«

»Oh, kako si dolgočasen.«

»Ne, ne, igrayva se. Recimo, na gugalnici sem lahko?«

»Da, če ti uspe sestiti na gugalnico, ne da bi se dotaknil tal.«

Blizu Violine gugalnice je bila še ena, obešena na isto vejo, vendar potegnjena gor in z vozlom na vrveh, da gugalnici ne bi trkali. Kozma se je z veje spustil navzdol, oklepajoč se ene od vrvi, to je bila vaja, v kateri je bil zelo dober, ker naju je mati priganjala, da sva veliko telovadila, prispel je do vozla, ga razvezal, se z nogami postavil na gugalnico in da bi dobil zalet, prenesel težo telesa tako, da je počepnil in se zagnal naprej. Tako se je poganjal vedno bolj navzgor. Gugalnici sta šli ena v eno, druga v drugo smer in že sta prišli na isto višino in šli ena mimo druge sredi poti.

»Toda če poskusiš sestiti in se odriniti z nogami, boš šel višje,« je namignila Viola.

Kozma se ji je namrdnil.

»Pridi dol in me porini, bodi dober,« je rekla prijazno in se smehljala.

»A, ne, jaz, rekla sva, da ne smem za nobeno ceno dol ...« in Kozma spet ni ničesar razumel.

»Bodi prijazen.«

»Ne.«

»A, a! Skoraj si se zvrnil. Če bi položil eno nogo na tla, bi že vse zgubil!« Viola je stopila z gugalnice in začela rahlo potiskati Kozmovo gugalnico. »Uh!« Kar iznenada je zgrabila sedež gugalnice, na kateri je imel moj brat noge, in jo obrnila okoli. Še sreča, da se je Kozma trdno držal za vrvi! Drugače bi zgrmel na zemljo kot klada!

»Izdajalka!« je zavpil in se povzpnel navzgor, držeč se za obe vrvi, vendar pa je bilo vzpenjanje dosti težje od spuščanja, še posebej s svetlolaso deklico, ki je bila v enem svojih škodoželjnih trenutkov in je od spodaj vlekla vrvi v vse smeri.

Končno je prispel do debele veje in tam sedel okobal. S čipkasto kravato si je obrisal pot z obraza. »Ha, ha, ni ti uspelo!«

»Za las!«

»Ampak jaz sem mislil, da si moja prijateljica.«

»Si mislil!« in se je spet pričela pahljati.

»Violanta!« je v tem trenutku planil oster ženski glas. »S kom se pogovarjaš?«

Na belem stopnišču, ki je vodilo v vilo, se je pojavila neka gospa: visoka, suha, z izredno široko obleko; gledala je skozi lornjeto. Kozma se je preplašen umaknil med listje.

»Z nekim mladeničem, *ma tante*<sup>vi</sup>,« je rekla deklica, »ki se je rodil v drevesni krošnji in zaradi uroka ne more stopiti na tla.«

Kozma se je ves rdeč v obraz spraševal, če je deklica tako govorila, da bi se norčevala iz njega pred teto, ali da bi se norčevala iz tete pred njim, ali samo, da bi nadaljevala igro, ali ker ji je bilo popolnoma vseeno tako zanj, kot za teto in za igro, in videl je, da ga je dama, ki se je približevala drevesu, motrila skozi lornjeto, kot bi občudovala nenavadnega papagaja.

»Uh, *mais c'est un des Piovasques, ce juene homme, je crois. Viens, Violante.*«<sup>vii</sup>

Kozma je vzplamtel od ponižanja: da ga je prepoznala s tako naravnostjo, ne da bi se vsaj vprašala, zakaj je bil tam, in da je takoj poklicala deklico stran, odločno, vendar ne strogo, in da je Viola tako ubogljivo, ne da bi se vsaj obrnila, sledila klicu svoje tete; zdelo se je, da vse to namiguje, da je on ničvreden človek, da skoraj niti ne obstaja. Tako se je tisto nenavadno popoldne pogreznilo v oblak sramu.

Toda glej, deklica pomigne teti, teta skloni glavo, deklica ji nekaj reče na uho. Teta ponovno usmeri lornjeto na Kozma. »Torej, gospodič,« mu reče, »vam smem ponuditi skodelico čokolade. Tako se bova tudi midva seznanila,« in postrani pogleda Violo, »ko ste že prijatelj družine.«

Kozma je ostal tam in z okroglimi očmi gledal teto in nečakinjo. Srce mu je močno utripalo. Glejte, povabili so ga Valobalski in Osojski, najbolj ohola družina v teh krajih, in kar je bilo še trenutek prej ponižanje, se je spremenilo v povračilo in maščeval se je za svojega očeta, saj so ga sprejeli nasprotniki, ki so ga vedno gledali zviška, in Viola se je zavzela zanj in on je bil zdaj uradno sprejet kot Violin prijatelj in se bo igral z njo v tem vrtu, drugačnem od vseh vrtov. Vse to je okusil Kozma, hkrati pa tudi nasprotno, čeprav nejasno čustvo: čustvo, sestavljeno iz plašnosti, ponosa, osamljenosti, trme; in v tem nasprotovanju čustev se je moj brat oklenil veje nad sabo, splezal gor, se premaknil v najbolj krošnjat del, stopil gor na drugo drevo in izginil.

### 3. poglavje

Bilo je eno tistih neskončnih popoldni. Občasno se je zaslišal kak štrbunk, šelest, kot je pogosto v vrtovih, in tekli smo ven in upali, da je on, da se je odločil spustiti se dol. Kje pa, videl sem, kako je nihala krošnja magnolije z belim cvetom, in Kozma, ki se je pojavil onkraj zidu in ga preskočil.

Po murvi sem mu stopil naproti. Ko me je zagledal, je bil videti vznejevoljen; še vedno je bil jezen name. Sedel je na murvino vejo nad mano in začel vanjo vrezovati zareze z malim mečem, kot da ne bi hotel govoriti z mano.

»Lepo se hodi po murvi,« sem rekel zato, da bi nekaj rekel, »prej se nisva nikoli povzpela nanjo ...«

On je še kar drgnil vejo z rezilom, potem je trpko rekel: »Torej, so ti bili vseč polži?«

Jaz sem pomolil naprej košaro: »Prinesel sem ti dve suhi figi, Mino, in nekaj torte ...«

»So te poslali *oni*?« je rekel on, še zmerom odbijajoče, vendar je že gledal košaro in požiral slino.

»Ne, ko bi ti vedel, moral sem skrivaj pobegniti Opatu!« sem hitro rekel. »Hoteli so me zadržati doma, da bi se učil ves večer, da ne bi govoril s tabo, ampak stari je zadremal! Mami skrbi, da ne bi padel, in bi rada, da bi te šli iskat, toda očka pravi, odkar te ni več videl na gradnu, da si prišel dol in da si se dobro skrtil v kak kot, da bi premišljeval o svojem hudodelstvu, in da ni razloga za strah.«

»Jaz se nisem nikoli spustil dol!« je rekel moj brat.

»Si bil v vrtu Valobalskih?«

»Ja, ampak vedno z drevesa na drevo, ne da bi se kdaj dotaknil zemlje!«

»Zakaj?« sem vprašal jaz; bilo je prvič, da sem ga slišal izreči to svoje pravilo, toda o njem je govoril, kot bi bilo to med nama že dogovorjeno, skoraj kot bi me hotel pomiriti, da pravila ni prekršil; tako si nisem več upal vztrajati pri svoji prošnji po razlagi.

»Veš,« je dejal, namesto da bi mi odgovoril, »to je kraj, ki potrebuje dneve, da ga raziščeš vsega, ta vrt Valobalskih! Z drevesi iz gozdov iz Amerike, ko bi jih le videl!« Nato se je spomnil, da je bil z mano skregan, in da mi zato ne bi smel s takim užitkom pripovedovati o svojih odkritjih. Rezko je zasekal: »Sploh pa te ne bom peljal tja. Ti se greš od zdaj naprej lahko sprehajati z Baptisto ali z Vitezem Advokatom!«

»Ne, Mino, pelji me tja!« sem vzkliknil, »ne smeš biti jezen name zaradi polžev, bili so nagnusni, ampak jaz jih nisem mogel več poslušati, kako kričijo.«

Kozma se je basal s torto. »Preizkusil te bom,« je rekel, »moraš mi dokazati, da si na moji strani, ne na njihovi.«

»Povej mi vse, kar hočeš, da storim.«

»Priskrbeti mi moraš vrvi, močne in dolge, ker se moram za nekatere prehode privezati; in potem škripec, in kavlje, žeblje, tiste velike ...«

»Kaj pa hočeš narediti? Žerjav?«

»Veliko robe bova morala spraviti gor, bova kasneje videla: deske, palice ...«

»Hočeš zgraditi bajtico na drevesu? Kje pa bo?«

»Če se bo le dalo. Prostor bova že še zbrala. Tačas pa je moj poštni naslov tam v votlem hrastu. Spustil bom košarico po vrvi in ti boš lahko dal notri vse tisto, kar bom potreboval.«

»Ampak zakaj? Govoriš, kot da boš ostal skrit kdove kako dolgo ... Ne misliš, da ti bodo odpustili?«

Obrnil se je, rdeč v obraz. »Kaj me briga, če mi odpustijo? In sploh se ne skrivam: jaz se ne bojim nikogar! Pa ti, se mi bojiš pomagati?«

Ne, da jaz nisem razumel, da moj brat zaenkrat noče priti dol, toda delal sem se, da ne razumem, da bi ga prisilil, da se izreče, da reče: »Da, hočem ostati na drevesih vse do časa za malico ali do sončnega zahoda ali do časa za večerjo ali dokler ne pade mrak,« skratka nekaj, kar bi označevalo mejo, sorazmerje z njegovim protestnim dejanjem. A rekel ni ničesar podobnega in mene je bilo zato malo strah.

Klicali so od spodaj. Bil je najin oče, ki je vpil: »Kozma, Kozma!« in nato je, že prepričan, da mu Kozma ne bo odgovoril: »Blaž, Blaž!«, klical mene.

»Grem pogledat, kaj hočejo. Potem ti pridem povedat,« sem hitro rekel. Ta naglica, da bi posredoval novice svojemu bratu, se je skladala z mojo naglico, da bi jo popihal, zaradi strahu, da bi me ujeli, kako šepetam z njim v vrhu murve, in da bi moral z njim deliti kazen, ki ga je zagotovo čakala. Toda ni bilo videti, da bi mi Kozma razbral z obraza to senco strahopetnosti: pustil me je oditi, samo s skomigom ramen je hlinil svoje brezbrizje do tega, kar bi mu imel povedati najin oče.

Ko sem se vrnil, je bil še zmeraj tam; našel je dober prostor za sedenje, gor na prirezanem deblu, s koleno si je podpiral brado in in z rokami objemal piščali.

»Mino, Mino!« sem vzkliknil brez sape, ko sem plezal gor. »Odpustili so ti! Čakajo naju! Malica je na mizi in očka in mamica že sedita in nama dajeta kose torte na krožnik. Ker imamo torto iz smetane in čokolade, ampak je ni naredila Baptista, veš! Baptista se je gotovo zelena od jeze zaprla v svojo sobo! Onadva sta me pobožala po glavi in sta mi tako rekla: 'Pojdi k ubogemu Minu in mu povej, da se bomo pobotali in da o tem ne bomo več govorili!' Hitro, greva!«

Kozma je grizljal nek list. Ni se premaknil.

»Poslušaj,« je rekel, »poskušaj vzeti kakšno odejo, ne da bi te videli, in mi jo prinesi. Mora biti mrzlo tukaj ponoči.«

»Ampak saj ne boš preživel noči na drevesih!«

On ni odgovoril, z brado na kolenih je žvečil list in gledal predse. Sledil sem njegovemu pogledu, ki se je končal prav pri zidu vrta Valobalskih, tam, kjer je kukal bel cvet magnolije in kjer je zadaj letel papirnati zmaj.

Tako je bil večer. Služabniki so prihajali in odhajali, ko so pogrinjali mizo; v dvorani so bili svečniki že prižgani. Kozma je moral z drevesa vse videti; in Baron Armin se je obrnil k sencam zunaj in skozi okno zavpil: »Če hočeš ostati tam zgoraj, boš umrl od lakote!«

Tisti večer smo prvič sedli k večerji brez Kozma. On je sedel kot na konju na visoki veji gradna, postrani, tako da smo videli samo noge, kako bingljajo. Videli smo, pravim, če smo se sklonili čez okensko polico in strmeli v temo, saj je bila dvorana razsvetljena in zunaj mrak.

Celo Vitez Advokat je čutil dolžnost, da se pokaže in kaj reče, toda kot ponavadi mu ni uspelo izraziti sodbe o stvari. Rekel je: »Oooh ... čvrst les ... zdrži sto let ...« nato je zamomljaj nekaj turških besed, morda ime gradna; skratka, kot bi govorili o drevesu in ne o mojem bratu.

Najina sestra Baptista pa je nasprotno kazala, da Kozmu na nek način zavida, kot da bi, navajena, da je družina osupla zaradi njenih čudaštev, zdaj našla nekoga, ki jo je posekal; in tako si je neprestano grizla nohte (grizla pa si jih ni tako, da bi nesla prst k ustom, ampak je prst povesila, obrnila dlan in dvignila komolec).

Generalici je prišla na misel neka vojaška straža na drevesih v nekem taboru, ne vem več, ali v Slavoniji ali na Pomoranskem, in kako jim je, ker so opazili sovražnika, uspelo izogniti se zasedi. Ta spomin jo je nenadoma od izgubljenke, kakršna je bila zaradi materinske bojazni, vrnil v njeno najljubše vojaško vzdušje, in kot da bi ji končno uspelo razumeti obnašanje svojega sina, je postala bolj mirna in skoraj ponosna. Nihče je ni poslušal, razen Opat Fauchelafleur, ki je resnobno pritrjeval vojaški pripovedi in vzporednici, ki jo je moja mati vlekla, saj bi se oprijel vsake bilke, da bi se mu le zdelo običajno, kar se dogaja, in da bi pregnal iz glave odgovornost in skrb.

Po večerji smo mi hodili zgodaj spat in tudi tistega večera nismo spreminjali urnika. Takrat so se najini starši že odločili, da Kozmu ne bodo več dajali zadovoljstva, da pazijo nanj, pričakovali so, da ga bodo utrujenost, neudobje in nočni mraz pregnali iz skrivališča. Vsak je šel gor v svoje prostore in na hišnem pročelju so sveče odpirale zlate oči v oglatih okvirjih vitraž. Kakšno hrepenenje, kakšen spomin na gorkoto je morala vzbujati ta hiša, tako znana in blizu, mojemu bratu, ki je prenočeval na prostem. Pokazal sem se na oknu najine sobe in zaslutil njegovo pritajeno senco v vdolbini gradna med vejo in deblom, zavito v odejo in – mislim, da – večkrat povezano z vrvjo, da ne bi padel.

Luna je pozno vstala in sijala iznad vej. V gnezdih so spale sinice, pritajene kot on. Ponoči, na prostem, je tišino v parku preletavalo sto šumov in oddaljenih glasov in pihal je veter. Občasno je prispelo oddaljeno bučanje: morje. Jaz sem z okna prisluhnil temu neenakomernemu dihanju in si skušal zamišljati, kako ga sliši nekdo, ki nima za sabo zaslombe domačega gnezda, kot nekdo, ki je bil tam, samo nekaj metrov stran, toda povsem prepuščen samemu sebi, le z nočjo okoli sebe; edina prijateljska stvar, h kateri se je lahko privil, je bilo drevesno deblo z raskavo skorjo, po katerem so tekli neskončni drobni rovi, v katerih so spale larve.

Šel sem v posteljo, vendar nisem hotel ugasniti sveče. Morda mu bo ta luč z okna njegove sobe lahko delala družbo. Imela sva skupno sobo z dvema še vedno otroškima posteljicama. Jaz sem gledal njegovo, ki je bila nedotaknjena, in skozi okno v mrak, kjer je bil on, in obračal sem se med rjuhami in se najbrž prvič zavedal sreče biti slečen, z bosimi nogami v topli in beli postelji, in hkrati sem čutil, kako je neudobno njemu, ki je bil povezan tam zgoraj v raskavo odejo, z nogami, zapetimi v gamaše, ne da bi se lahko obrnil, s polomljenimi kostmi. To občutje me od tiste noči ni nikoli več zapustilo, zavedanje, kakšna sreča je imeti posteljo, čiste rjuhe in mehko žimnico! Tako so se moje misli, mnogo ur usmerjene na osebo, ki je bila predmet vse naše tesnobe, spet obrnile k meni in tako sem zaspal.

#### 4. poglavje

Ne vem, če je res, kar se bere v knjigah, da bi v starih časih opica, ki bi odšla iz Rima in skakala z drevesa na drevo, lahko prišla v Španijo, ne da bi se dotaknila tal. V mojih časih je bil tako gosto posejan z drevesi le osojski zaliv z enega konca do drugega in njegova dolina vse do gorskih grebenov; in po tem so bili naši kraji povsod znani.

Danes jih ne prepoznate več, teh dežel. Začela se je s prihodom Francozov, sečnja gozdov, kot bi bili travniki, ki so pokošeni vsako leto in potem ponovno zrastejo. Gozdovi niso ponovno zrasli. Zdelo se je, da je sečnja stvar vojne, Napoleona, tistih časov: vendar pa se ni nikoli končala. Vrhovi so goli in ko jih gledamo, na nas, ki smo jih poznali od prej, pustijo globok vtis.

Takrat smo, kamorkoli smo šli, imeli zmeraj veje in krošnje med nami in nebom. Edino območje z bolj nizko rastjo so bili limonovi nasadi, toda tudi tam so se v sredi dvigovali skrotovičeni figovci, ki so višje na pobočju zastirali celo nebo nad vrtovi z oboki iz svojih težkih listov, in če niso bili figovci, so bile češnje s črnkastim vejevjem ali nežnejše kutine, breskve, mandljevci, mlade hruške, razsipne slive, in nato jerebike, rožičevci, če ni bila murva ali dolgoleten oreh. Kjer so se končali vrtovi, se je začelo oljčevje, sivosrebrn oblak, ki se je

razcefral sredi pobočja. V ozadju je bila med pristaniščem spodaj in trdnjavo zgoraj nagrmadena vas; in tudi tam, med strehami, nepretrgano poganjanje: črepinjaki, platanovci, celo poletni hrasti, ravnodušno in ponosno rastje, ki se je redčilo – urejeno redčilo – tam, kjer so plemiči sezidali vile in z rešetkami obdali svoje parke.

Nad oljkami se je pričel gozd. Bori so morali nekdam kraljevati vsej pokrajini, kajti še vedno so se vtihotapljali med zamočvirjena polja in šope gozda spodaj po pobočjih vse do morske obale, in prav tako macesni. Poletni hrasti so bili bolj pogosti in gosti, kot bi se zdelo danes, saj so bili prva in najbolj cenjena žrtev sekire. Malo višje so se bori umikali kostanjem, gozd se je vzpenjal po gori in ni mu bilo videti konca. To je bil ves svet rastlinstva, znotraj katerega smo živeli mi, prebivalci Osojnega, skoraj ne da bi se ga zavedali.

Prvi, ki je o tem začel razmišljati, je bil Kozma. Dognal je, da se lahko, ker je rastlinje tako goste, premakne več milj daleč, ne da bi mu bilo treba kdaj sestopiti. Občasno ga je kos gole zemlje prisilil, da je naredil dolg ovinek, toda kmalu je postal večč vseh obveznih poti in nič več ni meril razdalj po naših ocenah, ampak je imel vedno v mislih vijugave proge, ki se jih je moral držati na vejah. In kjer niti s skokom ni dosegel najbližje veje, je začel uporabljati zvižaje; ampak o tem bom govoril kasneje; zdaj smo še kar pri zarji, v kateri se je prebudil na gradnu, sredi razgrajanja škorcev, vlažen od mrzle rose, odrevenel, s polomljenimi kostmi, mravljinci v nogah in rokah, in se vesel lotil raziskovanja novega sveta.

Prispel je do zadnjega drevesa v parku, do platane. Spodaj se je spuščala dolina pod nebom, polnim oblakov in dima, ki se je dvigoval iz posamičnih streh iz skrilačca, samotnih kmečkih hiš, skritih za strminami kot kupi kamnov; nebo iz listja, ki so ga v zrak dvigovali figovci in češnje; in manjše slive in breskve so krečile tršate veje; vse se je videlo, tudi travo, bilko za bilko, razen barve zemlje, ki so jo prekrivali leni listi buč ali glave vrtnih solate ali ohrovta v nasadih; in tako je bilo na eni in na drugi strani Vja, v katerem se je odpirala dolina proti visokemu lijaku morja.

In skozi to pokrajino se je širil nekakšen val, neviden in tudi, razen občasno, neslišen, toda to, kar se je slišalo, je bilo dovolj, da se je raznesel nemir: nenadni izbruhi ostrih krikov, in nato nekaj zamolkel šum padcev in morda celo pokanje odlomljene veje, in ponovno kriki, toda drugačni, kriki besnih temnih glasov, ki so se bližali kraju, od koder so prej prišli ostri kriki. Nato dolgo nič, občutek, narejen iz ničesar, iz nekakšnega minevanja, iz nečesa, kar je treba pričakovati ne tam, ampak na povsem drugi strani, in resnično se je spet zaslišal tisti skupek glasov in šumov, in najbrž je izviral na tej ali na oni strani doline, vedno tam, kjer so se v vetru premikali majhni nazobčani listi češenj. Zato je Kozma z onim delom duha, ki je raztreseno jadral okrog – nasprotno je drug del njega vedel in razumel vse vnaprej – izoblikoval tole misel: češnje se pogovarjajo.

Bilo je proti najbližji češnji, kar vrsti visokih češenj z gostim zelenim listjem in polnih črnih češenj, h katerim se je Kozma napotil, vendar moj brat še ni imel tako izostrenega očesa, da bi takoj znal razločiti med vejami tisto, kar je, od tistega, česar ni. Obstal je: prej se je tu slišal hrup, zdaj se ne sliši ničesar. Stal je na najnižjih vejah; in vse češnje, ki so bile nad njim, je čutil za sabo, sam ne bi znal razložiti, kako, zdelo se je, da se upirajo vanj, zdelo se je skratka, da ima drevo oči namesto češenj.



Kozma je dvignil obraz in preveč zrela češnja mu je, čof, padla na čelo. Pripri je veke in pogledal gor proti nebu (kjer je raslo sonce) in videl, da je na tistem in na bližnjih drevesih čepelo polno fantov.

Ko so opazili, da jih je opazil, niso bili več tiho, in so z rezkimi, četudi pridušenimi glasovi rekli nekaj kot: »Lej ga tòm, ka' je lep!« in ko so pred sabo razmaknili listje, se je vsak z veje, na kateri je stal, spustil na tisto nižje, približujoč se fantu s trirogeljnikom na glavi. Bili so razoglavi ali s scefrenimi slamniki, in nekateri pokriti s kapucastimi vrečami; oblečeni so bili v raztrgane srajce in pumparice; na nogah so imeli tisti, ki niso bili bos, trakove iz blaga, in nekateri so zavezane okoli vratu nosili cokle, ki so jih sezuli, da so lahko plezali; bili so velika tolpa tatičev sadja, ki sva se ji Kozma in jaz vedno – vsaj v tem sva bila poslušna družinskim zapovedim – na daleč izogibala. Tistega jutra pa se je zdelo, kot da moj brat išče prav njih, čeprav ni bilo niti njemu jasno, kaj si je od tega obetal.

Strumno je stal in jih čakal, ko so se spuščali, si kazali nanj in ga v tistem svojem ostrem polšepetu obstreljevali z domisleki kot: »Ka' pa iše tale tuki?« in vanj vrgli tudi kakšno češnjevo peško ali pa mu zalučali kakšno črvivo češnjo, ali kakšno, ki jo je okljuval kos, potem ko so jo s kretnjo pračarja na peclju zavrtinčili v zraku.

»Uuuuh!« so nenadoma vsi vzkliknili. Videli so mali meč, ki mu je visel zadaj. »A ga vid'te, ka' 'ma tòm?« In bruhnili so v smeh. »Ritotepnik!«

Zatem so utihnili in udušili smeh, saj se bo zgodilo nekaj za ponoret zabavnega: dva od teh malih malopridnežev sta šla prav potihoma gor na vejo ravno nad Kozmom in mu hotela povezniti vrečo na glavo (eno tistih zamazanih vreč, ki so jim gotovo služile za plenjenje in ki so jih, ko so bile prazne, posadili na glavo kot kapuce, ki so se spuščale na rame). Kmalu bi bil moj brat ohomotan, ne da bi razumel, kako, in prav lahko bi ga zvezali kot salamo in mu naložili batine.

Kozma je zavohal nevarnost, ali pa morda ni zavohal ničesar: čutil je, da ga zasmehujejo zaradi malega meča in ga je iz vprašanja časti hotel izdreti. Visoko ga je zavihtel, rezilo je oplazilo vrečo, on jo je videl, jo z zamahom iztrgal iz rok tatičev in jo zagnal stran.

To je bila dobra poteza. Ostali so hkrati nezadovoljno in občudujoče vzkliknili »Oh!«, in na pajdaša, ki sta si pustila speljati vrečo, so se usule narečne žaljivke kot: »*Curaklna! Drekača!*«

Kozma ni imel časa, da bi se veselil uspeha. Nasproten bes je planil s tal; zmerjali so, metali kamenje, kričali: »Tokrat nam ne boste pobegnili, lopovski pankrti!« in dvigovali roglje gnojnih vil. Tatiči na vejah so se pritajili in potegnili k sebi noge in komolce. Bil je tisti trušč okoli Kozma, ki je opozoril kmetovalce, ki so stali na straži.

Napad je bil pripravljen s skupnimi močmi. Naveličani, da jim kradejo sadje, ko še dozoreva, se je precej malih posestnikov in najemnikov iz doline povezal med sabo; kajti taktiki malih podležev, ko se vsi naenkrat zaženejo v sadovnjak, ga opleni in uidejo na nasprotni strani, tam pa spet od začetka, se je lahko zoperstavila samo podobna taktika: se pravi skupaj prežati na posestvu, kamor bodo prej ali slej prišli, in jih zgrabiti na delu. Zdaj so odvezani psi lajali, se ob vznožjih češenj z gobci, polnimi ostrih zob, vzpenjali na zadnje šape, v zraku so se stegovale vile za seno. Izmed tatičev so trije ali štirje skočili na tla ravno pravi čas, da so jim hrbet preluknjale konice trizobov in robove hlačnic ugrizi psov, in da so tuleč tekli stran in se z glavo prebijali skozi vrste vinograda.

Tako si nihče ni več drznil priti dol: preplašeni so stali na vejah, tako oni kot Kozma. Že so kmetovalci ob češnje postavljali lestve in se s koničastimi zobmi vil pred seboj povzpenjali gor.

Potrebni je bilo nekaj minut, preden je Kozma razumel, da je on prestrašen, ker je prestrašena ta tolpa potepuhov, tako nesmiselno, kot je nesmiselna misel, da so oni take glavce, on pa ne. Dejstvo, da so stali tam kot bedaki, je bil že en dokaz: kaj čakajo, da ne pobegnejo na okoliška drevesa? Moj brat je tako prispel vse do tja in tako lahko odide: potisnil si je trirogeljnik na glavo, poiskal vejo, ki mu je služila za most, prestopil z zadnje češnje na rožičevca, bingljajoč z rožičevca se je spustil dol na slivo in tako naprej. Ko so ostali videli, kako hodi po tistih vejah, kot bi se sprehajal po trgu, so razumeli, da mu morajo takoj slediti, kajti kdo ve, kako bi se drugače namučili, preden bi odkrili njegovo pot; in tiho so mu po vseh štirih sledili po ovinkasti poti. On pa je vtem, ko se je vzel na neko figo, preskočil poljsko ogrado in se spustil dol na breskev, ki je imela tako občutljive veje, da so morali eden po eden hoditi čeznjo. Breskev je služila samo za to, da si se lahko oprijel ukrivljenega debela oljke, ki je molela čez zid; z oljke pa si bil z enim skokom na poletnem hrastu, ki je stegoval čvrsto roko čez hudournik, in lahko si šel na drevesa tam čez.

Možje z vilami, ki so že verjeli, da imajo v pesti tatove sadja, so jih videli bežati po zraku kot ptice. Zasledovali so jih, tekli skupaj z lajajočimi psi, toda morali so obiti ograjo, potem zid, potem na tistem delu hudournika ni bilo mostov, in zgubili so čas, ko so iskali brod, paglavci pa so že tekli daleč stran.

Tekli so kot človeška bitja, z nogami na tleh. Na vejah je ostal samo moj brat. »Kam se je zgubu tist plezalček z gamašami?« so se spraševali, ko ga niso več videli pred sabo. Dvignili so pogled, tam je bil, plezal je po oljkah. »Ej, ti, spusti se dol, zdaj smo se jih že znebili!« On pa se ni spustil, skakal je s krošnje na krošnje, z ene oljke je prestopil na drugo, izginil je pogledu med gostimi srebrnimi listi.

Tolpa malih potepuhov z vrečami na glavi namesto kapuc in s palicami v rokah je zdaj napadala neke češnje na dnu doline. Delali so načrtno, skubli so vejo za vejo, ko so koga nenadoma zagledali na vrhu najvišjega drevesa, kako sedi na veji s prekrizanimi nogami, z dvema prstoma ločuje peclje od češenj in meče češnje v trirogeljnik, ki mu počiva na kolenih? Fanta z gamašami! »Hej, s kje prihajaš?« so ga naduto vprašali. Vendar pa so bili neprijetno presenečeni, saj se je zdelo, kot da je prav priletel tja

Moj brat je zdaj eno po eno jemal češnje iz trirogeljnika in jih nesel v usta, kot bi bile kandirane. Nato je zasopihal z ustnicami in izpihoval peške, pazeč, da mu ne zamažejo telovnika.

»Ta beloritec,« je rekel eden izmed njih, »kaj hoče od nas? Zakaj se nam mota pod nogami? Zakaj ne je tistih češenj s svojega vrta?« Vendar pa so bili nekoliko preplašeni, saj so spoznali, da je bil na drevesih spretnejši od njih vseh.

»Med temi beloritci,« je rekel drug, »se vsake toliko po nesreči rodi kakšen v redu: poglej Sinforoso ...«

Ob tem skrivnostnem imenu je Kozma napel ušesa in, še sam ni vedel, zakaj, zardel.

»Sinforosa nas je izdala!« je rekel nekdo drug.

»Ampak je bila v redu, glede na to da je tudi ona beloritka, in ko bi še danes zjutraj potrobila na rog, nas ne bi zalotili.«

»Z nami je lahko tudi beloritec, se razume, če hoče biti eden izmed nas.«

(Kozma je zdaj razumel, da beloritci pomenijo prebivalce vil ali plemenitaše ali katerokoli osebo na visokem položaju.)

»Poslušaj, ti,« mu je rekel eden, »čisti računi: če hočeš biti z nami, se boš boril z nami in nas boš naučil vse korake, kar jih znaš.«

»In spustil nas boš v sadovnjak tvojega očeta!« je rekel drug. »Name so enkrat tam streljali s soljo!«

»Kozma jih je poslušal, napol zatopljen v svoje misli. Potem je rekel: »Povejte mi, kdo je Sinforosa?«

Takrat so vsi tisti mali raztrganci v krošnjah bruhnili v smeh in se smejali, smejali, tako da so nekateri skoraj padli s češnje, in nekateri so se vrgli nazaj in se z nogami držali za vejo, in nekateri so se obešeni na roke gurali in se kar naprej krohotali in vpili.

Razume se, da so zaradi takega hrušča ponovno imeli zasledovalce za petami. Morala je biti prav tam, skupina tistih s psi, kajti dvignil se je glasen lajež in spet so bili tam vsi z vilami. Samo da so tokrat, izučil jih je namreč polom, ki so ga doživeli, najprej zasedli okoliška drevesa in se povzpeli nanje s klinastimi lestvami, in s tam so jih obkolili s trizobi in grabljami. Na zemlji pa psi pri tem širjenju ljudi po drevesih niso takoj razumeli, na katero stran naj se naščuvajo, in so obstali nekoliko razkropljeni in lajali z gobci v zraku. Tako so se tatiči lahko urno vrgli na zemljo, stekli vsak na svojo stran med zbeganimi psi, in če so katerega izmed njih ugriznili v meča ali udarili v palico ali kamenjali, jih je večina zdrava zapustila polje.

Na drevesu je ostal Kozma. »Pridi dol!« so mu kričali drugi, ko so skakali dol. »Kaj delaš? Spiš? Skoči na zemljo, dokler je pot prosta!« On pa je, s koleno tesno objemajoč vejo, izdril mali meč. Z bližnjih dreves so kmetovalci iztegovali vile, ob koncih zvezane s palicami, da bi ga dosegli, in Kozma je vrtel mali meč in jih držal stran, dokler mu niso enih naperili na sredo prsi in ga pribili k deblu.

»Stojte!« je zavpil nek glas. »Mali baron Hudaploha je! Kaj počnete tam zgoraj, gospodič? Kako, da ste se pomešali s tisto svojatjo?

Kozma je spoznal Jana Koritarja, podložnika našega očeta.

Vile so se umaknile. Mnogi v skupini so si sneli klobuk. Tudi moj brat je z dvema prstoma privzdignil trirogeljniki z glave in se poklonil.

»Hej, vi tam spodaj, zvežite pse!« so vpili zgoraj. »Pustite ga dol! Lahko se spustite dol, gospodič, vendar pazite, saj je drevo visoko! Počakajte, vam bomo dali lestev! Nato vas bom jaz pospremil domov!«

»Ne, hvala, hvala,« je rekel moj brat. »Nikar si ne delajte sitnosti, poznam svojo pot, sam poznam svojo pot.«

Izginil je za deblom in se spet pojavil na drugi veji, še enkrat je zavil za deblo in se znova pojavil vejo višje, še enkrat je izginil za deblom in videla so se samo stopala na najvišji veji, kajti zgoraj je bilo gosto listje, in stopala so skočila, in potem se ni videlo nič več.

»Kam je šel?« so se spraševali možje, in niso vedeli, ali naj gledajo gor ali dol.

»Tamle je!« Bil je daleč v krošnji drugega drevesa in spet je izginil.

»Tamle je!« Bil je v krošnji spet drugega drevesa, zibal se je, kot bi ga nesel veter, in skočil.

»Padel je! Ne! Tam je!« Nad vršenjem zelenja sta se videla samo trirogeljniki in kitka.

»Kakšnega gospoda pa imaš?« so oni vprašali Jana Koritarja. »Ali je človek ali divja žival? Ali je sam hudič?«

Jan Koritar je ostal brez besed. Prekrižal se je.  
Zaslišalo se je Kozmovo petje, neka vrsta kričanja po notah.  
»O la Sin-fo-ro-saaa ...!«

## 5. poglavje

Sinforosa: malo po malem je iz pripovedovanj tatičev Kozma dosti izvedel o tej osebi. S tem imenom so oni klicali gosposko deklico, ki je jahala na pritlikavem belem konjičku, in je postala njihova prijateljica, razcapanci, in jih nekaj časa ščitila in jim tudi, objestna, kot je bila, poveljevala. Dirjala je na belem konjiču po poteh in stezah, in ko je opazila zrelo sadje v nezavarovanih sadovnjakih, jih je obvestila in je kot kak častnik s konja spremljala njihove naskoke. Za vratom je nosila obešen lovski rog; medtem ko so oni rabutali mandlje in hruške, je križarila na konjičku gor in dol po obrežju, od koder je nadzorovala vso deželo, in takoj ko je opazila sumljivo premikanje gospodarjev ali kmetov, ki bi lahko odkrili tatove in od zadaj planili nanje, je zatrobila na rog. Ob tem zvoku so paglavci poskakali z dreves in stekli stran; tako jih nikoli niso presenetili, dokler je deklica ostala z njimi.

Kaj se je zgodilo potem, je bilo težje razumeti: videti je bilo, da je bil en del tistega »izdajstva«, ki ga je Sinforosa zagrešila v njihovo škodo, da jih je poklicala v svojo vilo, da bi jedli sadje, potem pa ukazala služabnikom, naj jih pretepejo s palicami; in videti je bilo, da je bil drug del to, da je bila posebej naklonjena enemu med njimi, nekemu Le-Potécu, ki so ga zaradi tega še vedno zasmehovali, hkrati pa še nekemu drugemu, nekemu Ugassu, in da ju je obrnila enega proti drugemu; in da jih v resnici služabniki niso tepežkali takrat, ko so kradli sadje, ampak ob vojnem pohodu obeh ljubosumnih miljenčkov, ki sta končno sklenila zavezništvo proti njej; govorilo pa se je tudi o nekih tortah, ki jim jih je ona večkrat obljubljala in končno le dala, vendar zabeljene z ricinovim oljem, zaradi česar jih je en teden zvijalo po trebuhu. Neka od teh prigod ali kakšna tovrstna prigoda ali celo vse te prigode skupaj pa so povzročile, da je med Sinforoso in tolpo prišlo do razkola, in oni so zdaj o njej govorili hkrati s sovraštvom in obžalovanjem.

Kozma so bila sama ušesa, ko je to poslušal, in je prikimal, kot bi se vsaka posebnost na novo sestavljala v njemu znano podobo, in na koncu se je odločil in vprašal: »V kateri vili pa živi ta Sinforosa?«

»Ja kako, hočeš reči, da je ne poznaš? Če sta soseda! Sinforosa iz vile Valobalskih!«

Kozma ni zares potreboval te potrditve, da bi bil prepričan, da je prijateljica potepuhov Viola, deklica z gugalnice. Prav zaradi tega, ker mu je ona rekla, da pozna vse tatove sadja v okolici – vsaj jaz tako mislim –, se je takoj lotil iskanja tolpe. Zares je od tistega trenutka nemir, ki ga je gnal, četudi še zmeraj nedoločen, postal silnejši. Zdaj si je želel voditi tolpo v rabutanje dreves vile D'Ondarivov, zdaj ponuditi ji svoje usluge proti njim, tudi ko bi jih moral najprej spodbuditi, da bi ji šli nagajat, da bi jo potem lahko branil, zdaj storiti kako junaštvo, ki bi ji posredno prišlo na ušesa; in sredi teh naklepov je čedalje bolj brezvoljno sledil tolpi in ko so se oni spustili z dreves, je on ostal sam in senca otožnosti je prekrila njegov obraz, kot oblaki prekrijejo sonce.

Nato je nenadoma skočil in se okretno kot maček povzpел po vejah in naglo šel nad sadovnjaki in vrtovi, si popeval kdove kaj skozi zobe, živčno,

skoraj nemo popevanje, oči je imel uprte naprej, zdelo se je, da ne vidijo ničesar in da on prav kot mački nagonsko drži ravnotežje.

Dostikrat smo ga videli, kako je tako obseden hodil po vejah našega vrta. »Tam je! Tam je!« smo začeli vpiti, saj je bil še vedno, karkoli smo hoteli delati, on zmeraj v naših mislih, in šteli smo ure, dneve, ki jih je preživel na drevesih, in naš oče je rekel: »Nor je! Obseden je!« in se jezil na Opata Fauchelafleurja: »Ni drugega, izgnati moramo hudiča iz njega! Kaj čakate, vi, vam pravim, *l'abbé*,<sup>viii</sup> kaj delate tam s prekrižanimi rokami! Hudiča ima v telesu, moj sin, razumete, *sacré nom de Dieu!*<sup>ix</sup>«

Zdelo se je, da se je Opat nenadoma zdrznil, zdelo se je, da mu je beseda »hudič« prebudila v spominu neko jasno povezavo misli, in začel je z zelo zapletenim teološkim govorom o tem, kako bi lahko pravilno spoznali prisotnost hudiča, in ni se razumelo, ali hoče nasprotovati mojemu očetu ali govoriti tako na splošno: skratka, ni se izjasnil o dejstvu, ali bi se nek odnos med hudičem in mojim bratom lahko štel za možnega ali bi se moral a priori izključiti.

Baron je zgubljal potrpljenje, Opat je zgubljal nit, jaz sem se že dolgočasil. V naši materi pa je materinska zaskrbljenost, nestalno čustvo, ki je kraljevalo vsemu, otrdela, kot se je pri njej kmalu zgodilo z vsakim čustvom, v praktične odločitve in iskanje potrebnega orodja, prav kot se morajo razrešiti skrbi kakega generala. Nekje je izkopala dolg podeželski daljnogled s trinožnikom; tja je prilepila oko in tako je preživela ure na terasi vile in neprestano naravnavala leče, da bi izostrila fanta sredi listja, tudi ko bi mi lahko prisegli, da je bil zunaj dometa.

»Ga še vedno vidiš?« jo je z vrta spraševal naš oče, ki je hodil naprej in nazaj pod drevesi in mu ni nikoli uspelo opaziti Kozma, razen, ko ga je imel prav nad glavo. Generalica je hkrati pomignila, da ja in da naj bomo tiho, da ga ne bomo vznemirili, kot bi sledila premikom trup na kaki vzpetini. Bilo je jasno, da ga včasih niti slučajno ni videla, vendar si je kdove zakaj zapičila v glavo, da se bo moral ponovno pojaviti na tistem istem mestu, in tja je imela usmerjen daljnogled. Občasno si je sama pri sebi morala tudi priznati, da se je zmotila, in takrat je odmaknila oko z leče in začela proučevati katastrski načrt, ki ji je odprt ležal na kolenih, ena roka se ji je zamišljeno ustavila na ustih, z drugo je sledila hieroglifom načrta, dokler ni določila točke, kamor je moral prispeti njen sin, in je, ko je izračunala kot, naperila daljnogled na katerokoli drevesno krošnjo v tistem morju listja, počasi z lečami izostrila sliko in iz trepetajočega nasmeha, ki se ji je pojavil na ustnicah, smo razumeli, da ga je videla, da je bil res tam!

Tedaj je položila roko na neke barvaste zastavice, ki jih je imela poleg podnožnika, in z odločnimi, ritmičnimi gibi pomahala z eno in potem z drugo, kot bi pošiljala sporočila v dogovorjenem jeziku. (Jaz sem zaradi tega čutil neko posebno jezo, saj nisem vedel, da ima najina mati tiste zastavice in da jih zna uporabljati, in gotovo bi bilo lepo, ko bi naju naučila, da bi se z njo igrala z zastavicami, predvsem prej, ko sva bila še oba bolj majhna; toda najina mati ni nikoli ničesar počela zaradi igre, in zdaj ni bilo več upanja.)

Moram pa reči, da je kljub vsej svoji bojni opravi še vedno ostajala mati, s stisnjenim srcem v grlu in z robčkom, ki ga je znetla v kepo, v roki, vendar bi lahko rekli, da jo je vloga generalice pomirjala, ali da ji je to, da je živel s to skrbjo v vlogi generalice in ne preproste matere, preprečevalo, da bi zaradi nje trpela, prav zato, ker je bila krhka ženskica, katere edina obramba je bil ta vojaški slog, ki ga je podedovala po družinu Von Kurtewitz.

Bila je tam in mahala z eno tistih svojih zastavčic, ko je gledala skozi daljnogled, in glej, razsvetli se ji ves obraz in smeji se. Razumeli smo, da ji je Kozma odgovoril. Ne vem, kako, morda ji je pomahal s klobukom ali pripognil kako vejo. Seveda se je od takrat najina mati spremenila, nič več ni čutila prejšnje skrbi in čeprav je bila njena materinska usoda tako drugačna od usode vsake druge matere, ker je imela sina, ki je bil tako čuden in izgubljen za običajno čustveno življenje, je ona to Kozmovo čudaštvo sprejela prva izmed nas vseh, kot bi bila zdaj zadovoljna s tistimi pozdravi, ki ji jih je od takrat dalje občasno iznenada pošiljal, tistimi tihimi sporočili, ki sta si jih izmenjavala.

Zanimivo je bilo, da si najina mati ni delala nobenih utvar, da bo Kozma zato, ker ji je poslal pozdrav, pripravljen nehati bežati in se vrniti med nas. V takem prepričanju pa je trajno živel najin oče in ob vsaki še tako nepomembni novici, ki je zadevala Kozma, je začel sanjariti: »A ja? Ste videli? Se bo vrnil?« Tako je bilo videti, da je bila najina mati, ki mu je bila morda najmanj blizu, edina, ki ji je uspelo, da ga je sprejela takega, kot je bil, morda zato, ker si ni poskušala pojasniti njegovega obnašanja.

Ampak vrnimo se k tistemu dnevu. Izza najine matere je za trenutek pokukala tudi Baptista, ki se ni skoraj nikoli pokazala, z milim izrazom stegnila krožnik z neko kašo in dvignila žličko: »Kozma ... Boš?« Njen oče ji je pripeljal klobuto in vrnila se je v hišo. Kdo ve, kakšen pošasten močnik je pripravila. Najin brat je izginil.

Jaz sem si res želel, da bi mu sledil, sploh zdaj, ko sem vedel, da sodeluje pri podvigih tiste tolpe malih capinov, in zdelo se mi je, da mi je odprl vrata novega kraljestva, ki ga nisem več gledal s plašno nezaupljivostjo, temveč s tovariškim navdušenjem. Sprehajal sem se sem in tja med teraso in visoko frčado, od koder sem lahko s pogledom krožil po krošnjah dreves, in tam sem bolj z ušesi kot z očmi sledil izbruhom hrupnega veselja tolpe na vrtovih, videl sem, kako so se vrhovi češenj tresli in vsake toliko je pomolila ven roka, ki je tipala in trgala, razkuštrana ali z vrečo pokrita glava, in med glasovi sem slišal tudi Kozmov glas in sem se spraševal: »Ampak kako je lahko že tam dol? Nedolgo nazaj je bil tu v parku! Kaj gre že hitreje od veverice?«

Spomnim se, da so bili na rdečih slivah nad Veliko Kadjo, ko se je zaslišal rog. Tudi jaz sem ga slišal, vendar mu nisem pripisoval nobene pomembnosti, saj nisem vedel, kaj je. Ampak oni! Moj brat mi je povedal, da so nemo obstali in da je bilo videti, da se zaradi presenečenja, ker ponovno slišijo rog, niso spomnili, da je znak za preplah, ampak so se samo spraševali, če so dobro slišali, če je spet Sinforosa, ki jaha po cestah s pritlikavim konjičem, da bi jih obvestila o nevarnostih. Nenadoma so planili iz sadovnjaka, vendar niso bežali zaradi bežanja, ampak so bežali, da bi našli njo, da bi jo dohiteli.

Samo Kozma je ostal tam, v obraz rdeč kot plamen. Toda takoj ko je videl, kako paglavci tečejo, in razumel, da gredo k njej, je začel skakati z veje na veje, tvegajoč, da si zlomi vrat pri vsakem koraku.

Viola je nepremično sedela na ovinku vzpenjajoče se ceste, roka z vajetmi ji je počivala na konjičkovi grivi, v drugi je vihtela majhen jahalni bič. Od spodaj navzgor je gledala fante in si nesla konico biča k ustom in jo grizljala. Njena obleka je bila sinje modra, rog pa je bil pozlačen in na verižici obešen okoli vratu. Fantje so se vsi hkrati ustavili in tudi oni grizljali, slive in prste in kraste, ki so jih imeli po dlaneh ali po rokah, in robove vreč. In čisto počasi so iz njihovih grizljajočih ust, ki so bila skoraj prisiljena premagati zadrego in jih ni sililo resnično čustvo, prej želja, da bi jim oporekali, začeli prihajati skoraj

brezglasni stavki, ki so zveneli v kadenci, kot bi želeli peti: »Kaj si ... prišla naredit ... Sinforosa ... zdaj se vračaš ... nisi več ... naša prijateljica ... a, a, a ... ah, podlica ...«

Zaslišalo se je kleščenje vej in glej, na visoki figi se je med listi pokazala sopihajoča Kozmova glava. Ona je od spodaj navzgor s tistim jahalnim bičem v ustih premerila njega in njih, stisnjene v en sam pogled. Kozma ni vzdržal: še vedno zasopel je izbruhnil: »Veš, da nisem od takrat nikoli šel dol z dreves?«

Junaštva, ki temeljijo na notranji trdnosti, morajo biti zamolčana in zastrta; brž ko jih kdo razodene ali se z njimi baha, se vse zdi puhlo, nesmiselno ali celo bedno. Tako je moj brat, takoj ko je izgovoril te besede, želel, da jih ne bi nikoli izrekel, in nič ga ni več brigalo, zahotelo se mu je celo, da bi se spustil dol in končal z vsem skupaj. Še toliko bolj, ko je Viola počasi vzela bič iz ust in rekla nežno: »A, res? ... Pameten čuk!«

Iz ust tistih malih ušivcev je začel bučati smeh, še preden so se odprla in izbruhnili v tako tuljenje, kot da jih bo vsak čas razneslo, in Kozma tam gor na figovcu je nenadoma tako pobesnel, da figovec, ki je bil iz izdajalskega lesa, ni vzdržal, veja se je razklala pod njegovimi stopali. Kozma je zgrmel kot kamen.

Padel je z razprtimi rokami, ni se ujel. To je bilo edinkrat, če povem po pravici, med njegovim bivanjem na drevesih te dežele, da ni čutil ne želje ne nagona, da bi se česa oprijel. Takrat pa se je rob škrica njegovega fraka zapletel v neko nizko vejo: Kozma se je štiri pednje od tal znašel viseč v zraku z glavo navzdol.

Zdelo se mu je, da mu je kri potiskala v glavo prav rdečica zaradi sramote. In njegova prva misel, ko je narobe obrnjen odprl oči in videl tuleče fante, ki so bili postavljeni na glavo in ki jih je vse zdaj nenadoma prijelo, da so besno prevračali kozolce, pri čemer so se eden za drugim vsi spet prikazali prav obrnjeni, kot bi se oprijemali zemlje, ki se je prekucnila nad prepad, in plavalaso deklico, ki je dirjala na vzpenjajočem konjičku, njegova prva misel je bila samo, da je bilo to prvič, da je govoril o svojem bivanju na drevesih, in da bo tudi zadnjič.

Z enim svojih skokov se je zavihtel na vejo in spet sedel okobal. Zdaj se je zdelo, da se Viola, ki je pomirila konjička, ni niti malo menila za to, kar se je zgodilo. Kozma je v trenutku pozabil na svojo zbeganost. Deklica je nesla rog k ustom, zatrobila in nizka nota je vzdignila preplah. Ob njenem zvoku so se paglavci ( ki jim je – je kasneje razlagal Kozma – Violina prisotnost v telesu povzročila omamljeno razburjenost kot pri zajcih v mesečevi svetlobi) razbežali. Razbežali so se kar tako, nagonsko, čeprav so vedeli, da je ona potrobila za šalo, in začeli so se tudi oni šaliti, oponašali so zvok roga in so tekli dol po pobočju za njo, ki je galopirala na kratkonogem konjičku.

In šli so tako na slepo na vrat na nos dol, da je vsake toliko niso več našli pred sabo. Skrenila je, odjezdila je stran s poti, se jih tako znebila. Da bi šla kam? Galopirala je dol po terasastih oljčnih nasadih, ki so se mehko spuščali v dolino, in iskala je oljko, na kateri je takrat krevsal Kozma, ga v galopu obkrožila in spet zbežala stran. In nato znova, glej jo, pri vznožju druge oljke, medtem ko se je moj brat med listi oklepajl vej. In tako sta sledila kot veje oljk zavitim potem in se skupaj spuščala po dolini.

Ko so tatiči to zapazili in videli ljubimkanje onih dveh na veji in v sedlu, so vsi skupaj začeli žvižgati, zloben žvižg zasmehovanja. In čedalje glasneje so žvižgali in se oddaljevali dol proti Kaprjim Vratom.

Deklica in moj brat sta ostala sama, lovila sta se po oljčnem nasadu, vendar je Kozma razočarano opazil, da je, ko je izginilo krdelo otrok, Violino veselje do igre začelo bledeti, kot bi se že umikalo dolgočasju. In začel je sumiti, da je ona počela vse samo zato, da bi razjezila njih, hkrati pa tudi upati, da zdaj to dela nalašč, da bi razjezila njega: kar je gotovo, je, da je vedno morala nekoga razjeziti, da bi bila bolj dragocena. (Vsa ta čustva je Kozma, fantič, komaj zaznal: v resnici pa, vsaj tako si predstavljam, je plezal po onem hrapavem lubju, ne da bi karkoli razumel, kot kak buzakljun).

Ko obideta nek hribček, pa, glej, se vzdigne majhna, silovita ploha drobnega proda. Deklica si zavaruje glavo za konjičkovim vratom in zbeži; moj brat, ki se ga dobro vidi, ko stoji na rogovili, ostane pod strelskim ognjem. Toda kamenčki pridejo tja gor preveč postrani, da bi lahko zbolelo, razen kakšnega, ki prileti na čelo ali v uho. Tisti divjaki pa žvižgajo, se smejiijo in kričijo: »Sin-fo-ro-sa je e-na gro-za!« in zbežijo stran.

Zdaj so paglavci prišli do Kaprjih Vrat, po obzidju okrašenih z zelenimi slapovi kaper. Iz okoliških bajt prihaja vpitje mater. Toda tile so otroci, na katere zvečer matere ne vpijejo, da bi se vrnili, ampak vpijejo, ker so se vrnili, ker so prišli na večerjo domov, namesto da bi si šli iskat hrano drugam. Okrog Kaprjih Vrat, v kajzah in barakah iz desk, polomljenih cirkuških vozovih in šotorih so bili zbrani najbolj ubožni ljudje iz Osojnega, tako ubožni, da so jih držali zunaj od mestnih vrat in daleč od polj, ljudje, ki so se preselili iz oddaljenih pokrajin in dežel, ker jih je gnalo hudo pomanjkanje in revščina, ki se je širila po vseh državah. Sonce je zahajalo in nepočesane ženske z otroki na prsih so podpihovale kadeče se štedilnike in berači so ležali v hladni senci in sneli preveze z globokih ran, spet drugi so kockali in polomljeno kričali. Člani sadne tolpe so se zdaj pomešali s tistim dimom ocvrtih jedi in se vmešavali v pričkanje, matere so jih klofutale, ruvali so se in se kotalili po prahu. In že so njihove cape dobile barvo vseh drugih cap in njihova ptičja veselost, ujeta na limanice tega človeškega strjevanja, se je razgubila v mračni nesmiselnosti. Tako zelo, da so ob prikazni svetlolase deklice v galopu in Kozma na bližnjih drevesih komaj dvignili preplašene oči, se umaknili tja nazaj, se skušali zgubiti v oblaku prahu in dima s štedilnikov, kot da bi se med njimi nenadoma dvignil zid.

Vse to je bil za njiju samo trenutek, bežen pogled. Zdaj je Viola pustila za hrbtom dim barak, ki se je mešal z večerno senco in kriki žensk in otrok, in je dirjala med borovci na obali.

Tam je bilo morje. Slišalo se je kotrljanje kamnov. Temno je bilo. Kotrljanje je postalo bolj rožljajoče: bil je konjiček, ki je dirjal in kresal iskre ob kamenčkih. Z nizkega, skrotovičenega bora je moj brat gledal svetlo senco plavolase deklice, ki je prečkala obalo. Komaj rojen val se je dvignil s črnega morja, se kriveč vzdignil, že je šel ves bel naprej, se razbil in senca konja z deklico ga je v naglem diru oplazila in na boru je Kozmu bel prš slane vode umil obraz.

## 6. poglavje

Tisti Kozmovi prvi dnevi na drevesih so bili brez ciljev ali načrtov, vladala jim je le želja, da bi spoznal in obvladal to svoje kraljestvo. Želel si je, da bi ga takoj raziskal vse do skrajnih meja, preučil vse možnosti, ki mu jih je nudilo, ga



odkril drevo za drevesom in vejo za vejo. Pravim: želel si je, toda dejstvo je, da smo ga neprestano videvali, kako se je pojavljal nad našimi glavami s tistim prezaposlenim in naglim izrazom divjih živali, ki so vedno, tudi ko so nepremično potuhnjene, videti, kot da bodo vsak čas skočile stran.

Zakaj se je vračal v naš park? Ko smo ga videli, kako kroži s platana na črepinjak znotraj dometa materinega daljnogleda, bi lahko rekli, da je bila tista sila, ki ga je gnala, tista njegova najgloblja strast še vedno, da bi se prerekal z nami, da bi nas kaznoval ali razjezil. (Pravim nas, saj mi še ni uspelo ugotoviti, kaj misli o meni: kadar je kaj rabil, se je zdelo, da o zavezništvu z mano nikoli ni bilo dvoma; drugekrati je šel nad mojo glavo, kot me ne bi niti videl.)

Vendar pa je bil tu le spotoma. Bil je tisti zid pri magnoliji, ki ga je privlačil, tam smo ga videli izginjati ob vsakem času, tudi ko svetlolasa deklica še zatrdno ni vstala ali ko jo je že gruča guvernant in tet gotovo spet odvelkla nazaj noter. V vrtu družine Valobala so se veje iztezale kot rilci nenavadnih živali in na tleh so se odpirale zvezde nazobčanih listov v barvi zelene kože plazilcev in rumeni in lahki bambusi so valovali in šelesteli kot papir. Z najvišjega drevesa se je Kozma, ki je hlepel po tem, da bi se do kraja naužil tega različnega zelenja in različne svetlobe, ki je presevala skozi zelenje, in različnih tišin, spustil z glavo navzdol in na glavo obrnjen vrt je postal gozd, nezemeljski gozd, popolnoma nov svet.

Takrat se je pojavila Viola. Kozma jo je nenadoma opazil, ko je bila že na gugalnici in je jemala zalet, ali na sedlu pritlikavega konja, ali pa je slišal, kako se s konca vrta dviguje nizka nota lovskega roga.

Markizi Valobalski si o dekličinih pohodih niso nikoli belili glave. Dokler je hodila peš, so bile vse tete za njo; komaj se je vzpela v sedlo, je bila svobodna kot ptiček, saj tete niso jahale in niso mogle videti, kam gre. Poleg tega pa je bila misel o njeni zaupljivosti z onimi potepuhi preveč nepredstavljiva, da bi jim lahko kapnila v glavo. Toda tistega barončka, ki se je prištulil gor po vejah, so takoj opazile, in oprezale so za njim kar z nekim jasnim izrazom vzvišenega zaničevanja.

Najin oče pa je grenkobo zaradi Kozmove neposlušnosti zenačil s svojim odporom do družine Valobala, skoraj kot bi jih hotel okriviti, kot bi bili oni tisti, ki vabijo njegovega sina v svoj vrt in ga gostijo in spodbujajo v tej uporniški igri. Kar naenkrat se je odločil prirediti hajko, da bi ujeli Kozma, in to ne na našem posestvu, ampak prav takrat, ko bo v vrtu družine Valobala. Kot bi hotel še poudariti nasilno nastrojenost do naših sosedov, ni hotel sam voditi hajke in se osebno pokazati pri Valobalskih in jih prositi, naj mu vrnejo njegovega sina – kar bi bil, čeprav še tako neupravičeno, le nek dostojanstven odnos med plemenitaši –, temveč je poslal vojsko služabnikov pod poveljstvom Viteza Advokata Eneja Silvija Kattedre.

Tako so prišli ti služabniki, oboroženi z lestvami in vrvmi, pred rešetkasta vrata družine Valobala. Vitez Advokat je v dolgi halji in s fesom momljal, ali jih pustijo vstopiti in se zelo opravičujem. Sprva so posli Valobalskih mislili, da so prišli obrezat neke naše rastline, ki so molele k njim; nato so zaradi polbesed, ki jih je mrmral Vitez: »Zgrab'mo ... zgrab'mo ...«, ko je z nosom navzgor gledal med veje in vijugavo tekal sem ter tja, vprašali: »Kaj pa vam je pobegnilo: papagaj?«

»Sin, prvorojenec, potomec,« je zelo hitro rekel Vitez Advokat, prislonil lestev k divjemu kostanju in začel kar sam plezati. Med vejami se je videlo Kozma, ki je sedel in bingljaj z nogami, kot ne bi bilo nič. Viola, tudi ona, kot bi

ne bilo nič, se je šla igrat z obročem po potkah. Služabniki so podajali Vitezu Advokatu vrvi, ki naj bi mu, ko bi jih kdo ve kako premikal, služile, da bi ujel mojega brata. Toda Kozma je bil, še preden je Vitez prilezel do polovice lestve, že v krošnji drugega drevesa. Vitez je dal premakniti lestev in tako štirikrat ali petkrat, in vsakič je uničil gredico, in Kozma je bil v dveh skokih na bližnjem drevesu. Viola se je naenkrat znašla obkrožena s tetami in pratetami, odpeljale so jo v hišo in zaprle noter, da ne bi bila navzoča pri tej kolobociji. Kozma je odlomil vejo, jo zavihtel z obema rokama in žvižgaje zamahnil v prazno.

»Kaj ne bi šli v vaš prostoren vrt in tam nadaljevali ta lov, dragi gospodje?« je rekel markiz Valobalski, ko se je svečano pojavil na stopnišču vile v jutranjki in čepici s čopom, kar ga je delalo nenavadno podobnega Vitezu Advokatu. »Vam pravim, vsej družini Hudaploha Rondojski!« in naredil je velik krožen gib, ki je zaobjel tudi barončka na drevesu, polstrica, služabnike in tam na drugi strani zidu vse tisto, kar je bilo tam našega pod soncem.

Tedaj je Enej Silvij Kattedra ubral druge strune. Pridrobencljaj je v bližino markiza in mu, kot ne bi bilo nič, momljaje začel govoriti o igrah vode v ribniku tam spredaj in kako je dobil zamisel o curku, zelo visokem in učinkovitem curku, ki bi lahko tudi služil, ko bi zamenjali podložko, za škropljenje travnikov. To je bil nov dokaz, kako nepredvidljiv in nezanesljiv je bil značaj našega polstrica: baron ga je poslal tja s točno določeno nalogo in z namenom, da trdno obračuna s sosedi, kaj je imelo s tem opraviti prijateljsko kramljanje z markizom, kot bi se mu želel prikupiti? Še toliko bolj, ker je te kramljajške sposobnosti Vitez Advokat pokazal le, ko mu je ustrezalo, in to prav takrat, ko se je človek zanašal na njegov neprijudni značaj. In najlepše pri vsem je bilo, da mu je markiz prisluhnil in mu postavljaj vprašanja in ga peljal s sabo pregledat vse ribnike in curke, tako sta hodila, podobno oblečena, oba s tistimi dolgimi, dolgimi haljami, nekako enako visoka, da bi ju lahko zamenjali, in za njima velika trupa naših in njihovih poslov, nekaterih z lestvami na ramah, ki niso več vedeli, kaj naj storijo.

Medtem je Kozma nemoteno skakal po drevesih blizu oken vile, v želji da bi odkril za zavesicami sobo, kamor so zaprli Violo. Končno jo je odkril in vrgel neko jagodo v naoknico.

Odprlo se je okno, pojavil se je obraz svetlolase deklice in rekel:

»Po tvoji krivi sem tu zaprta,« zaprla je okno in potegnila zaveso.

Kozma je bil v trenutku obupan.

Ko je mojega brata popadel bes, smo bili res lahko upravičeno v skrbeh. Videli smo ga, kako teče (če ima beseda teči sploh smisel, odtrgana z zemeljske površine in pripisana svetu z redkimi oporami na različnih višinah in med njimi praznino) in iz trenutka v trenutek se je zdelo, da mu bo zmanjkalo podpore in bo padel, kar pa se ni nikoli zgodilo. Skakal je, s hitrimi koraki tekkel navzgor po nagnjeni veji, se obesil na višjo vejo in se sunkoma dvignil nanjo in v štirih ali petih takih vratolomnih cik-cakih je izginil.

Kam je šel? Tistikrat je tekkel in tekkel, s črepinjakov na oljke na bukve, in bil je v gozdu. Zasopel se je ustavil. Pod njim se je razgrinjal travnik. Nizek veter je tam valovil goste šope trave v spreminjajočih se odtenkih zelene. Letel je neotipljiv puh s krogel onih rož, ki jim pravijo regrat. Na sredi je nedosegljiv stal osamljen bor s podolgovatimi storži. Plezalčki, zelo hitri ptiči lisasto rjave barve, so postrani sedeli na koncih gostih igličastih vej, nekateri so bili obrnjeni z repom navzgor in kljunom navzdol in so kljuvali ličinke in pinjole.

Tista potreba, da prodre v težko obvladljivi svet, ki je spodbodla mojega brata, da si je prisvojil drevesne poti, je zdaj še vedno nepotešena tlela v njem, zaradi nje je hlepel po podrobnejšem vpogledu, po odnosu, ki bi ga povezal z vsakim listom in koščkom lubja in perjem in frfotanjem. Bila je ona ljubezen, ki jo čuti lovec do tistega, kar je živo, in je ne zna izraziti drugače, kot da tja upre puško; Kozma je še ni znal prepoznati in ji je želel zadostiti tako, da se je zagrizel v njeno preučevanje.

Gozd je bil gost, neprehoden. Kozma si je moral odpirati pot z udarci malega meča in počasi je pozabil vso svojo jezo, vse prevzet od težav, s katerimi se je spotoma srečeval, in od strahu (ki si ga ni hotel priznati, a je bil tam), da se preveč oddaljuje od domačih krajev. Tako je, utirajoč si pot skozi goščavo, prispel do mesta, kjer je zagledal dvojne oči, ki so strmele vanj, rumene oči, med listjem, prav pred sabo. Kozma je dvignil predse mali meč, odmaknil vejo in jo počasi spustil nazaj na svoje mesto. Vzdihnul je od olajšanja, se zasmel strahu, ki ga je izkusil; videl je, čigave so bile tiste rumene oči, bile so oči nekega mačka.

Podoba mačka, ki ga je videl, komaj je odmaknil vejo, je ostala jasno v njegovem spominu, in naslednji trenutek je Kozma spet trepetal od strahu. Kajti tisti maček, povsem podoben kateremukoli drugemu mačku, je bil grozen maček, strašen maček, da bi človek začel kričati ob samem pogledu nanj. Ne bi se dalo reči, kaj na njem je bilo tako strašno: bil je neke vrste tigrast maček, največji izmed vseh tigrastih mačkov, vendar to še ne pomeni ničesar, grozni so bili njegovi ravni brki, kot bodice ježevca, njegova sapa, ki se jo je skoraj bolj videlo kot slišalo, kako uhaja med dvojno vrsto kot kavelj ostrih zob; njegova ušesa, ki so bila več kot le zašiljena, to sta bila dva plamena napetosti, okrašena z lažno lahnim puhom; njegov povsem naježen kožuh, ki se je okoli odrevenelega vratu napihnil v rumen ovratnik in od tam so tekle ozke proge, ki so trepetale ob bokih, kot bi se same božale; njegov rep, ki ga je držal tako nenaravno, da je bilo videti nevzdržno: vsemu, kar je Kozma v sekundi videl za vejo, ki jo je takoj spustil na svoje mesto, se je pridruževalo tisto, česar ni uspel pravočasno videti, pa si je predstavljal: poudarjen šop dlak okoli šap, ki je zakrinkal sprožilno moč krempljev, pripravljenih, da se zaženejo proti njemu; in tisto, kar je še videl: rumene šarenice, ki so strmele vanj skozi listje, krožeč okoli črne zenice; in tisto, kar je slišal, čedalje bolj globoko in močno godrnjanje; vse to mu je dalo razumeti, da se je znašel pred najbolj okrutnim divjim mačkom v gozdu.

Obmolknilo je vse cvrčanje in frfotanje. Skočil je, divji maček, toda ne proti fantu, temveč skoraj navpično, kar je Kozma bolj osupilo kot prestrašilo. Strah je prišel kasneje, ko je zagledal mačka na veji prav nad svojo glavo. Tam je bil, naježen, videl je njegov trebuh z dolgo, skoraj belo dlako, iztegnjene noge s kremplji v lesu, medtem ko je sločil hrbet in delal fff... in se gotovo pripravljaj planiti nanj. Kozma se je s popolnim, četudi nerazsodnim skokom spustil na nižjo vejo. Fff... fff... je delal divji maček in pri vsakem fff... je skočil, enkrat sem, enkrat tja, in se spet znašel na veji nad Kozmom. Moj brat je ponovil svoj manever in se znašel okobal na najnižji veji bukve. S tam spodaj je bil skok do zemlje kar globok, vendar ne toliko, da ne bi rajši skočil dol kot pa čakal, kaj bo naredila zver, brž ko bo nehala spuščati tisti mučni zvok med pihanjem in mijavkanjem.

Kozma je dvignil nogo, skoraj bi že skočil dol, toda v njem sta se udarila dva nagona, tisti naravni, da bi se rešil, in tisti iz trme, da se tudi za ceno življenja ne bo spustil dol – tako je hkrati potisnil stegna in kolena k veji; maček

si je mislil, da je zdaj pravi trenutek, da se vrže, medtem ko se fant tam obotavlja; priletel mu je na hrbet, zmešnjava dlake, ostrih krempljev in pihanja. Kozmu ni prišlo nič boljšega na misel kot zapreti oči in stegniti mali meč, neumna kretanja, ki se ji je maček zlahka ognil, in že je bil na njegovi glavi, prepričan, da ga bo s kremplji potegnil s sabo dol. Zgrabil ga je za lice, toda namesto da bi padel, je Kozma, tako čvrsto se je s koleno držal veje, vznak legel na vejo. To je bilo povsem nasprotno od tistega, kar je pričakoval maček, ki ga je vrglo na bok, tako da je sam padel. Hotel se je ustaviti, zariniti kremplje v vejo, in med tem šviganjem se je v zraku obrnil okoli samega sebe: le hip, ki pa je Kozmu zadoščal, da se je z nenadnim zmagovitim zaletom zagnal v njegov trebuh in ga mijavkajočega nabodel na mali meč.

Bil je rešen, zamazan s krvjo, divja zver je bila mrtva, nataktnjena na mali meč kot na kak raženj, in eno lice mu je od spodnjega dela očesa do brade raztrgal en sam zamah treh krempljev. Tulil je od bolečine in od zmage in ni razumel ničesar in tiščal se je ob vejo, ob meč, ob mačje truplo, v trenutku obupa tistega, ki je prvič zmagal in zdaj ve, kakšna muka je zmagati, in ve, da je zdaj dolžan nadaljevati pot, ki jo je zbral, in da mu ne bo dana odrešitev tistega, ki je poražen.

Tako sem ga videl, kako prihaja po drevesih, ves okrvavljen celo po telovniku, z razpleteno kitko pod pomečkanim trirogelnikom, in nosil je za rep tistega mrtvega divjega mačka, ki je bil zdaj videti kot običajen maček in čisto nič več.

Stekel sem h generalici na teraso. »Gospa mati,« sem zakričal, »ranjen je!«  
»Was?<sup>x</sup> Kako ranjen?« in že je namerila daljnogled.

»Ranjen, da zgleda kot ranjenec!« sem rekel jaz, in videti je bilo, da je imela generalica mojo razlago za ustrezno, kajti ko mu je z daljnogledom sledila, medtem ko je skakal hitreje kot kdajkoli, je rekla: »*Das stimmt.*«<sup>xi</sup>

Takoj se je lotila pripravljati gazo in obliže in zdravila, kot bi morala založiti ambulanto bataljona, in vse je dala meni, da mu bom odnesel, ne da bi vsaj za trenutek upala, da se bo on, ker se bo moral zdraviti, odločil, da se vrne domov. Jaz sem s svežnjem prevez tekel v park in se postavil pod zadnjo murvo blizu zidu družine Valobala, da bi ga tam počakal, saj je on že izginil dol po magnoliji.

Z ubito zverino v rokah se je zmagoslavno prikazal v vrtu Valobalskih. In kaj je videl na ploščadi pred vilo? Kočijo, pripravljeno za odhod, s služabniki, ki so nalagali prtljago v prtljažnik na strehi, in sredi gruče črnih in strogih guvernant in tet Violo, oblečeno za na pot, kako objema markiza in markizo.

»Viola!« je zavpil in dvignil mačka za rep. »Kam greš?«

Vsi ljudje okoli kočije so dvignili pogled k vejam in ko so ga videli, raztrganega, krvavečega, s tistim norim izrazom in mrtvo zverino v rokah, jih je popadla groza. »*De nouveau ici! Et arrangé de quelle façon!*«<sup>xii</sup> in nenadoma so vse tete besno potiskale deklico proti kočiji.

Viola se je obrnila s privzdignjenim nosom in z izrazom kljubovanja, naveličanega in vzvišenega kljubovanja staršem, ki pa bi bilo lahko usmerjeno tudi proti Kozmu, razločno rekla (seveda v odgovor na njegovo vprašanje): »Pošiljajo me v internat!« in se obrnila, da bi vstopila v kočijo. Niti s pogledom ga ni počastila, ne njega ne njegovega ulova.

Že so bila zaprta vratca, kočijaž je bil na kozlu, in Kozma, ki še ni mogel sprejeti tega odhoda, je skušal pritegniti njeno pozornost, da bi razumela, da je

njej posvetil to krvavo zmago, a se ni znal izraziti drugače, kot da ji je zaklical: »Jaz sem premagal mačka!«

Bič je počil, kočija je med plapolanjem robčkov tet odrinila in izza vrat se je zaslišal Violin: »No, čestitam!«, in ni se razumelo, ali je navdušena ali se roga.

To je bilo njuno slovo. In napetost, bolečina zaradi prask, razočaranje, da ga njegov podvig ni proslavil, obup zaradi te nepredvidene ločitve, vse to se je nabralo v Kozmu in izbruhnil je v neusmiljen jok, tulil je in kričal in trgal vejice.

»*Hors d'ici! Hors d'ici! Polisson sauvage! Horse de notre jardin!*«<sup>xiii</sup> so zmerjale tete in vsi posli družine Valobala so prihiteli z dolgimi palicami ali pa so lučali kamenje, da bi ga ujeli.

Kozma je ihteč in tuleč zagnal mrtvega mačka v obraze pod drevesom. Služabniki so pobrali zver za rep in jo vrgli na gnoj.

Ko sem zvedel, da je naša soseda odpotovala, sem nekaj časa upal, da se bo Kozma spustil dol. Ne vem, zakaj sem povezoval z njo, ali tudi z njo, odločitev mojega brata, da ostane na drevesih.

Vendar pa ni bilo o tem niti besedice. Jaz sem splezal gor, da sem mu prinesel povoje in obliže, in sam si je zdravil praske na obrazu in rokah. Nato je hotel odičnico s trnkom. Potreboval jo je, da je z oljke, ki se je stegovala čez gnojišče Valobalskih, spet ujel mrtvega mačka. Odril ga je, za silo ustrojil kožuh in si iz njega naredil čepico. To je bila prva izmed krznenih čepic, ki jih je nato nosil vse življenje.

## 7. poglavje

Zadnja je poskusila ujeti Kozma najina sestra Baptista. Na lastno pest, seveda, ne da bi se s komerkoli posvetovala, skrivaj, kot je vedno počela stvari. Ponoči je šla ven s kotlom ptičjega lepila in z lestvijo in je z lepilom od krošnje do vznožja namazala nek rožičevce. To je bilo drevo, na katerem je Kozma običajno sedel vsako jutro.

Zjutraj so se na rožičevcu znašli prilepljeni liščki, ki so tolkli s perutmi, stržki, povsem pokriti z lepljivo kašo, nočni metulji, listi, ki jih je prinesel veter, en veveričji rep in tudi en škric, strgan s Kozmovega fraka. Kdo ve, če je on sedel na vejo in se potem uspel rešiti, ali če je – kar je bolj verjetno, glede na to, da ga že nekaj časa nisem videl nositi fraka – tisto krpo postavil tja nalašč zato, da bi se norčeval iz nas. Kakorkoli že, drevo je ostalo grdo zamazano s ptičjim lepilom in se je pozneje posušilo.

Počasi smo se vsi, celo oče, prepričali, da se Kozma ne bo več vrnil. Odkar je moj brat skakal po drevesih vsega osojnskega ozemlja, se Baron ni več upal pokazati na sprehodu, ker se je bal, da je vojvodska čast ogrožena. Postajal je čedalje bolj bled in upadel v obraz in ne vem, koliko je šlo za očetovsko skrb in koliko za zaskrbljenost zaradi dinastičnih posledic: toda obe stvari sta že tvorili celoto, saj je bil Kozma njegov prvorojenec, dedič naslova, in če je že nespodobno, da nek Baron skače po vejah kot frankolin, se sme še manj dopustiti, da to počne Vojvoda, čeprav je še otrok, in tako obnašanje dediča gotovo ne bi niti najmanj pripomoglo k pridobitvi spornega naziva.

To so bile same nepotrebne skrbi, se razume, kajti neuresničljivim željam najinega očeta so se Osojncani smejali, in plemiči, ki so imeli vile tam okoli, so ga imeli za norega. Takrat se je med plemiči udomačila navada, da so raje živeli

v vilah v prikupnih krajih kot v fevdalnih gradovih, in zaradi tega so bili že nagnjeni k temu, da so živeli kot zasebni meščani in se izogibali sitnostim. Kdo je še mislil na staro Osojnsko vojvodstvo? Lepo pri Osojnm je, da je bilo dom vseh in nikogar: neke pravice so imeli Markizi Valobalski, gospodarji skoraj vseh posestev, vendar je bilo že lep čas svobodna občina, davčno zavezana Genovski republiki; nam ni bilo treba skrbeti, obkroženi smo bili s posestvi, ki smo jih podedovali, in onimi, ki smo jih skoraj zastonj kupili od občine, ko je bila polna dolgov. Česa bi si še lahko želeli? Majhna plemiška družba je živela v okolici, z vilami in parki in vrtovi vse do morja; vsi so živeli brezskrbno, se obiskovali in hodili na lov, življenje je bilo poceni, imeli smo določene prednosti dvorjanov, vendar brez težav, obveznosti in stroškov tistega, ki mora paziti na kraljevsko družino, prestolnico, politiko. Najin oče pa ni užival v teh stvareh, počutil se je kot odstavljen vladar in je z okoliškimi plemiči nazadnje pretrgal vse odnose (za našo mater, tujko, bi se lahko reklo, da jih ni nikoli imela); kar pa je imelo tudi svoje prednosti, saj smo si s tem, da nismo obiskovali nikogar, prihranili mnogo izdatkov in prikrili pičlost našega imetja.

Ne bi se dalo reči, da smo imeli boljše odnose z osojnskim prebivalstvom; saj veste, kakšni so Osojnčani, nekoliko stiskaški ljudje, ki se menijo le za svoje kupčije; v tistih časih so se začele dobro prodajati limone, zaradi običaja pitja sladkanih limonad, ki se je širil v bogatih razredih; in povsod so zasadili vrtove limon in popravili pristanišče, ki so ga dolgo nazaj uničili gusarski vpadi. Osojno je ležalo med Genovsko republiko, posestmi sardinskega kralja, Francoskim kraljestvom in škofovskimi ozemlji, zato so Osojnčani trgovali z vsemi in bi se požvižgali na vse, ko bi ne bilo tistih dajatev, ki so jih dolgovali Genovi in zaradi katerih so se potili ob vsakem izterjevalnem dnevu, vsako leto vzroku uporov proti izterjevalcem Republike.

Baron Rondojski je vedno, ko so izbruhnili ti upori zaradi davkov, verjel, da bodo vsak čas prišli in mu ponudili vojvodski naslov. Takrat se je pokazal na trgu, se ponudil Osojnčanom za zaščitnika, toda vsakič znova je moral hitro zbežati pod točo gnilih limon. No, on je pravil, da so zasnovali zaroto proti njemu: jezuitje, kot ponavadi. Vbil si je namreč v glavo, da je med njim in jezuiti dosmrtna vojna in da Družba ne misli na nič drugega, kot da snuje, kako mu škodovati. V resnici je prišlo do nekakšnih nesporazumov zaradi nekega vrta, za katerega lastništvo se je potegovala naša družina in Družba Jezusova; iz tega se je rodil spor in Baronu, ki je bil takrat v dobrih odnosih s Škofom, je uspelo odstraniti provinciala z ozemlja škofije. Od takrat je bil najin oče prepričan, da Družba pošilja svoje vohune, ki ogrožajo njegovo življenje in njegove pravice, in na svoji strani se je trudil zbrati vojsko vernikov, ki bi osvobodila Škofa, ki je po njegovem mnenju kot ujetnik padel v roke jezuitom, in nudil je zatočišče in zaščito vsem, ki so izjavili, da jih preganjajo jezuitje, tako da je kot najinega duhovnega očeta izbral tistega poljanzenista z glavo v oblakih.

Eni sami osebi je najin oče zaupal in to je bil Vitez Advokat. Baron je čutil posebno nagnjenje do tega svojega polbrata, kot do edinega in nesrečnega sinka; in danes ne bi znal povedati, če sva se tega zavedala, toda gotovo je moral biti v tem, kako sva presojala Kattedro, kanček ljubosumja, ker je bil najinemu očetu bolj pri srcu ta petdesetletni brat kot midva. Sicer pa nisva bila edina, ki sva ga gledala postrani: Generalica in Baptista sta se pretvarjali, da ga spoštujeta, a ga nista mogli prenašati; on pa se je pod tistim pohlevnim videzom požvižgal na vse in na vsakogar in morda nas je vse sovražil, celo Barona, kateremu je bil dosti

dolžan. Vitez Advokat je govoril malo, včasih bi lahko rekli, da je gluhonem, ali pa, da ne razume jezika: kdove, kako je lahko bil prej odvetnik in če je bil že takrat tako zmeden, še pred Turki. Morda je bil celo človek razuma, če se je naučil od Turkov tistih hidravličnih izračunov, edine stvari, ki se ji je bil zdaj sposoben posvetiti in zaradi katere ga je moj oče pretirano hvalil. Nikoli nisem dobro poznal njegove preteklosti, ne, kdo je bila njegova mati, ne, kakšni so bili v mladosti njegovi odnosi z najinim dedkom (gotovo je moral biti tudi on navezan nanj, da ga je dal študirati za odvetnika in da je poskrbel, da so mu podelili viteški naslov), ne, kako je končal v Turčiji. Prav tako se ni dobro vedelo, ali je prav v Turčiji bival tako dolgo ali je bil v kakšni drugi barbarski državi, Tuniziji, Alžiriji, no skratka v mohamedanski deželi, in govorilo se je, da se je pomohamedanil tudi sam. Veliko se je govorilo o tem: da naj bi opravljal pomembne funkcije, da je bil veliki sultanov dostojanstvenik, hidravlik divana ali kaj drugega podobnega, in nato naj bi zaradi neke dvorske zarote ali nekega ženskega ljubosumja ali igralskega dolga padel v nemilost in bil prodan za sužnja. Ve se, da so ga našli vklenjenega, ko je veslal s sužnji na neki otomanski galeji, ki so jo zajeli Benečani, in ti so ga osvobodili. V Benetkah je živel komaj kaj bolje kot kak berač, dokler si ni izmislil kaj vem kaj, nek pretep (bog ve, s kom bi se lahko pretepal tako plah človek) in znova je končal v suženjstvu. S pomočjo posredovanja Genovske republike ga je odkupil najin oče in znašel se je med nami, plešast možic s črno brado, ves preplašen, napol nem (bil sem otrok, toda prizor tistega večera se mi je vtisnil v spomin), toplo zamotan v široka oblačila, ki niso bila njegova. Najin oče ga je vsem predstavil kot vplivno osebo, ga imenoval za upravnika in mu namenil delovno sobo, ki se je napolnila z vedno razmetanimi papirji. Vitez Advokat je nosil dolgo haljo in čepico s fesom, kakršne so takrat v svojih študijskih kabinetih imeli navado nositi mnogi plemiči in meščani; samo da on, po pravici povedano, skoraj nikoli ni bil v delovni sobi, in videli so ga, da se je začel tako oblečen sprehajati tudi zunaj, po poljih. Na koncu se je tudi pri mizi pojavil v tisti turški noši in najbolj čudno je bilo to, da je bilo videti, da je najin oče, ki se je tako držal pravil, to mirno dopuščal.

Kljub svojim upraviteljskim zadolžitvam Vitez Advokat zaradi svoje plahe nravi in težave z govorom skoraj nikoli ni izmenjal besede z oskrbniki ali zakupniki ali najemniki, in vse praktične skrbi, ukazovanje, nadlegovanje ljudi so v resnici vedno padle na našega očeta. Enej Silvij Kattedra je skrbel za računske knjige in ne vem, ali so šli naši posli tako slabo, ker je on tako vodil računske knjige, ali je tako slabo vodil računske knjige, ker so tako šli naši posli. In nato je računal in risal načrte namakalnih naprav in s črtami in številkami in z besedami v turški pisavi zapolnil veliko šolsko tablo. Občasno se je najin oče za ure zaprl z njim v delovno sobo (takrat se je Vitez Advokat tam najdlje zadrževal), in kmalu je izza zaprtih vrat prispel srdit baronov glas, valujoči poudarki prepira, Vitezovega glasu pa se skoraj ni slišalo. Nato so se vrata odprla, Vitez Advokat se je oddaljil s svojimi hitrimi korakci v gubah dolge halje, s fesom, pokončno posajenim na teme, krenil proti steklenim vratom in ven na vrt in na polje. »Enej Silvij! Enej Silvij!« je vpil najin oče in tekkel za njim, toda polbrat je bil že med vrstami vinograda ali sred limonovcev in videl se je samo rdeči fes, kako trmasto napreduje med listi. Najin oče mu je sledil in ga klical; čez nekaj časa smo ju videli, kako se vračata, baron je še kar razpravljaj in širil roke in Vitez je bil majhen ob njem, zgrbljen, s stisnjenimi pestmi v žepih halje.

## 8. poglavje

V tistih dneh je Kozma pogosto izzival ljudi na tleh, naj tekmujejo z njim, izzival jih je v ciljanju, v raznih spretnostih, tudi zato, da bi preizkusil svoje možnosti pri vsem tistem, kar mu je uspelo delati tam s krošnje. Izzval je paglavce na igro balincanja. Bili so v bližini Kaprjih Vrat, med barakami siromakov in potepuhov. Z napol posušenega in golega črepinjaka je Kozma metal balinčke, ko je videl, da se približuje nek moški na konju, visok, nekoliko sključen, zavrt v črn plašč. Prepoznal je svojega očeta. Svojat se je raztepla; na pragih kajž so stale ženske in opazovale.

Baron Armin je prijahal vse do drevesa. Bil je rdeč sončni zahod. Kozma je stal med oguljenimi vejami. Gledala sta se. Bilo je prvič po polžjem kosilu, da sta se znašla tako, iz oči v oči. Minilo je mnogo dni, stvari so postale drugačne, tako eden kot drugi sta vedela, da zdaj ni šlo več za polže, ne za ubogljivost sinov ali vpliv očetov, da bi vse razumne in preudarne stvari, ki bi si jih lahko povedala, bile neumestne, pa vendar sta kakšno stvar le morala reči.

»Lepo delate bedaka iz sebe,« je grenko začel oče. »Res primerno za žlahtnika!« (Vikal ga je, kot je to počel, ko je najhuje grajal, toda tokrat je ta raba nosila pomen oddaljenosti, ločitve.)

»Žlahtnik, gospod oče, je tak, ko stoji na zemlji, kot takrat, ko stoji v krošnjah dreves,« je odgovoril Kozma in takoj dodal: »Če se obnaša častno.«

»Lepa misel,« je resno priznal baron, »čeravno ste, ni dolgo tega, kradli češplje nekemu najemniku.«

Res je bilo. Mojega brata so začopatili. Kaj naj bi odgovoril? Nasmehnil se je, vendar ne ponosno ali posmehljivo: plaho se je nasmehnil in zardel.

Tudi oče se je nasmehnil, otožno nasmehnil, in kdove zakaj zardel tudi on. »Zdaj se pajdašite z najslabšimi pankrti in berači,« je nato rekel.

»Ne, gospod oče, jaz se brigam zase in vsak od njih se briga zase,« je trdno odgovoril Kozma.

»Vabim vas, da se vrnete na zemljo,« je rekel baron z mirnim, skoraj neslišnim glasom, »in da ponovno prevzamete dolžnosti vašega stanu.«

»Ne nameravam vas ubogati, gospod oče,« je odgovoril Kozma, »žal mi je.« Oba sta bila v zadregi, oba naveličana. Oba sta vedela, kaj bo rekel drugi. »Pa vaše šolanje? In vaše krščanske pobožnosti?« je rekel oče. »Nameravate rasti kot kak ameriški divjak?«

Kozma je molčal. To so bila vprašanja, ki si jih še ni zastavil in si jih ni želel zastaviti. Nato je dejal: »Ker sem nekaj metrov više, mislite, da me ne bodo dosegli dobri nauki?«

Tudi to je bil spreten odgovor, vendar je že nekako zmanjševal pomembnost njegovega dejanja: znak šibkosti torej.

Oče je to začutil in postal ostrejši: »Upor se ne meri v metrih,« je rekel. »Tudi ko se zdi, da je dolgo nekaj pedi, je potovanje lahko brez povratka.«

Zdaj bi moj brat moral dati kakšen drug plemenit odgovor; vsaj kakšno latinsko maksimo, sedaj se nobene ne spomnim, toda takrat sva jih mnogo znala na pamet. Vendar se je naveličal stati tam in se delati imenitnega; stegnil je jezik in zavpil: »Ampak jaz z dreves ščijem dlje!« kar je bil stavek brez globljega smisla, ki pa je vendar gladko prekinil prepiranje.

Kot bi slišali ta stavek, se je dvignilo vpitje paglavcev okoli Kaprjih Vrat. Konj barona Rondojskega je odskočil vstran, baron je zategnil vajeti in se zavil v plašč, kot bi bil pripravljen za odhod. Vendar se je obrnil, pomolil roko izpod



plašča in kazaje na nebo, ki se je naglo prekrilo s črnimi oblaki, vzkliknil: »Pazi, sin, obstaja Nekdo, ki lahko ščije na vse nas!« in spodbodel konja.

Dež, ki so ga dolgo pričakovali na poljih, je začel padati v debelih redkih kapljah. Od kajž se je razširil brezglavi beg paglavcev, pokritih z vrečami, ki so peli: »Dežuva! Dežuva! Vuoda se po grozdji vsuva!« Kozma je izginil, oprijemajoč se listov, s katerih je že kapalo, da so se mu ob dotiku zlivale na glavo vodne kaplje.

Jaz sem bil takoj, ko sem opazil, da dežuje, v skrbeh zanj. Predstavljal sem si ga premočenega, medtem ko se stiska k deblu, ne da bi mu uspelo uiti poševnim naliveom. In že sem vedel, da ne bo dovolj nevihta, da bi se vrnil. Stekel sem k najini materi: »Dežuje! Kaj bo storil Kozma, gospa mati?«

Generalica je odmaknila tanko zaveso in pogledala v dež. Bila je mirna: »Najhujša sitnost pri dežju je blaten teren. Ker je tam zgoraj, je na to odporen.«

»Pa ga bodo rastline lahko dovolj zaščitile?«

»Umaknil se bo v svoj tabor.«

»Kateri, gospa mati?«

»Gotovo je na to pomislil in ga pravočasno pripravil.«

»Kaj ne mislite, da bi dobro storil, ko bi ga poiskal, da bi mu dal dežnik?«

Kot bi jo beseda »dežnik« nenadoma iztrgala z njenega mesta opazovalke bojnega polja in v njej spet prebudila materinsko skrb, je generalica rekla: »*Ja, ganz gewiss!*<sup>xiv</sup> In steklenico jabolčnega sirupa, lepo vročega, zavitega v volneno nogavico! In povoščeno platno, ki ne prepušča vlage, da ga bo razprostrl čez les ... Le kje je zdaj, ubožček ... Upajmo, da ti ga bo uspelo najti ...«

Šel sem ven v dež, otovorjen z zavoji, pod gromozansko zeleno marelo, drugo marelo pa sem zaprto stiskal pod roko, da jo bom dal Kozmu.

Zažvižgal sem najin žvižg, toda odgovoril mi je le brezkončni šum dežja, ki je padal na drevesa. Temno je bilo; ko sem bil zunaj vrta, nisem vedel, kam naj grem, naključno sem premikal korake po spolzkem kamenju, premočenih travnikih, lužah in žvižgal, in da bi žvižg poslal visoko, sem nagibal dežnik nazaj in voda mi je bičala obraz in mi izmivala žvižg z ustnic. Hotel sem iti k nekim državnim zemljiščem, polnim visokih dreves, kjer se mi je dozdevalo, da si je lahko naredil svoje pribežališče, toda v tisti temi sem se izgubil in stal sem tam, stiskajoč med rokami dežnika in svežnje, in samo steklenica sirupa, zavita v volneno nogavico, mi je dajala malo toplote.

Ko sem, glej, visoko v mraku videl blesk sredi dreves, ki ni mogel biti ne od lune ne od zvezd. Ob svojem žvižgu se mi je zazdelo, da sem slišal njegovega v odgovor.

»Kozmaaa!«

»Blaaaž!« glas med dežjem, tam zgoraj v krošnji.

»Kje si?«

»Tukaj ...! Ti pridem nasproti, toda podvizaj se, da se ne bom premočil!«

Našla sva se. On se je, zamotan v neko odejo, spustil vse do nizke gače, da mi je pokazal, kako se vzpeti čez zapleteno, razvejano zmešnjava vse do bukve z visokim deblom, od koder je prihajala luč. Takoj sem mu dal dežnik in nekaj zavojev in poskusila sva plezati z odprtimi dežniki, toda bilo je nemogoče in vseeno sva bila premočena. Končno sem prispel tja, kamor me je vodil; ničesar nisem videl, razen svetlikanja, kot bi svetloba prihajala izpod šotorskih koncev.

Kozma je privzdignil enega od teh koncev in me spustil notri. Ob soju svetilke sem se znašel v neke vrste sobici, ki je bila z vseh strani pokrita in

zaprta z zavesami in preprogami, z bukvinim deblom na sredi, s podom iz desk, vse pa je bilo položeno na debele veje. Sprva se mi je zdela kot kraljeva palača, toda kmalu sem moral spoznati, kako je bila majava, saj je že to, da sva notri stala dva, postavilo pod vprašaj njeno ravnovesje, in Kozma se je moral takoj lotiti popravljanja razpok in posledic posedanja. Ven je postavil tudi dvoje odprtih dežnikov, ki sem ju prinesel, da bi pokrili luknji v stropu; toda voda je tekla z mnogo drugih mest in oba sva bila premočena in bilo je tako hladno, kot bi bila zunaj. Toda tu je bila zbrana taka množica odej, da si se lahko zakopal vanje in pustil zunaj le glavo. Svetilka je pošiljala medlo, trepetajočo svetlobo, in na strop in stene tiste čudne gradnje so veje in listi metali zapletene sence. Kozma je z velikimi požirki pil jabolčni sirup in delal: »Fuj! Fej!«

»Lepa hiša je,« sem rekel jaz.

»Oh, še vedno je zasilna,« je Kozma pohitel z odgovorom. »Moram jo boljše razdelati.«

»Si jo celo zgradil sam?«

»S kom pa, no? Skrivnost je.«

»Jaz bom lahko prišel sem?«

»Ne, drugim bi pokazal pot.«

»Očka je rekel, da te ne bo več iskal.«

»Vseeno mora ostati skrivnost.«

»Zaradi tistih fantov, ki kradejo? Kaj niso tvoji prijatelji?«

»Včasih ja in včasih ne.«

»In deklica s konjičkom?«

»Kaj te briga?«

»Hotel sem reči, če je tvoja prijateljica, če se igrata skupaj.«

Kozma je mračnega obraza skušal napeti rogoznico, ki je okobal visela čez neko vejo. »Če bi prišla, bi jo spustil gor,« je rekel resno.

»Kaj ona noče?«

Kozma se je vrgel na tla in se spravil spat. »Odpotovala je.«

»Povej,« sem rekel polglasno, »ali sta zaročena?«

»Ne,« je odgovoril moj brat in se pogreznil v dolgo tišino.

Naslednji dan je bilo lepo vreme in odločeno je bilo, da se bo Kozma znova lotil učnih ur pri Opatu Fauchelafleurju. Ni bilo rečeno, kako. Preprosto in nekoliko osorno je baron povabil opata (»Namesto da stojiš tukaj in gledaš muhe, *Abbé* ...«), naj gre iskat mojega brata, kjer že je, in mu da prevesti nekaj svojega Vergila. Potem se je ustrašil, da je opata preveč osramotil, in mu je skušal olajšati nalogo; rekel je meni: »Pojdi povedat svojemu bratu, naj bo na vrtu čez pol ure zaradi učne ure latinščine.« To je rekel s kar najbolj naravnim glasom, kar ga je premogel, glasom, ki ga je hotel uporabljati od takrat dalje: čeprav je bil Kozma na drevesih, se je vse moralo nadaljevati kot prej.

In tako se je odvila učna ura. Moj brat je okobal sedel na brestovi veji, noge so mu bingljale, in Opat je spodaj na travi sedel na majhni pručki, pa sta v zboru ponavljala heksametre. Jaz sem se igral tam okoli in sem ju za kratek čas zgubil z oči; ko sem se vrnil, je bil tudi Opat na drevesu; s svojimi dolgimi, tankimi nogami v črnih nogavicah se je hotel povzpeti na neko gačo in Kozma mu je pomagal, držeč ga za komolec. Našla sta udobno lego za starca in sta skupaj zlogovala težak odlomek, sklonjena nad knjigo. Zdelo se je, da moj brat dokazuje svojo veliko marljivost

Zatem ne vem, kako je bilo, zakaj je učenec pobegnil stran, morda ker se je opat tam zgoraj zmedel in se kot ponavadi bebavo zastrmel v prazno, dejstvo je, da je bil sključen med vejami samo stari črni duhovnik s knjigo na kolenih in gledal je let belega metulja in mu sledil z odprtimi usti. Ko je metulj izginil, se je opat zavedel, da je tam v krošnji, in postalo ga je strah. Objel je deblo, začel vpiti: »*Au secours! Au secours!*«<sup>xv</sup>, dokler niso prišli ljudje z lestvijo in polagoma se je pomiril in se spustil dol.

## 9. poglavje

In tako je Kozma kljub svojemu razvpitemu pobegu živel blizu nas skoraj kot prej. Bil je samotar, ki se ni izogibal ljudem. Celó lahko bi se reklo, da so mu bili samo ljudje pri srcu. Šel je nad kraje, kjer so bili kmetje, ki so okopavali, raztresali gnoj, kosili travnike, in jim prijazno klical v pozdrav. Ti so začudeni dvigovali glavo in on se je potrudil, da so takoj razumeli, kje je, saj ga je minila razvada, ki sva se ji tolikokrat vdajala, ko sva prej skupaj hodila po drevesih, da bi delal ku ku in se norčeval iz mimoidočih. Ko so kmetje na začetku videli, kako samo po vejah premaguje vse razdalje, so se zmedli, niso vedeli, ali naj ga pozdravijo in si snamejo klobuk, kot se počne z gospodo, ali naj ga naderejo kot kakega paglavca. Potem pa so se tega navadili in so izmenjevali z njim misli o delu, o vremenu, in kazalo je celo, da cenijo to njegovo burko, da živi tam zgoraj, ki ni bila ne lepša ne grša od mnogo drugih burk, ki so jih videli, da jih brijejo iz gospode.

Z drevesa je lahko po pol ure nepremično opazoval njihovo delo in jim zastavljal vprašanja o gnojenju in setvi, česar se ni, ko se je sprehajal po zemlji, nikoli domislil, da bi storil, saj ga je zadrževal tisti odpor, zaradi katerega ni nikoli ogovoril podeželana ali služabnika. Včasih jih je obvestil, če je brazda, ki so jo okopavali, postajala ravna ali kriva, ali če so bili na sosedovem polju že zreli paradizniki; včasih se je ponudil, da izpolni zanje manjša naročila, kot na primer, ko je šel reč koščevi ženi, naj mu prinese brus, ali ko je šel opozorit, naj preusmerijo vodo v nek vrt. In če je, ko je šel po podobnih zaupnih opravkih za kmete, videl, kako je na pšeničnem polju sedela jata vrabcev, je zganjal hrup in mahal z baretko, da bi zbežali.

Pri njegovih samotnih pohodih po gozdovih so bila človeška srečanja, četudi bolj redka, taka, da so se vtisnila v dušo, srečanja z ljudmi, ki jih mi ne srečamo. V tistih časih se je mnogo revnih potepuhov prišlo utaboriti v gozdove, oglarji, kotlarji, steklarji, družine, ki jih je lakota pregnala daleč stran od njihovih dežel, da bi si prislužili kruh z negotovimi posli. Namestili so svoje delavnice na odprtem in si za spanje postavili bajtice iz vej. Skraja so se s krznom pokritega fantiča, ki se je sprehajal po drevesih, bali, še posebej ženske, ki so ga imele za škratovskega duha; toda potem se je spoprijateljil z njimi, ure jih je opazoval, kako delajo, in zvečer, ko so sedli okoli ognja, je sedel na bližnjo vejo, da bi poslušal zgodbe, ki so jih pripovedovali.

Oglarji so bili na ploščadi iz steptane pepelnate zemlje najštevilčnejši. Tulili so »Hura! Hota!<sup>2</sup>«, ker so bili iz Bergama in je bila njihova govornica nerazumljiva. Bili so najmočnejši in zaprti in povezani med sabo: združenje, ki se

---

<sup>2</sup> Dol! Gor!

je širilo v vseh gozdovih, s sorodstvi in zvezami in prepiri. Kozma je bil včasih posrednik med dve skupinama, prenašal je obvestila in nalagali so mu naročila.

»Rekli so mi tisti pod Rdečim Hrastom, da naj vam rečem, da Hanfa la Hapa Hota 'l Hoc!<sup>3</sup>«

»Odgovori jim, da Hegn Hobet Hò de Hot!<sup>4</sup>«

On si je zapomnil skrivnostne aspirirane glasove in se jih trudil ponoviti, kot se je trudil ponoviti čivkanje ptic, ki so ga zjutraj prebujale.

Čeprav se je že razširil glas, da se sin barona Rondojskega že mesece ni spustil dol z dreves, si je naš oče pred tujimi ljudmi še vedno prizadeval ohraniti skrivnost. Prišli so nas obiskat Grofje Estrebuh, ki so bili namenjeni v Francijo, kjer so imeli v toulonskem zalivu posesti, in so se na poti hoteli ustaviti pri nas. Ne vem, kakšne obojestranske koristi so bile zadaj: da bi lahko terjali nazaj določeno imetje ali da bi potrdili kurijo sinu, ki je bil škof, so potrebovali soglasje Barona Rondojskega; in najin oče, jasno!, je na osnovi tega zavezništva gradil grad načrtov za svoje dinastične zahteve po Osojnem.

Imeli smo kosilo, toliko je bilo klečeplazenja, da bi človek umrl od dolgčasa, in gostje so imeli s seboj sina gizdalina, skoporitneža z lasuljo. Baron predstavi sinove, se pravi, samo mene, in nato reče: »Ubožica, moja hči Baptista, živi tako umaknjeno, zelo je lepa, ne vem, če bi jo smeli videti,« in glej, pokaže se tista prismuknjenska s pokrivalom, kot jih nosijo nune, vendar povsem nališpanim s trakovi in naborki, s pudrom na obrazu in v rokavicah brez prstov. Treba jo je bilo razumeti, od tiste zgodbe z mladim Markizom Žemlja ni nikoli več videla kakega mladeniča, razen hlapcev in kmetov. Grofič Estrebuh dol v poklone: ona v histerično hihitanje. Baronu, ki je že naredil križ čez hčer, so možgani začeli premlevati nove možne načrte.

Toda Grof je hlinil brezbriznost: »Toda kaj nimate še enega sina, Monsieur Armin?«

»Da, starejšega,« je rekel najin oče, »toda, kakšno naključje, ravno na lovu je.«

Ni lagal, kajti v tistem obdobju je bil Kozma zmeraj v gozdu s puško, da je prežal na zajce in na drozge. Puško sem mu preskrbel jaz, tisto lahko, ki jo je uporabljala Baptista proti mišim in ki jo je že pred nekaj časa – ko je zanemarila svoj lov – pustila obešeno na nek žebeľj.

Grof je začel spraševati o okoliški divjadi. Baron je odgovarjal na splošno, kajti nepotrpežljiv in nepozoren do sveta okoli sebe, kot je bil, ni znal loviti. Jaz sem mu segel v besedo, čeprav mi je bilo prepovedano, vtikati se v pogovore odraslih.

»In ti, ki si tako majhen, kaj veš o tem?« je rekel Grof.

»Hodim iskat živali, ki jih je podrl moj brat, in mu jih nosim gor na ...« sem rekel, toda oče me je prekinil:

»Kdo te je povabil k pogovoru? Pojdi se igrat!«

Bili smo na vrtu, večer je bil in še vedno je bilo svetlo, saj je bilo poletje. In glej, po platanah in po brestih je potihoma prihajal Kozma, s čepico iz mačjega krzna na glavi, puško čez eno ramo, mečem čez drugo in z nogami v gamašah.

»Hej, hej,« je hudomušno rekel grof, ko je vstal in premikal glavo, da bi boljše videl. »Kdo je tam? Kdo je tam zgoraj na rastlinah?«

---

<sup>3</sup> Prinesli so motiko pod panj!

<sup>4</sup> Takoj naj pridejo sem dol!

»Kaj pa je? Res ne vem ... Najbrž se vam je zdelo ...« je začel naš oče in ni gledal v nakazano smer, temveč v grofove oči, kot bi se hotel prepričati, da dobro vidi. Kozma je medtem že prispel prav nad njiju in se z razkrečnimi nogami uprl na neko rogovilo.

»Ah, moj sin je, da, Kozma, fantje so, da bi nas presenetil, glejte, se je povzpел tja gor v krošnjo ...«

»Je ta starejši sin?«

»Da, da, od dveh sinov je on starejši, toda za malo, veste, še vedno sta dva otroka, igrata se ...«

»Vendar je dober, da gre tako po vejah. In s tisto orožarno na sebi ...«

»Eh, igrata se,« in z grozno muko je začel lagati, zaradi česar je postal ves rdeč v obraz: »Kaj počneš tam zgoraj? A? Hočeš priti dol? Pridi pozdravit gospoda grofa!« Kozma si je snel čepico iz mačjega krzna in se priklonil. »Moje spoštovanje, gospod grof!«

»A ha ha!« se je smejal grof, »sijajno, sijajno! Pustite ga, naj ostane gor, naj ostane gor, Monsieur Armin! Sijajni mladenič, ki se sprehaja po drevesih!« in se je smejal.

In tisti bedak grofič ni znal reči drugega kot ponavljati: »*C'est original, ça! C'est très original!*«<sup>xvi</sup>

Kozma je sedel tja na kobaljo. Najin oče je spremenil temo in je govoril in govoril, v želji da bi preusmeril grofovo pozornost. Toda grof je vsake toliko časa dvignil pogled in moj brat je bil vsakokrat tam gor, na tistem drevesu ali na kakem drugem, in je čistil puško ali z mastjo mazal gamaše ali se pokrival s težko flanelo, ker se je spuščala noč.

»Ah, poglejte vendar! Vse zna delati tam gor v krošnji, mladenič! Ah, kako mi je všeč! Ah, o tem bom pripovedoval na Dvoru, prvič, ko bom šel tja! O tem bom pripovedoval svojemu sinu, škofu! O tem bom pripovedoval Princessi, svoji teti!«

Mojega očeta je razganjalo od besa. Vrh vsega pa ga je skrbelo še nekaj drugega: nič več ni videl svoje hčere in tudi grofič je izginil.

Kozma, ki se je oddaljil in šel na enega svojih raziskovalnih obhodov, se je zasopel vrnil. »Zaradi nje je začel kolcati! Zaradi nje je začel kolcati!«

Grofa je zaskrbelo. »Oh, kako neprijetno. Mojemu sinu se pogosto kolca. Pojdi, dobri mladenič, pojdi pogledat, če se mu je nehalo. Reci jima, naj se vrneta.«

Kozma je skočil stran in se nato vrnil, še bolj zadihan kot prej: »Lovita se. Ona mu hoče vreči živega martinčka za srajco, da bi se mu nehalo kolcati! On pa noče!« In je spet tekел gledat.

Tako smo preživeli tisti večer v vili, v resnici ne tako različen o drugih večerov, s Kozmom na drevesih, ki je bežno sodeloval v našem življenju, toda tokrat so bili tu gostje in glas o čudnem obnašanju mojega brata se je razširil po evropskih dvorih, v sramoto najinega očeta. Neutemeljeno sramoto, kajti v resnici je naša družina na grofa Estrebuh naredila ugoden vtis, in tako se je zgodilo, da se je najina sestra Baptista zaročila z grofičem.

## 10. poglavje

Oljke so zaradi tega, kako se upogibajo, za Kozma udobne in ravne poti, potrpežljiva in prijateljska drevesa s hrapavo skorjo, po katerih je lahko hodil ali

se na njih ustavil, čeprav je imelo posamezno drevo malo debelih vej in ni nudilo veliko možnosti za premikanje. Nasprotno pa je lahko po figi, če je le pazil, da vzdrži težo, brez konca plezal naokoli; Kozma stoji pod paviljonom iz listja, vidi, kako med listnimi žilicami preseva sonce, kako se zeleno sadje postopoma debeli, duha mleček, ki se pretaka v vratovih pecljev. Figa te posvoji, prepoji te s svojim gumijastim sokom, z brenčanjem čmrljev; kmalu se je Kozmu zdelo, da je sam postal figa, postalo mu je neprijetno in je odšel. Na trdem skoršu ali na murvi se prijetno sedi; škoda le, da so tako redki. Takšni so tudi orehi, da sem si še jaz, kar dosti pove, včasih, ko sem videl svojega brata, kako se izgublja v starem, brezmejnem orehu kot v večnadstropnem dvorcu z neštetimi sobami, zaželel, da bi ga posnemal, da bi se preselil tja gor; takšna je bila moč in gotovost, ki jo je to drevo izražalo v svoji drevesni biti, takšna je bila odločnost, da bo težko in trdno, da se je odražala celo v njegovih listih.

Kozma se je rad zadrževal med valovitimi listi črepinjakov (ali gradnov, kot sem jih imenoval, dokler je šlo za park okoli naše hiše, morda zaradi vpliva izbrane govorice najinega očeta), rad je imel njihovo razpokano lubje, katerega luske je, kadar je bil zamišljen, rad privzdigoval s prsti, ne zaradi kakšnega nagona, da bi škodoval drevesu, temveč da bi mu pomagal pri njegovem dolgotrajnem trudu, da se prerodi. Ali pa je luščil belo skorjo platan in odkrival plasti stare, zlatorumene plesni. Rad je imel tudi čvrsta debla, kot jih ima brest, ki mu iz grč poganjajo nežni brstiči in šopi nazobčanih listov in papirnati helikopterčki; toda po brestih je težko hoditi, saj njihove tanke in goste veje rastejo navzgor in puščajo malo prostora za prehod. V gozdovih pa je imel najraje bukve in hraste, kajti borove veje so bile tesno skupaj, šibke in gosto prekrite z iglicami, da niso puščale prostora ne opore, za kostanj pa se je zdelo, da je bil zaradi trnastih listov, ježic, lubja in visokih vej narejen zato, da se mu ogneš.

To podobnosti in razlike narave je Kozma sčasoma prepoznal oziroma je prepoznal, da jih pozna, že v tistih prvih dneh pa so kot prvinski nagon postajale del njega. To je bil povsem drugačen svet, narejen iz ozkih, ukrivljenih mostov nad praznino, iz vozlov ali lusk ali zarez, ki so delali lubje hrapavo, iz svetlob, ki so spreminjale svojo zelenost v skladu z baldahini iz gostejšega ali redkejšega listja, ki je trepetalo ob prvih sunkih sapice, ki se je zaganjala ob peclje, ali ki se je kot tančica premikalo skupaj z upogibanjem drevesa. Naš svet pa se je ploščil tam spodaj in mi smo imeli nesorazmerne postave in seveda nismo razumeli ničesar od tistega, kar je on tam zgoraj vedel, on, ki je preživljal noči ob poslušanju, kako les tlači svoje celice v kroge, ki označujejo leta v notranjosti debel, in kako se ob severnem vetru širi zaplata plesni in kako ptice, ki so zaspale v gnezdu, trepetaje vtaknejo glavo nazaj tja, kjer je puh na krilih najmehkejši, in kako se prebudi gosenica in kako se odpre jajce srakoperja. Obstaja trenutek, ko se tišina dežele v ušesni školjki sestavi v komaj slišne šume, krakanje, vreščanje, hitro šelestenje v travi, tlesk v vodi, topot šapic med prstjo in kamenjem in cvrčanje škržata visoko nad vsem. Šumi se umikajo eden drugemu, sluh začenja med njimi razločevati zmerom nove in nove, kot se prstom, ki parajo kosem runa, razkrije, da je vsak česan pramen volne spleten iz čedalje bolj nežnih in neotipljivih niti. Žabe pa medtem regljajo naprej in njihovo regljanje ostaja v ozadju in ne spreminja toka glasov, kot se svetloba ne spreminja zaradi stalnega mežikanja zvezd. In vselej, ko se je dvignil ali zapihal veter, se je vsak šum spremenil in postal nov. Samo v najglobljem kotičku ušesa je ostala senca bučanja in mrmranja: to je bilo morje.

Prišla je zima, Kozma si je naredil krznen suknjič. Sam ga je zašil iz kožuhov različnih zveri, ki jih je ujel: zajcev, lisic, kun zlatič in podlasic. Na glavi je vedno nosil tisto čepico iz krzna divjega mačka. Naredil si je tudi pumparice s sedalom iz kozje kože in koleni iz usnja. Kar pa zadeva čevlje, je končno doumel, da so za na drevesa najboljše copate, in naredil si je par iz ne vem katere kože, morda jazbečje.

Tako se je branil pred mrazom. Treba je povedati, da so bile v tistih časih zime pri nas mile in ni bilo tega današnjega mraza, za katerega pravijo, da ga je Napoleon zvalil iz Rusije in mu pustil, da mu je sledil vse do sem. Toda tudi takrat ni bilo prijetno na prostem preživeti zimsko noč.

Noči je Kozma preživeljal v krznenem mehu; nič več šotorov ali kolib: meh s krznom na notranji strani, obešen na vejo. Spustil se je vanj, popolnoma izginil in zaspal, zvit kot otrok. Če je nenavaden šum šinil skozi noč, sta skozi ustje vreče najprej pokukali krzneni čepica in puškina cev in nazadnje še on z izbuljenimi očmi. (Pravili so, da so njegove oči v temi postale svetleče kot pri mačkah in sovah, toda jaz nisem tega nikoli opazil.)

Zjutraj pa, ko je pela šoja, sta iz vreče prišli dve v pest stisnjeni roki, pesti so se dvigovale in dvoje rok se je večalo in se počasi pretegovalo, in s tem pretegovanjem je pokukal ven njegov zehajoči obraz, njegov trup s puško čez ramo in s kartušo za smodnik, njegove upognjene noge (začele so postajati nekoliko krive, ker se je navadil, da je vedno stal in hodil v počepu ali po vseh štirih). Te noge so skočile ven, se pretegnile in tako je, ko si je pretegnil hrbet in se popraskal pod krznenim suknjičem, buden in svež kot roža Kozma začel svoj dan.

Šel je k vodnjaku, imel je svoj viseč vodnjak, ki ga je sam izumil, ali bolje rečeno, ki ga je zgradil, tako da je pomagal naravi. Tam je bil nek potok, ki se je nad prepadom spustil v slap, in v bližini je nek hrast stegoval svoje visoko vejevje. Kozma je iz nekaj metrov dolgega kosa topolovega lubja naredil nekakšen žleb, po katerem je tekla voda od slapu do hrastovih vej, in tako je lahko pil in se umival. Da se je res umival, lahko z gotovostjo trdim, saj sem ga sam večkrat videl; ni se umival veliko in tudi ne vsak dan, vendar se je umival; imel je celo milo. Z milom je včasih, ko ga je kaj pičilo, tudi pral perilo; prav zato si je na hrast prinesel čebrič. Nato je na vrvi, ki so šle z ene veje na drugo, obesil cunje, da so se posušile.

Skratka, vse je počel na drevesih. Našel je celo način, kako na ražnju speči ujeto divjačino, ne da bi se spustil na tla. Tako je naredil: s kresilom je zanetil borov storž in ga vrgel na tla, na tisto mesto, ki ga je prej pripravil za ognjišče (tega sem mu jaz zgradil iz nekaj gladkih kamnov), nato je gor vrgel trske in suhe veje in je nadzoroval plamene z lopatico in grebljicami, ki so bile zavezane na dolge palice, da je lahko dosegel raženj, ki je visel med dvema vejama. Vse to je zahtevalo veliko pozornosti, saj je v gozdovih lahko sprožiti požar. Ognjišče ni bilo zaman pod hrastom blizu slapu, od koder bi v primeru nevarnosti lahko črpal vodo, kolikor bi je hotel.

Tako je nekaj tistega, kar je ujel, pojedel, nekaj pa s kmeti menjal za sadje in povrtnino, in je prav dobro živel, ne da bi potreboval, da mu karkoli pošljejo od doma. Nekega dne smo zvedeli, da vsako jutro pije sveže mleko; spoprijateljil se je z neko kozo, ki je hodila plezat na garo neke oljke, lahko dostopen prostor, dve pedi od tal, no, ni ravno plezala, ampak se je s sprednjimi nogami povzpela gor, on pa se je z golido spustil dol na garo in jo pomolzel. Enak dogovor je imel

z neko zelo pametno kokošjo, rdečo padovanko. Naredil ji je skrivno gnezdo v duplini nekega debla in kdaj je našel jajce, v katerega je z buciko naredil dve luknjici in ga popil, kdaj pa tudi ne.

Druga težava je bilo opravljanje potreb. Skraja ni pazil, ali je padlo tukaj ali tam, svet je velik, olajšal se je, kjer ga je pač prijelo. Potem je dojel, da to ni lepo. Takrat je na obrežju hudournika Usranščica našel jelšo, ki je molela kvišku na najbolj primernem in oddaljenem mestu, in je imela rogovilo, na kateri se je lahko udobno sedelo. Usranščica je bila temen hudournik, skrita med trsjem, imela je hiter tok, sosednje vasi pa so vanjo metale odpadno vodo. Tako je mladi Hudaploha Rondojski spodobno živel in spoštoval dostojanstvo svojega bližnjega in samega sebe.

Toda manjkal mu je nujni človekov spremljevalec, ko je šel na lov: pes. Jaz sem bil tisti, ki se je zaganjal v goščavje, v grmovje, da bi našel drozga, bekasino ali prepelico, ki so padli, ko so sredi neba srečali njegov strel, ali pa celo lisice, ko je po neki noči čakanja in prežanja naperil puško v neko dolgorepko, ki je bila zleknjena tik ob vresju. Toda le redko sem lahko pobegnil in se mu pridružil v gozdovih: učne ure z Opatom, študij, ministriranje pri mašah in obedi s starši so me zadrževali; sto dolžnosti družinskega življenja, katerim sem se podrejal, kajti konec koncev stavek, ki so mi ga kar naprej ponavljali, »V eni družini zadostuje en upornik,« ni bila brez smisla in je pustil svoj odtis na vsem mojem življenju.

Kozma je torej skoraj vedno hodil na lov sam, in da bi lahko pobral divjačino (razen tistikrat, ko se je srečno naključilo, da se je kobilar z mršavimi rumenimi krili obesil za neko vejo), je uporabljal neke vrste ribiško pripravo: odičnice z vrvicami, kavljji in trnki, toda zmerom mu ni uspelo in včasih je kakšna sloka vsa črna od mravelj končala globoko v robidovju.

Do zdaj sem govoril le o nalogah psov prinašalcev. Kozma je tedaj namreč lovil skoraj izključno s preže, čepeč na svoji veji je preživljal jutra ali noči in čakal, da se drozg postavi na vrh kake drevesne krošnje ali da se zajec pojavi na travniški čistini. Ali pa je kar tako krožil, sledeč petju ptic, ali pa ugibal, katere so najverjetnejše sledi kosmatih zveri. In kadar je zaslišal lajež šarivcev, ki so tekli za zajcem ali lisico, je vedel, da se jim mora v širokem loku ogniti, saj tisto ni bila njegova žival, žival samotarskega in naključnega lovca. Tako je spoštoval pravila, da ni nikoli, čeprav bi s svojih varnih opazovališč lahko opazil in pomeril na divjačino, ki so jo zasledovali psi nekoga drugega, dvignil puške. Počakal je, da je po potki prišel zasopli lovec z napetimi ušesi in zmedenim pogledom, in mu pokazal, v katero smer je šla zver.

Nekega dne je videl lisico, kako teče: rdeč val sredi zelene trave, hudo sopihanje, sršati brki; prečkala je travnik in izginila v vresju. In za njo: »Hooovhooovhooov!« psi.

Prispeli so v diru, premerjali so zemljo s smrčki, dvakrat se jim je iz nosnic izgubil lisičin vonj in v pravem kotu so se obrnili in stekli stran.

Bili so že daleč, ko se je s cviležem: »Ui, ui,« prebil skozi travo eden, ki je skakal prej kot riba kot pa pes, neka vrsta delfina, ki plava, medtem ko moli ven bolj šilast gobec in bolj bingljajoča ušesa, kot jih ima šarivec. Od zadaj je bil riba, zdelo se je, da se naprej poganja s plavutmi ali s šapami, ki spominjajo na stopala vodnih ptic, da je brez nog in neverjetno dolgega trupa. Stopil je na plan: bil je jazbečar.



Gotovo se je pridružil krdelu šarivcev in je ostal zadaj, mlad kot je bil, saj je bil še skoraj mladiček. Lajež šarivcev je bil sedaj razdraženi »Bevsk!«, ker so izgubili sled, in nič več niso složno tekli, ampak so se razkropili in vohljali vse naokrog po pusti goljavi, tako so hoteli spet najti sled izgubljenega vonja, da so bili preveč nepotrpežljivi, da bi ga sploh lahko dobro iskali, medtem pa se je zagon izgubljal in že je kateri izmed njih to izkoristil zato, da je naredil lužico ob kakem kamnu.

In tako jih je v drncu dohitel zasopli jazbečar z neupravičeno zmagoslavnim, visoko vzdignjenim gobcem. Enako neupravičeno je zvijačno cvilil: »Uai!Uai!«

»Šarivci so takoj zarenčali nanj »Arrrh!«, za trenutek pustili iskanje lisičjega vonja in naperili proti njemu odprte gobce, pripravljene na grizenje, »Grrrrrrrr!« Nato pa so hitro spet izgubili zanimanje in stekli stran.

Kozma je sledil jazbečarju, ki je brezciljno taval tam okrog, in jazbečar, ki se je obotavljal in raztreseno vohal, je opazil fanta na drevesu in mu pomahal z repom. Kozma je bil prepričan, da je bila lisica še vedno skrita tam. Šarivci so zašli daleč stran, občasno se jih je slišalo, kako tečejo po bregovih na nasprotni strani in utrujeno in brez razloga lajajo, ko jih priganjajo pridušeni in bodreči glasovi lovcev. Kozma je rekel jazbečarju: »Daj! Daj! Išči!«

Mladi pes je začel vohati in vsake toliko se je obrnil gor, da bi pogledal fanta. »Daj! Daj!«

Zdaj ga ni več videl. Zaslišal je pokanje grmovja in nato je izbruhnilo: »Havavavaaaa! Iai, iai, iai!« Dvignil je lisico!

Kozma je videl žival, kako teče čez travnik. Ampak ali se sme streljati v lisico, ki jo je dvignil pes nekoga drugega? Kozma jo je pustil mimo in ni streljal. Jazbečar je dvignil gobec proti njemu in ga pogledal s pogledom psa, ki ne razume in ne ve, da ima čisto prav, da ne razume, in se s smrčkom navzdol spet pognal za lisico.

»Iai, iai, iai!« Prisilil jo je, da je tekla v krogu. Tako, vračala se je. Sme streljati ali ne sme streljati? Ni streljal. Jazbečar je pogledal gor z bolečino v očeh. Nič več ni lajal, jezik mu je visel dlje od ušes, bil je izčrpan, vendar je še naprej tekal.

Njegovo preganjanje je zbegalo šarivce in lovce. Po potki je tekal nek starec s težko arkebuzo. »Hej,« ga je ogovoril Kozma, »je tisti jazbečar vaš?«

»Naj vrag pobere tebe in vse tvoje sorodnike!« je zakričal starec, ki je moral biti slabe volje. »Ali se ti zdimo kot ljudje, ki lovijo z jazbečarji?«

»Torej bom na tisto, kar bo on dvignil, jaz streljal,« je vztrajal Kozma, ki je želel, da bi bilo vse prav po pravilih.

»Mah, streljaj tudi na svetnika, ki te varuje!« je odgovoril oni in stekel stran.

Jazbečar mu je ponovno prignal lisico. Kozma je streljal in jo zadel. Jazbečar je bil njegov pes; dal mu je ime Odlični Maksi.

Odlični Maksi ni bil nikogaršnji pes, pridružil se je krdelu lovskih psov iz mladeniške strasti. Toda od kod je prišel? Da bi to odkril, se mu je Kozma pustil voditi.

Jazbečar je tik ob zemlji prečkal žive meje in jarke; nato se je obrnil, da bi videl, če je fantu tam zgoraj uspelo slediti njegovi poti. Tako nenavadno je bilo to potovanje, da Kozma ni takoj prepoznal, kam sta prišla. Ko je razumel, mu je poskočilo srce v prsih: bil je vrt Markizev Valobalskih.

Vila je bila zaprta, polkna zapahnjena; le eno na frčadi je loputalo v vetru. Vrt, ki so ga pustili brez oskrbe, je imel bolj kot kdajkoli tisti videz gozda z nekega drugega sveta. In po stezicah, ki jih je že prerasla trava, in po s trnjem poraslih gredicah je, kot bi bil doma, veselo tekkel Odlični Maksi in se podil za metulji.

Izginil je v nekem grmu. Vrnil se je s trakom v gobcu. Kozmu je srce močnejše poskočilo. »Kaj je, Odlični Maksi? Kaj? Čigavo je to? Povej mi!«

Odlični Maksi je mahal z repom.

»Prinesi sem, prinesi, Odlični Maksi!«

Kozma se je spustil na nizko vejo in iz pasjega gobca vzel zbledelo krpico, ki je bila gotovo Violin trak za lase, kot je bil tisti pes gotovo Violin pes, ki so ga pozabili tam med zadnjim družinskim seljenjem. Kozmu se je zdaj celo zdelo, da se ga spomni, kako je prejšnje poletje, še mladiček, lezel iz košare v naročje svetlolase deklice, in morda so ji ga takrat pravkar podarili.

»Išči, Odlični Maksi!« In jazbečar se je vrgel v bambusovje; in vrnil se je z drugimi spomini nanjo, s kolebnico, s scefranim kosom papirnatega zmaja, s pahljačo.

Vrh debela najvišjega drevesa v vrtu je moj brat s konico malega meča vrezal imeni Viola in Kozma, in nato je bolj spodaj, prepričan, da bi bilo njej všeč, četudi ga kliče z drugim imenom, napisal: Pes jazbečar Odlični Maksi.

Od takrat naprej si bil, ko si videl fanta na drevesih, prepričan, da boš pred njim ali poleg njega, ko pogledaš dol, videl jazbečarja Odličnega Maksija, kako drobenclja s trebuhom pri zemlji. Naučil ga je iskati, se ustaviti, prinašati: nalog vseh vrst lovskih psov, in ni je bilo gozdne živali, ki je ne bi skupaj ujela. Da bi mu lahko prinesel divjačino, se je Odlični Maksi z dvema tacama vzpenjal, kolikor je le mogel visoko po deblih; Kozma se je spustil, da bi vzel zajca ali poljsko jerebico iz njegovega gobca in ga pobožal. Tu je bilo vse njuno zaupanje, vsi njuni prazniki. Toda med zemljo in vejami je od enega do drugega neprestano tekkel pogovor, sporazumevanje z enozložnim lajanjem in tleskanjem jezika in prstov. Tista obvezna prisotnost, ki je za psa človek in ki je za človeka pes, ju ni nikoli izdala, ne enega ne drugega; in čeprav sta bila drugačna od vseh ljudi in psov na svetu, sta še vedno mogla reči, da sta kot človek in pes srečna.

## 11. poglavje

Dolgo časa, vse obdobje njegovega odraščanja, je bil lov za Kozma ves svet. Tudi ribolov, saj je z odičnico čakal jegulje in postrvi v kotanjah hudournika. Včasih se je zgodilo, da smo razmišljali o njem, kot bi že imel drugačne čute in nagone od naših, in tiste kože, ki si jih je priredil v obleke, so predstavljale popolno preobrazbo njegove narave. Gotovo bi neprestano bivanje v stiku z drevesnim lubjem, s pogledom, uprtim v premikanje perja, v kožuh, v luske, v tiste odtenke barv, ki jih predstavlja ta podoba sveta, in pa ta vseprisotna zelena, ki kroži kot kri z drugega sveta v listnih žilah, vse te oblike življenja, tako oddaljene od človeškega, kot drevesno deblo, drozgov kljun, ribja škrga, te meje divjega, v katere je tako globoko prodiral, že lahko oblikovale njegov duh, povzročili izgubo vsake podobnosti s človekom. Vendar pa mi je bilo vedno, ne glede na to, koliko novih lastnosti je vsrkal iz skupnosti z drevesi in iz boja z živalmi, vedno jasno, da je bilo njegovo mesto tukaj, med nami.

Vseeno pa so, ne da bi to hotel, nekatere njegove navade postajale vse bolj redke in so se končno izgubile. Tako kot njegovo obhajanje praznika velike osojnske maše. Prve mesece se jo je trudil obhajati. Vsako nedeljo, ko smo šli ven, vsa družina zvrščena in svečano oblečena, smo ga našli na vejah, tudi on se je na nek način hotel praznično obleči, denimo oživiti stari frak ali si posaditi trirogeljnik namesto krznene čepice. Mi smo krenili naprej, on nam je sledil po vejah, in tako smo ponosno stopali po trgu pred cerkvijo, medtem ko so nas opazovali vsi Osojnčani (toda kmalu so se temu privadili in zmanjšala se je tudi muka najinega očeta), mi vsi togi, on, ki je skakal v zraku, to je bil čuden prizor, še posebej pozimi, ko so bila drevesa gola.

Mi smo vstopili v stolnico, sedli na našo družinsko klopo, on je ostal zunaj, se skrival na črepinjaku ob boku cerkvene ladje prav na višini nekega velikega okna. Z naše klopi smo skozi steklena okna videli senco vej in sredi njih Kozmovo senco s klobukom na prsih in sklonjeno glavo. Po dogovoru, ki ga je moj oče sklenil s cerkovnikom, je bilo tisto stekleno okno vsako nedeljo priprto, in tako je moj brat lahko poslušal mašo s svojega drevesa. Toda čez nekaj časa ga nismo več videli. Stekleno okno je bilo zaprto zaradi prepaha.

Mnoge stvari, ki bi mu bile prej važne, so zdaj zanj zgubile pomembnost. Spomladi se je najina sestra zaročila. Kdo bi to rekel le leto prej? Prišli so tisti grofje Estrebuški z grofičem, priredili so veliko slavnost. Vsaka soba našega dvorca je bila razsvetljena, prišlo je vse okoliško plemstvo, plesalo se je. Kdo je še mislil na Kozma? No, dobro, ni res, vsi smo mislili nanj. Vsake toliko sem se jaz nagnil skozi okno, da bi videl, če prihaja; in najin oče je bil žalosten in sredi tistega družinskega veselja je šla njegova misel gotovo k njemu, ki se je iz tega izključil; in Generalica, ki je ukazovala vsej svečanosti, kot bi bila na vojaškem vadišču, si je želela samo dati duška svojemu koprnenju po odsotnem. Morda je celo Baptista, ki se je vrtela v piruetah, nerazpoznavna brez svojih meniških oblek, z veliko lasuljo, ki je bila videti kot marcipan, in v grand panierju, okrašenem s koraldami, ki jih je zašila ne vem katera šivilja, stavim, da je celo ona mislila nanj.

In on je bil tam, neopažen – to sem kasneje zvedel –, bil je v senci vrh krošnje nekega platana, na mrazu, in videl je okna, polna luči, znane sobe, pripravljene za praznovanje, ljudi z lasuljami, ki so plesali. Kakšne misli so mu rojile po glavi? Ali se mu je vsaj malo stožilo po našem življenju? Je mislil na to, kako majhen je bil tisti korak, ki ga je ločil od vrnitve v naš svet, kako majhen in kako lahek? Ne vem, na kaj je mislil, kaj je hotel, ko je stal tam. Vem samo, da je ostal ves čas praznovanja in še dlje, dokler se niso eden za drugim ugasnili svečniki in eno okno ni bilo več osvetljeno.

Odnosi Kozma z družino so se torej, dobri ali slabi, nadaljevali. Še več, z enim njenim članom so postali bližji, in lahko bi se reklo, da ga je šele zdaj zares spoznal: to je bil Vitez Advokat Enej Silvij Kattedra. O tem napol beteznem, dvoumnem človeku, za katerega se ni dalo nikoli izvedeti, kje je ali kaj dela, je Kozma odkril, da je edini v vsej družini, ki je imel celo množico zaposlitev, ne le to, celo nič od tistega, kar je počel, ni bilo brez koristi.

Šel je ven, četudi ob najbolj vroči popoldanski uri, s fesom, posajenim vrh glave, s švedravimi koraki v vse do tal segajoči dolgi halji, in izginil, kot bi ga požrle talne razpoke ali plotovi ali zidni kamni. Celo Kozma, ki se je zabaval tako, da je vedno stražil (to je, ne da se je ravno zabaval, to je bilo že skoraj

njegovo naravno stanje, kot bi njegovo oko tako na široko objelo obzorje, da bi vse zajelo), ga nenadoma ni več videl. Včasih je začel teči z veje na vejo proti mestu, kjer je izginil, in nikoli mu ni uspelo ugotoviti, po kateri poti je šel. Toda neka sled se je vendarle ponavljala tam nekje okoli mesta izginotja: čebele, ki so letele. Kozma je bil nazadnje prepričan, da je Vitezova prisotnost povezana s čebelami in da bi moral slediti njihovem letu, ko bi ga hotel izslediti. Toda kako to storiti? Okoli vsake cvetoče rastline so razkropljeno brenčale čebele; ni smel pustiti, da ga zamotijo samotni in nepomembni leti, moral je slediti nevidni zračni poti, kjer se je čebelji vrvež čedalje bolj gostil, dokler ni videl temnega oblaka čebel, ki se dviguje izza nekega plota kakor dim. Tam spodaj so bili panji, eden ali več panjev v vrsti na mizi, in sredi rojenja čebel je bil z njimi zaposlen Vitez.

To je bila v resnici, čebelarstvo namreč, ena izmed skrivnih dejavnosti najinega polstrica; skrivna do določene mere, kajti on sam je občasno prinesel na mizo sat s kapljajočim medom, ki ga je ravno vzel iz panja; toda s čebelarstvom se je ukvarjal povsem zunaj meja naših posesti, na mestih, za katera očitno ni hotel, da postanejo znana. Najbrž je iz neke svoje opreznosti odtegoval dobiček te osebne proizvodnje preluknjanemu žepu družinskega vodenja poslov; ali pa – saj človek gotovo ni bil skopuški, pa tudi, le kaj bi mu lahko prineslo tistega nekaj medu in voska? – je hotel imeti nekaj, v kar njegov brat Baron ne bi vtaknil nosu, kjer si ne bi domišljjal, da ga mora voditi za roko; morda pa celo ni hotel mešati tistih malo stvari, ki jih je imel rad, kot denimo čebelarstvo, z mnogimi, ki jih ni imel rad, kot denimo vodenje poslov.

Kakorkoli že, dejstvo je, da mu najin oče ne bi nikoli dovolil imeti čebel blizu hiše, kajti Baron se je grozno bal pikov in kadar je na vrtu slučajno naletel na čebelo ali oso, se je pognal v nesmiseln tek po stezicah in si zaril roke v lasuljo, kot bi se hotel obvarovati pred orlovim kljuvanjem. Ko se je enkrat hotel tako obvarovati, mu je lasulja odletela stran, čebela, ki jo je preplašil njegov sunek, se je zagnala proti njemu in mu vbila želo v plešasto lobanjo. Tri dni si je pritiskal na glavo rute, pomočene v kis, saj je bil možak iz takega testa, da je bil zelo pogumen in močan v najtežjih okoliščinah, zaradi praskice ali tvorčka pa se je obnašal kot nor.

Skratka, Enej Silvij Kattedra si je nadrobil svoje gojenje čebel malo tukaj in malo tam po osojski dolini; lastniki so mu dali dovoljenje, da je imel v zameno za malo medu ulj ali dva ali tri na delu njihovih polj in on se je vedno sprehajal z enega mesta na drugega in si s takimi kretnjami dajal opravka okoli panjev, da se je zdelo, da ima čebelje nožice namesto rok, tudi zato, ker jih je imel, da ga čebele ne bi pičile, kdaj pa kdaj oblečene v črne pol-rokavice. Čez obraz je, zavito okoli fesa kot turban, nosil črno tančico, ki se mu je ob vsakem dihu lepila na usta in spet privzdigovala. In premikal je pripravo, ki je širila dim, da bi se žuželke oddaljile, medtem ko je on brskal po panjih. In vse to, rojenje čebel, tančice, oblak dima, se je Kozmu zdelo kot čarovnija, s katero je ta človek hotel začarati, da bi zginil od tam, da bil izbrisan, da bi poletel stran in da bi se potem ponovno rodil kot nekdo drug ali v nekem drugem času ali nekje drugje. Toda bil je slab čarovnik, saj se je vedno enako spet prikazal, čeprav je včasih sesal prebodeno prstno blazinico.

Bila je pomlad. Kozma je nekega jutra opazil, da je bil zrak kot ponorel, da se je tresel od nikoli prej slišane zvoka, brenčanja, ki je dosegalo vrhove bobnenja, in da je šla skozenj toča, ki pa ni padala, ampak se je premikala v vodoravni smeri in se razkropljena naokrog počasi vrtinčila, vseeno sledeč neke

vrste gostejši koloni. To je bilo mnoštvo čebel in okrog je bilo zelenje in rože in sonce; in Kozma, ki ni razumel, kaj se dogaja, se je polotilo koprneče in hudo razburjenje. »Čebele bežijo! Vitez Advokat! Čebele bežijo!« je začel kričati, ko je tekel po drevesih, da bi našel Kattedro.

»Ne bežijo: rojijo, « je rekel Vitezov glas Kozmu in Kozma ga je zagledal pod seboj, kako je pognal kot goba in mu je dajal znak, naj bo tiho. Takoj nato je stekel stran in izginil. Kam je šel?

Bil je čas rojenj. Roj čebel je sledil matici ven iz starega ulja. Kozma se je ozrl naokrog. Glej, že se je Vitez Advokat spet pojavil pri kuhinjskih vratih in v rokah je imel ponev in kotel. Zdaj je začel trkati s ponvijo ob kotel in iz kotla se je dvignil visok deng! deng!, ki je bobnel v bobničkih in izzvenel v dolgo tresenje, ki je bilo tako nadležno, da bi si človek hotel zamašiti ušesa. Udarjajoč s to pripravo vsake tri korake je Vitez Advokat hodil za rojem čebel. Vsakič, ko je zabučalo, je bilo videti, da se je roj zaradi sunka zbral, se naglo spustil in se spet vrnil gor in da je brenčanje postalo nižje, let manj gotov. Kozma ni dobro videl, toda zdelo se mu je, da se je zdaj ves roj usmeril v eno točko med zelenjem in da onkraj nje ne gre več. In Kattedra je kotlu še kar zadajal udarce.

»Kaj se dogaja, Vitez Advokat? Kaj delate?« ga je vprašal moj brat, ko ga je dohitel.

»Hitro,« je zamomljal on, »pojdi na drevo, kjer se je ustavil roj, toda pazi, da ga ne premakneš, dokler jaz ne pridem!«

Čebele so se spuščale h granatovcu. Kozma je prispel tja in spočetka ni videl ničesar, nato pa je nenadoma opazil nekak debel sadež, podoben borovemu storžu, ki je visel z neke veje, in ta je bil ves narejen iz čebel, ki so se oklenile ena druge in kar naprej so prihajale nove in ga debelile

Kozma je stal vrh granatovca in zadrževal dih. Tam spodaj je visel grozd čebel, in debelejši je postajal, bolj je bil videti lahek, kot bi bil obešen na nit, ali še manj, na nožice stare čebelje matice in kot bi bil narejen iz lahnega hrustanca, z vsemi tistimi šuštečimi krili, ki so razprostirala svojo sivo obarvano prosojnost nad črnimi in rumenimi progami zadkov.

Vitez Advokat je poskakovaje prišel in držal v rokah panj. Obrnil ga je na glavo in ga stegnil pod grozd. »Daj,« je pridušeno rekel Kozmu, »potreben je majhen sunek.«

Kozma je komaj kaj zatresel granatovec. Roj tisočev čebel se je snel kot list, telebnil v panj in Vitez ga je z desko začepil. »Tako, narejeno.«

Tako se je med Kozmom in Vitezem Advokatom rodil sporazum, sodelovanje, ki bi se lahko imenovalo kar neke vrste prijateljstvo, če se prijateljstvo ne bi zdel pretiran izraz, ko se nanaša na dve tako malo družabni osebi.

Tudi na področju hidravlike sta se moj brat in Enej Silvij nazadnje le našla. To se lahko zdi čudno, kajti kdor živi na drevesih, ima le stežka kaj opraviti z vodnjaki in jarki; toda povedal sem vam že o tistem sistemu viseče fontane, ki si jo je izmislil Kozma, s topolovim lubjem, ki vodi vodo s slapu vse do vej nekega hrasta. No, Vitez Advokatu, naj je bil še tako raztresen, ni ušlo nič, kar se je premikalo po vodnih žilah vse dežele. Skrit za nekim ligustom nad slapom je oprezal za Kozmom, kako je povlekel cev iz hrastovega listja (tja jo je polagal, ko mu ni služila, po tisti navadi divjih živali, ki jo je kmalu prevzel, da vse skrijejo), jo na eni strani prislonil na hrastovo rogovilo in na drugi na neke kamne pri prepadu in pil.

Ob tem pogledu je Vitezu kdove kaj šinilo v glavo: zgrabil ga je eden njegovih redkih trenutkov evforije. Skočil je izza ligustra, zaploskal z rokami, dvakrat ali trikrat poskočil, da je bilo videti, kot da skače čez kolebnico, škropil z vodo, skoraj bi krenil v slap in zletel dol v globel. In začel je razlagati fantu idejo, ki jo je dobil. Ideja je bila zmedena in razlaga je bila še bolj zmedena: Vitez Advokat je navadno govoril v narečju, bolj iz skromnosti kot zaradi nepoznavanja jezika, toda v tistih nenadnih trenutkih razburjenosti je iz narečja, ne da bi se tega zavedal, prešel naravnost v turščino in nič se ga ni več razumelo.

Da povem na kratko: domislil se je visečega akvadukta, s cevjo, ki bi jo nosile prav drevesne veje in s katero bi lahko dosegla pusto pobočje na drugi strani doline in ga namakala. In izboljšava, ki mu jo je Kozma, ki je takoj podprl njegovo zamisel, predlagal, da bi namreč ponekod uporabila cevi iz preluknjanih debel, da bo lahko deževalo na nasade, ga je spravila naravnost v blaženost.

Tekel je, da bi se zakopal v svojo delovno sobo in z načrti zapolnil list za listom. Tudi Kozma se je zaposlil s tem, saj mu je bila vsaka stvar, ki bi se lahko naredila na drevesih, všeč, in zdelo se mu je, da bi njegovo mesto tam zgoraj dobilo novo pomembnost in veljavo; in tako je kazalo, da je v Eneju Silviju Kattedri našel neslutenega tovariša. Dogovorila sta se za sestanek na nekih nizkih drevesih; Vitez Advokat se je povzpел gor po dvokraki lestvi, v rokah je imel natlačene zvitke risb in tako sta ure in ure razpravljala o čedalje bolj zapletenih izboljšavah njunega akvadukta.

Toda nikoli nista prešla na praktično fazo. Enej Silvij se je utrudil, čedalje redkeje se je pogovarjal s Kozmom, nikoli ni dokončal risb, po enem tednu je najbrž na vse že pozabil. Kozma tega ni objokoval: kmalu je sprevidel, da je vse skupaj za njegovo življenje postajalo nadležna ovira in nič drugega.

Bilo je jasno, da bi na področju hidravlike najin polstric lahko storil dosti več. Strast je imel, posebne nadarjenosti, ki je nujna v tej veji znanosti, mu ni manjkalo; toda stvari ni znal izvesti: izgubljal se je, izgubljal, dokler ni vsaka namera propadla kot slabo kanalizirana voda, ki jo po tem, ko je nekaj časa krožila, posrka porozno zemljišče. Razlog za to je bil morda tak: medtem ko se je čebelarstvu lahko posvetil sam, skoraj na skrivaj, ne da bi imel karkoli opraviti s komerkoli, kar je občasno vzcvetelo v darilo iz nekaj medu in voska, ne da bi ga kdo za to prosil, pa bi moral ta kanalizacijska dela delati z mislimi na koristi tega in onega, pri čemer bi se moral podrediti ukazom Barona ali kogarkoli drugega, ki bi pri njem naročil delo. Plah in omahljiv, kot je bil, se ni nikoli zoperstavljal volji drugih, ampak je hitro zasovražil delo in se nehal meniti zanj.

Ob katerikoli uri si ga lahko videl sredi polja, z možmi, oboroženimi z lopatami in motikami, kako z zložljivim metrom in zvitim papirnatim zemljevidom daje ukaze za izkop jarka in premerja zemljišče s koraki, ki so bili tako zelo kratki, da jih je moral podaljševati z očitnim pretiravanjem. Ukazal je začetek izkopa na enem mestu, potem na drugem, potem je ukazal prekinitev dela in se je ponovno vrgel na meritve. Prišel je večer in tako je bilo delo ustavljeno. Naslednje jutro se je redko odločil nadaljevati z delom na mestu, kjer so končali. Ves teden ga niso več našli.

Njegova strast za hidravliko je bila sestavljena iz navdiha, zagona, želja. To je bil spomin, ki ga je nosil v srcu, na prelepe, lepo namakane Sultanove dežele, na parke in vrtove, v katerih je on moral biti srečen, edini resnično srečni čas njegovega življenja; in s tistimi berberskimi ali turškimi vrtovi je kar naprej primerjal osojnska polja in gnalo ga je, da jih popravi, da jih poskuša izenačiti s

svojim spominom, in ker je bila njegova umetnost hidravlika, je vanjo usmeril to željo po spremembi, in tako se je nenehno zaletaval v drugačno stvarnost in bil zaradi nje razočaran.

Ukvarjal se je tudi z bajaništvom, skrivaj, saj so bili še vedno časi, ko bi take čudne spretnosti utegnile sprožiti praznoverje o čarovništvu. Nekoč ga je Kozma našel na travniku, kako dela piruete in steguje viličasto razcepljeno šibo. Tudi to je moral biti poskus, da bi ponovil nekaj, kar je videl delati druge, in pri čemer on ni imel nobenih izkušenj, kajti iz tega se ni nič izcimilo.

Kozmu je razumevanje značaja Eneja Silvija Kattedre pomagalo, da je spoznal mnogo stvari o samoti, ki so mu služile kasneje v življenju. Rekel bi, da je vedno nosil s seboj živčno podobo Viteza Advokata, v opomin, kakšen lahko postane človek, ki loči svojo usodo od usode drugih, in uspelo mu je, da mu ni nikoli postal podoben.

## 12. poglavje

Včasih je Kozma ponoči zbudil klic: »Na pomoč! Razbojniki! Ulovite jih!«

Urno se je po drevesih odpravil tja, od koder so prihajali klici. To je lahko bila kmečka hiša malih posestnikov in napol slečena družina je bila tam zunaj in se držala za glave.

»Jojmene, jojmene, prišel je Janez iz Vresja in nam odnesel ves izkupiček od pridelka!«

Ljudje so se nagnetli.

»Janez iz Vresja? Je bil on? Ste ga videli?«

»On je bil! On je bil! Čez obraz je nosil masko, imel je tako dolgo pištolo in za njim sta prišla še dva zamaskirana in on jima je poveljeval. Bil je Janez iz Vresja!«

»In kje je? Kam je šel?«

»Ah, seveda, bravo, hopni ga, Janeza iz Vresja! Kdo bi vedel, kje je že ob tej uri!«

Ali pa je bil ta, ki je vpil, popotnik, puščen sredi ceste, oropan vsega, konja, mošnje, plašča in prtljage. »Na pomoč! Rop! Janez iz Vresja!«

»Kako je bilo? Povejte nam!«

»Skočil je s tam, črn, bradat, z namerjeno puško, skoraj bi umrl!«

»Hitro! Sledimo mu! Na katero stran je zbežal?«

»Tja! Ne, mogoče tja! Tekel je kot veter!«

Kozma si je vtepel v glavo, da hoče videti Janeza iz Vresja. Pretekkel je gozd po dolgem in počez za zajci ali pticami in spodbujal jazbečarja: »Išči, išči, Odlični Maksi!« Toda tisti, ki ga je hotel zvbati iz brloga, je bil razbojnik osebno, in ne zato, da bi mu naredil ali storil karkoli, samo da bi videl tolikokrat imenovano osebo v obraz. Vendar pa mu ga nikoli ni uspelo srečati, pa čeprav je krožil okoli vso noč. 'To gotovo pomeni, da nocoj ni šel ven,' si je govoril Kozma; vendar pa je bila zjutraj tu ali tam po dolini gruča ljudi na pragu kake hiše ali na kakem cestnem ovinku, ki je modrovala o novem ropu. Kozma je prihital in je z napetimi ušesi poslušal te zgodbe.

»Pa ti, ki si vedno zgoraj na gozdnih drevesih,« mu je enkrat nekdo rekel, »ga nisi nikoli videl, Janeza iz Vresja?«

Kozma je postalo močno sram: »Mah ... zdi se mi, da ne ...«

»In kako naj bi ga videl?« se je vmešal drugi, »Janez iz Vresja ima skrivališča, ki jih nihče ne more najti, in hodi po cestah, ki jih nihče ne pozna!«

»Z nagrado, ki je razpisana na njegovo glavo, lahko, kdor ga zgrabi, dobro živi vse življenje!«

»Že, ampak tisti, ki vedo, kje je, imajo skoraj toliko neporavnanih računov s pravico kot on, in če se prikažejo, gredo tudi oni naravnost na vislice!«

»Janez iz Vresja! Janez iz Vresja! Pa bo vedno prav on, ki zagreši te zločine!«

»Pojdi, pojdi, za toliko stvari je obtožen, da če mu tudi uspe se opravičiti za deset ropov, ga bodo vmes že obesili za enajstega!«

»Plenil je po vseh obalnih gozdovih!«

»V mladosti je ubil celo svojega vodjo tolpe!«

»Celo izgnanci so ga izgnali!«

»Zato se je zatekel na naše ozemlje!«

»Zato, ker smo mi preveč dobri ljudje!«

Kozma je šel vsako novo novico pretrest s kotlarji. Med ljudmi, ki so taborili v gozdu, je bila v tistem času tudi vsa svojat sumljivih potujočih trgovcev: kotlarjev, pletarjev stolov, ljudi, ki krožijo okoli hiš in zjutraj tuhtajo o kraji, ki jo bodo storili zvečer. V gozdu sta bolj kot delavnica imela zatočišče skrivnost in hramba nakradenega blaga.

»Ste slišali, to noč je Janez iz Vresja napadel kočijo!«

»Kaj res? Ah, vse je mogoče ...«

»Ustavil je galopirajoče konje, zgrabil jih je za brzde!«

»No ja, ali pa ni bil on, ali pa so bili namesto konjev črički ...«

»Kaj govorite? Ne verjamete, da je bil Janez iz Vresja?«

»Pa seveda, seveda, kakšne misli mu greš ti vcepljat v glavo! Seveda je bil Janez iz Vresja!«

»In česa ni sposoben Janez iz Vresja?«

»He, he, he!«

Ko je slišal, da tako govorijo o Janezu iz Vresja, je bil Kozma povsem zmeden, krenil je v gozd in šel poslušat v drug tabor klatežev.

»Povejte mi, je bil po vašem mnenju tisto ponoči s kočijo podvig Janeza iz Vresja?«

»Vsi podvigi so podvigi Janeza iz Vresja, ko uspejo. Ne veš tega?«

»Zakaj: ko uspejo?«

»Kajti ko ne uspejo, pomeni, da so resnično njegovi!«

»He, he! Ta mala zguba!«

Kozma ni več ničesar razumel. »Janez iz Vresja je mala zguba?«

In drugi so takrat pohiteli in spremenili ton: »Seveda ne, seveda ne, razbojnik je, ki vsem zbuja strah!«

»Ste ga vi videli?«

»Mi? Kdo pa ga je kdaj videl?«

»Pa ste prepričani, da obstaja?«

»Ta je pa lepa! Seveda, da obstaja! In če tudi ne bi obstajal ...«

»Če ne bi obstajal?«

» ... bi bil kakšen drug tak. He, he, he!«

»Toda vsi pravijo ...«

»Seveda, tako se mora govoriti: Janez iz Vresja je tisti, ki ropa in ubija vsepovsod, ta grozni razbojnik! Radi bi videli, da kdo o tem podvomi!«

»Hej, ti, fant, bi si sploh upal podvomiti?«



Skratka, Kozma je spoznal, da se je strah pred Janezom iz Vresja, ki je vladal dol v dolini, višje se je vzpenjal proti gozdu, bolj spreminjal v dvomeče in pogosto odprto porogljivo stališče.

Radovednost, da bi ga srečal, ga je minila, saj je spoznal, da je bolj izkušenim ljudem malo mar za Janeza iz Vresja. In prav takrat se mu je primerilo, da ga je srečal.

Kozma je bil nekega popoldneva na orehu in je bral. Pred kratkim se mu je stožilo po kaki knjigi: preživeti ves dan z naperjeno puško in čakati, da bo prišel kak ščinkavec, sčasoma postane dolgočasno.

Skratka, bral je Lesagejevega Gila Blasa, držeč z eno roko knjigo in z drugo puško. Odlični Maksi, ki mu ni bilo všeč, da gospodar bere, je krožil okoli in iskal pretvezo, da bi ga zmotil: lajal je na primer na metulja, da bi videl, če mu ga bo uspelo prisiliti, da uperi puško.

In glej, z gore je po potki tekkel in sopihal bradat in zanikrno oblečen človek in za sabo je imel dva biriča z golimi sabljami, ki sta kričala: »Ustavite ga! Janez iz Vresja je! Končno smo ga zbežali iz brloga!«

Zdaj je razbojniku uspelo podaljšati razdaljo med sabo in biričema, toda ko bi se še naprej premikal kot nekdo, ki ga je strah, da bo skrenil s poti ali padel v kakšno past, bi ju hitro spet imel za petami. Kozmov oreh ni ponujal opore tistemu, ki bi se želel nanj povzpeti, toda on je imel tam na veji eno tistih vrvi, ki jih je zmeraj nosil s seboj za premagovanje težkih predelov. Vrgel je en konec na zemljo in drugega privezal za vejo. Razbojnik je videl, kako mu je konopec padel skoraj na nos, za trenutek je negotovo vil roke, nato pa se oprijel vrvi in naglo splezal gor, in tako se je izkazalo, da je eden tistih negotovih prenačljencev ali prenačljenih negotovežev, za katere se zdi, da nikoli ne znajo izkoristiti pravega trenutka, pa ga vendar vsakokrat zgrabijo.

Prispela sta biriča. Vrv je bila že povlečena gor in Janez iz Vresja je bil poleg Kozma med orehovim listjem. Spodaj je bilo razpotje. Biriča sta nadaljevala eden sem, drugi tja, nato sta se spet sešla in nista več vedela, kam naj gresta. In glej, naletela sta na Odličnega Maksija, ki je vrtorepil v bližini.

»Hej,« je eden od biričev rekel drugemu, »kaj ni to pes Baronovega sina, tistega, ki je na drevesih? Če je fant tu v bližini, nama bo lahko kaj povedal.«

»Tu zgoraj sem!« je zakričal Kozma. Toda tega ni zakričal z oreha, kjer je bil prej in kjer je bil skrit razbojnik: hitro se je prestavil na nasproti stoječi kostanj, tako da sta biriča takoj dvignila glavo v tisto smer, ne da bi začela gledati po okoliških drevesih.

»Dober dan, Visokost,« sta začela, »ste slučajno videli teči mimo razbojnika Janeza iz Vresja?«

»Kdo naj bi bil, ne vem,« je odgovoril Kozma, »toda če iščeta človečka, ki je tekkel, se je napolil tja proti hudourniku ...«

»Človečka? To je orjak, ki vzbuja strah ...«

»Prav, s tu zgoraj se vsi zdite majhni ...«

»Hvala, Visokost!« in urezala sta jo dol proti hudourniku.

Kozma se je vrnil na oreh in ponovo začel brati Gila Blasa. Janez iz Vresja je še kar objemal vejo, bled sredi sršatih in prav kot vresje rdečih las in brade, kamor so se mu zapletli suhi listi, kostanjeve ježice in borove iglice. Premerjal je Kozma z okroglimi in zmedenimi zelenimi očmi; grd je bil, prav grd.

»Sta odšla?« se je odločil vprašati.

»Ja, ja,« je ljubeznivo rekel Kozma. »Vi ste razbojnik Janez iz Vresja?«

»Kako me poznate?«

»Ah, tako, po slovesu.«

»In vi ste tisti, ki se nikoli ne spusti dol z dreves?«

»Ja. Kako to veste?«

»No, tudi jaz, sloves se širi.«

Gledala sta se s prijaznostjo, kot dve spoštovani osebi, ki se po naključju srečata in sta zadovoljni, da nista neznani druga drugi.

Kozma ni več vedel kaj reči in je spet začel brati.

»Kaj berete lepega?«

»Lesagejevega Gila Blasa.«

»Je lepa knjiga?«

»E, ja.«

»Vam še veliko manjka do konca?«

»Zakaj? No, kakšnih dvajset strani.«

»Ker sem vas, ko boste končali, hotel vprašati, če mi jo posodite,« se je nekoliko zmedeno nasmehnil. »Veste, dneve preživim skrit, nikoli ne vem, kaj početi. Ko bi imel kdaj kako knjigo, pravim. Nekoč sem ustavil neko kočijo, malo robe, toda tam je bila neka knjiga in sem jo vzela. Prinesel sem si jo gor, skrito pod sukno; ves preostanek plena bi dal, da bi le obdržal to knjigo. Zvečer sem prižgal svetilko in začel brati ... bila je v latinščini! Niti besede nisem razumel ...« Zmignil je z glavo. »Vidite, jaz latinščine ne znam ...«

»No, latinščina, presneto, je težka,« je rekel Kozma in se zavedel, da je njegovo ugovarjanje nekoliko zaščitniško. »Ta tu je v francoščini ...«

»Francosko, toskansko, provansalsko, kastiljsko, to vse razumem,« je rekel Janez iz Vresja. »Tudi nekoliko katalonsko: *Bon dia! Bona nit! Està la mar molt alborotada!*«<sup>xvii</sup>

V pol ure je Kozma končal knjigo in jo posodil Janezu iz Vresja.

Tako se je začela zveza med mojim bratom in razbojnikom. Takoj ko je Janez iz Vresja končal eno knjigo, jo je tekel vrniti Kozmu, si sposodil drugo, se naglo zatekel nazaj v svoje skrivno pribežališče in se zatopil v branje.

Kozmu sem knjige iz domače knjižnice priskrboval jaz in ko jih je prebral, mi jih je vrnil. Zdaj jih je začel zadrževati dlje časa, saj jih je, ko jih je prebral, posredoval Janezu iz Vresja, in pogosto so se vrnile z oguljeno vezavo, plesnivimi lisami, polžjimi progami, kajti kdove, kje jih je hranil razbojnik.

Ob vnaprej določenih dnevih sta se Kozma in Janez iz Vresja sestala gor na nekem drevesu, si izmenjala knjige in se takoj razšla, saj so gozd zmeraj prečesavali biriči. To tako preprosto opravilo je bilo zelo nevarno za oba: tudi za mojega brata, ki bi mu gotovo ne uspelo upravičiti svojega prijateljstva s tem zločincem! Toda Janeza iz Vresja je zgrabila neka taka silovita strast po branju, da je požiral roman za romanom, in ker je bil ves dan skrit in je bral, je v enem dnevu pogoltnil nekatere bukve, za katere je moj brat porabil en teden, in tedaj ni bilo drugega, hotel je novo knjigo, in če ni bil določeni dan, se je vrgel v iskanje Kozma po poljih, pri čemer je prestrašil družine na samotnih domačijah in povzročil, da so se po njegovih sledih premikali vsi varuhi osojskega javnega miru in reda.

Zdaj Kozmu, na katerega so neprestano pritiskale razbojnikove zahteve, knjige, ki sem mu jih jaz lahko priskrbel, niso zadoščale, in moral si je poiskati druge dobavitelje. Spoznal je židovskega trgovca s knjigami, nekega Orbeccheja,

ki mu je preskrbel tudi dela v več zvezkih. Kozma mu je prišel trkat na okno z vej nekega rožičevca in mu nosil pravkar ujete zajce, drozge in poljske jerebice v zameno za snopiče.

Toda Janez iz Vresja je imel svoj okus, nisi mu smel dati kar neke knjige, drugače se je naslednji dan vrnil h Kozmu, da bi jo zamenjal z drugo. Moj brat je bil v letih, ko se začne uživati v bolj resnem branju, toda prisiljen je bil počasi napredovati, odkar mu je Janez iz Vresja prinesel nazaj *Telemahove dogodivščine*, in ga posvaril, da mu bo, če mu še kdaj da tako dolgočasno knjigo, spodsekal drevo.

Kozma je takrat hotel ločiti knjige, ki jih je hotel v miru prebrati sam, od tistih, ki si jih je priskrbel le, da bi jih posodil razbojniku. Pa kaj še!, vsaj bežno je moral pregledati tudi slednje, saj je Janez iz Vresja postajal vse bolj zahteven in nezaupljiv, in preden je vzel knjigo, je hotel, da mu pripoveduje nekoliko o zasnovi, in gorje, če ga je zasačil, da se je zmotil. Moj brat mu je skušal dati ljubezenske romančke: in razbojnik se je razkačen vrnil in ga vprašal, ali ga ima za kako ženšče. Nikoli se ni dalo uganiti, kaj mu leži.

Skratka, z Janezom iz Vresja vedno za petami je branje za Kozma od polurnega razvedrila postalo poglobljena zaposlitev, cilj vsega dneva. In tako je zaradi silovite naglice, da bi obvladal knjige, da bi jih presojal in primerjal, da bi jih poznal zmeraj več in zmeraj nove, med branjem za Janeza iz Vresja in naraščajočo potrebo po lastnih branjih Kozma zgrabila takšna strast do književnosti in do vsega človeškega znanja, da mu niso zadostovale ure od svita do zahoda za tisto, kar bi želel prebrati, in je nadaljeval tudi v temi ob soju svetilke.

Končno je odkril Richardsonove romane. Janezu iz Vresja so bili všeč. Ko je končal enega, je takoj hotel drugega. Orbecche mu je priskrbel kup zvezkov. Razbojnik je imel za mesec dni branja. Kozma, ki je ponovno našel mir, se je vrgel v branje Plutarhovega Življenja velikih Rimljanov.

Janez iz Vresja pa je medtem zleknjen na svojem ležišču s sršatimi rdečimi lasmi, polnimi suhih listov na namrščenem čelu, z zelenimi očmi, ki so mu pordele od napenjanja pogleda, bral, bral in premikal spodnjo čeljust, ko je besno zlogoval in visoko držal oslinjen prst, pripravljen na obračanje strani. Ob branju Richardsona se je v njem zbudilo neko nagnjenje, že dolgo skrito v njegovi duši: hrepenenje po navadam udinjanih in domačnostnih dnevih, po kreposti, po odporu do hudobnežev in podležev in grešnikov. Vse, kar ga je obkrožalo, ga ni več zanimalo, ali pa ga je napolnjevalo z gnusom. Ni šel več ven iz svojega brloga, razen, ko je tekkel h Kozmu, da bi zamenjal zvezek, še posebno, če je bil roman v več delih in je ostal sredi zgodbe. Živel je tako, odmaknjen, ne da bi se zavedal viharja jeze, ki se je kahal proti njemu tudi med prebivalci gozda, nekdam njegovimi zanesljivimi pajdaši, ki pa so se zdaj naveličali, da se jim med nogami mota nedejaven razbojnik, ki privablja nase vse birištvo.

V prejšnjih časih so se zbirali okoli njega mnogi, ki so imeli v okoliših neporavnane račune s pravico, četudi je šlo za majhne prestopke, navadni tatiči, kot tisti potujoči kositrovalci loncev, ali pravi hudodelci, kakršni so bili njegovi tovariši razbojniki. Pri vsaki kraji ali ropu so se ti ljudje okoriščali z njegovim ugledom in izkušnjami in se tudi zavarovali z njegovim imenom, ki je šlo od ust do ust in je njihova puščalo v senci. In tudi kdor ni sodeloval pri podvigih, je na kakšen način užival njihovo bogastvo, saj se je gozd polnil z ukradenim in vtihotapljenim blagom vseh vrst, ki ga je bilo treba razprodati in preprodati, in vsi, ki so pogosto postopali tam okoli, so lahko s tem trgovali. Kdor je potem

izpeljal rop na lastno pest, brez vednosti Janeza iz Vresja, se je okoristil s tem strašnim imenom, da bi prestrašil napadane in od njih izvlekel kar največ: ljudje so živeli v hudem strahu, v vsakem lopovu so videli Janeza iz Vresja in so pohiteli in razvezali vrvice na mošnjah.

Ti lepi časi so dolgo trajali; Janez iz Vresja je videl, da lahko živi od rente, in počasi se je pobebil. Verjel je, da se bo vse nadaljevalo kot prej, vendar pa so se ljudje spremenili in njegovo ime ni vzbujalo več nobenega spoštovanja.

Komu pa je bil še koristen Janez iz Vresja? Skrit je tičal z debelimi solzami v očeh in bral romane, podvigov se ni več loteval, blaga ni preskrbel, v gozdu ni nihče več moral početi svojih opravkov, vse dni so ga prihajali iskat biriči in komaj je kak nesrečnež sumljivo izgledal, so ga peljali v pripor. Če se temu doda še skušnjava, ki jo je predstavljala tista nagrada nad njegovo glavo, postane jasno, da so bili dnevi Janeza iz Vresja šteti.

Dva druga razbojnika, dva mladeniča, ki ju je on vzgojil in ki nista hotela pristati na to, da bi izgubila tako lepega vodjo razbojniške tolpe, sta mu hotela dati priložnost, da si ponovno pridobi ugled. Ime jima je bilo Ugasso in Le-Potéc in kot otroka sta bila v tolpi tatičev sadja. Zdaj, kot mladeniča, sta postala cestna razbojnika.

Tako sta šla iskat Janeza iz Vresja v njegovo votlino. Bil je tam, zleknjen na ležišču. »Ja, kaj je?« je rekel, ne da bi dvignil oči s strani.

»Nekaj sva ti prišla predlagat, Janez iz Vresja.«

»Mmm ... Kaj?« in je bral.

»Veš, kje je hiša mitničarja Kostancija?«

»Ja, ja ... E? Kaj? Kdo je mitničar?«

Le-Potéc in Ugasso sta si izmenjala vznejevoljene poglede. Če mu nisi vzel te preklete knjige izpred oči, razbojnik ni razumel niti besede. »Zapri za trenutek knjigo, Janez iz Vresja. Poslušaj naju.«

Janez iz Vresja je zgrabil knjigo z obema rokama, se dvignil na kolena, se namenil, da jo stisne k prsim, držeč jo odprto pri zaznamku, potem pa je bila želja, da bi nadaljeval z branjem, premočna, in še vedno močno držeč knjigo jo je toliko dvignil gor, da je lahko pomolil nos notri.

Le-Potéc se je nečesa domislil. Tam je bila pajčevina z debelim pajkom. Le-Potéc je lahko privzdignil pajčevino s pajkom vred in jo vrgel na Janeza iz Vresja, med knjigo in nos. Ta bednik od Janeza iz Vresja se je tako pomehkužil, da se je prestrašil celo pajka. Na nosu je začutil tisto zmešnjavo pajkovih nog in lepljivih niti in še preden je razumel, kaj je, je lahko kriknil od groze, pustil pasti knjigo in začel mahati z rokami pred obrazom in zavijati z očmi in pljuvati.

Ugasso se je vrgel na zemljo in uspelo mu je zgrabiti knjigo, preden je Janez iz Vresja nanjo položil nogo.

»Vrni mi knjigo!« je rekel Janez iz Vresja in se z eno roko skušal rešiti pajka in mreže in z drugo strgati knjigo iz Ugassovih rok.

»Ne, najprej naju poslušaj!« je rekel Ugasso in skril knjigo za hrbet.

»Bil sem sredi branja *Clarisse*. Vrnita mi jo! Bil sem pri kritičnem trenutku ...«

»Poslušaj. Midva bova nocoj nesla tovor drv v mitničarjevo hišo. V vreči pa boš namesto drv ti. Ko bo noč, greš iz vreče ...«

»In jaz hočem končati *Clarisso*!« uspelo mu je rešiti si roke zadnjih ostankov pajčevine in se je poskušal boriti z dvema mladeničema.

»Poslušaj ... Ko bo noč, greš ven iz vreče, oborožen s svojimi pištolami, prisiliš mitničarja, da ti da ves izkupiček mitnin tega tedna, ki jih ima v trezorju ob posteljnem vzglavju ...«

»Pustita mi vsaj, da dokončam poglavje ... Bodita dobra ...«

Mladeniča sta mislila na čase, v katerih je Janez iz Vresja prvemu, ki si mu je drznil nasprotovati, naperil dve pištoli v trebuh. Polotila se ju je grenka nostalgija. »Ti vzemi vreče z denarjem, v redu?« sta žalostno vztrajala, »prinesi jih nama, midva ti dava nazaj tvojo knjigo in lahko boš bral, kolikor boš hotel. Je v redu tako? Boš šel tja?«

»Ne. Ni v redu. Ne bom šel tja!«

»Ah, ne boš šel tja ... Ah, ne boš šel tja, torej ... Tedaj glej!« in Ugasso je prijel neko stran proti koncu knjige, (»Ne!« je zarjovel Janez iz Vresja), jo strgal, (»Ne! Nehaj!«), jo zmečkal v kepo in jo vrgel v ogenj.

»Aaaah! Pes! Ne smeš tako delati! Ne bom več zvedel, kako se konča!« in je tekkel proti Ugassu, da bi zgrabil knjigo.

»No, boš šel do mitničarja?«

»Ne, ne bom šel!«

Ugasso je strgal novi dve strani.

»Pes! *Clarissa!* Ne!«

»No, boš šel tja?«

»Jaz ...«

Ugasso je strgal nove tri strani in jih zabrisal v plamene.

Janez iz Vresja se je butnil na tla in obsedel z obrazom v rokah. »Šel bom,« je rekel. »Toda obljubita mi, da me bosta čakala s knjigo pred mitničarjevo hišo.«

Razbojnik je bil skrit v vreči, na glavi je imel butaro. Le-Potéc je nosil vrečo na hrbtu. Zadaj je šel Ugasso s knjigo. Vsake toliko, ko je Janez iz Vresja z ritanjem ali kruljenjem znotraj vreče kazal, da si bo vsak hip premislil, mu je Ugasso dal poslušati šum strgane strani in Janez iz Vresja se je takoj spet pomiril.

Na ta način sta ga prinesla, preoblečena v tesarja, kar v notranjost mitničarjeve hiše in ga pustila tam. Šla sta se skrit v zasedo nedaleč stran za neko oljko in čakati uro, ko bi ju po izvršenem podvigu moral dohiteti.

Toda Janezu iz Vresja se je preveč mudilo, šel je ven pred temo, v hiši je bilo še preveč ljudi. »Roke kvišku!« Toda ni bil več tisti nekdanji razbojnik, bilo je, kot bi se videl od zunaj, počutil se je nekoliko smešno. »Roke kvišku, sem rekel ... Vsi v tej sobi, proti zidu ...« Ah kje: niti sam si ni verjel, tako je delal samo, da je imel kaj delati. »Ste vsi?« Ni opazil, da je pobegnila neka deklica.

Kakorkoli, to je bilo delo, pri katerem ne bi smel izgubiti niti minute. Vendar pa ga je razvlekel na dolgo, mitničar se je delal neumnega, ni našel ključa, Janez iz Vresja je razumel, da ga ne jemljejo več resno, in čisto na dnu je bil zadovoljen, da se je tako pripetilo.

Končno je prišel ven, roke je imel otovorjene z mošnjami zlatnikov. Tekel je skoraj na slepo k oljki, določeni za sestanek. »Na, vse, kar je bilo! Dajta mi nazaj *Clarisso!*«

Štiri, sedem, deset rok se je vrglo nanj in ga držalo nepremično od glave do peta. Skupina biričev ga je v zamahu dvignila in ga povezala kot salamo. »*Clarisso* boš videl skozi rešetke!« in so ga odvedli v zapor.

Zapor je bil stolpič na morskem obrežju. Gozdiček obmorskih borov je rasel pokraj. Z vrha enega teh borov je Kozma prišel skoraj do višine celice Janeza iz Vresja in videl njegov obraz za železnimi rešetkami.

Razbojnika ni zanimalo nič o zasliševalcih in o procesu; kakorkoli bo šlo, ga bodo obesili; toda njegova skrb so bili tisti prazni dnevi tam v zaporu, ne da bi mogel brati, in in na sredi puščen roman. Kozmu je uspelo priskrbeti si drug izvod *Clarisse* in jo je prinesel s sabo na bor.

»Do kam si prišel?«

»Ko Clarissa pobegne iz javne hiše.«

Kozma je malo prelistal in nato: »Aha, ja, tako. Skratka –« je začel na glas brati, obrnjen k železni rešetki, kjer so se videle oklepajoče roke Janeza iz Vresja.

Preiskava se je vlekla; razbojnik se je upiral kosom vrvi; preden so ga prisilili, da je priznal vsako izmed svojih nešteti podlosti, so minili dnevi in dnevi. Tako je vsak dan pred ali po zasliševalcih poslušal Kozma, ki mu je bral. Ko se je končala Clarissa, je čutil, da se je Janez iz Vresja nekoliko užalostil, pa se je Kozma domislil, da je Richardson tako na zaprtem nekoliko moreč, in mu je rajši začel brati Fieldingov roman, ki mu je z razgibanimi zgodami in nezgodami nekoliko poplačal izgubljeno svobodo. Bili so dnevi procesa in Janez iz Vresja je imel v mislih samo pripetljaje Jonathana Wilda.

Predn se je končal roman, je prišel dan usmrtnice. Na cizi v družbi fratra je Janez iz Vresja storil svoje zadnje potovanje zaživa. Obešenja so bila v Osojnem na visokem hrastu sredi trga. Okoli njega je vse prebivalstvo naredilo krog.

Ko je imel zanko okoli vratu, je Janez iz Vresja slišal žvižg izmed vej. Dvignil je obraz. Bil je Kozma z zaprto knjigo.

»Povej mi, kako se konča,« je rekel obsojenec.

»Žal mi je, da ti moram to povedati, Janez,« je odgovoril Kozma, »Jonatan konča, obešen za vrat.«

»Hvala. Tako naj bo tudi z mano! Zbogom!« in on sam je brcnil stran lestev in se zadušil.

Ko se je telo jenjalo zvijati, je množica odšla stran. Kozma je ostal vse do noči, okobal na veji, s katere je visel obešenec. Vsakokrat, ko se je kak vran približal, da bi ugriznil v oči ali nos trupla, ga je Kozma, mahaje s čepico, odgnal.

### 13. poglavje

Ko je torej obiskoval razbojnika, se je v Kozmu prebudila neizmerna strast za branje in za študij, ki mu je nato ostala vse življenje. Običajna drža, v kateri smo ga zdaj srečali, je bila z odprto knjigo v roki, ko je okobal sedel na kaki udobni veji ali bil prislonjen na kako rogovilo kot na šolsko klop, z listom papirja, položenim na mizico, in črnilnikom v kaki drevesni odprtini, kako piše z dolgim gosjim peresom.

Zdaj je bil on tisti, ki je šel iskat Opata Fauchelafleurja, da bi ga učil, da bi mu razložil Tacita in Ovida in nebesna telesa in zakone kemije, toda stari duhovnik se je, razen pri nekaj slovnice in nekaj teologije, utapljal v morju dvomov in vrzeli, in je ob vprašanjih učenca razširil roke in dvignil oči k nebu.

»*Monsieur l'Abbé*, koliko žena se lahko ima v Perziji? *Monsieur l'Abbé*, kdo je savojski vikar? *Monsieur l'Abbé*, mi lahko razložite linnejev sistem?«

»*Alors ... Voyons ... Maintenant ...*«<sup>xviii</sup> je začel Opat, nato pa se je zgubil in ni šlo več naprej.

Toda Kozma, ki je požiral knjige vseh vrst, in je polovico svojega časa preživel pri branju, polovico pa na lovu, da je plačal račune knjigarju Orbeccheju, je imel vedno za povedat kako novo zgodbo. O Rousseauju, ki se je sprehajal po švicarskih gozdovih in nabiral zelišča, o Benjaminu Franklinu, ki je lovil strele s papirnatimi zmaji, o Baronu de la Hontanu, ki je srečno živel med ameriškimi Indijanci.

Stari Fauchelafleur je z obema ušesoma poslušal te govore z začudeno pozornostjo, ne vem, če iz resničnega zanimanja, ali le iz olajšanja, da ni treba njemu poučevati; in je pritrjeval in segal v besedo z raznimi: »*Non! Dites-le moi!*«<sup>xix</sup> kadar se je Kozma obrnil nanj in ga vprašal: »In to veste, kako ...?« ali s: »*Tiens! Mais c'est épatant!*«<sup>xx</sup>, ko mu je Kozma odgovoril, in včasih celo z vzkliki: »*Mon Dieu!*«<sup>xxi</sup>, ki so lahko bili toliko iz radosti zaradi novih Božjih veličin, ki so se mu v tistem trenutku razkrile, kolikor iz tožbe zaradi vsemogočnosti Zla, ki pod toliko pretvezami brez odreditve vlada svetu.

Jaz sem bil še preveč otročji in Kozma ni imel prijateljev, razen iz sloja nepismenih, zato je svoji potrebi po razlaganju odkritij, ki jih je našel v knjigah, dajal duška tako, da je starega vzgojitelja zasul z vprašanji in razlagami. Opat, se ve, je imel tisto nagnjenje h krotkosti in ustrežljivosti, ki je izviralo iz višje stopnje zavedanja, da je vse jalovo, in Kozma je to izkoriščal. Tako se je odnos učenec učitelj med njima obrnil na glavo: Kozma je bil učitelj in Fauchelafleur učenec. In moj brat si je prisvojil tako vplivnost, da mu je uspelo tresočega starca vleči za sabo na svoja romanja po drevesih. Prignal ga je, da je preživel celo popoldne, bingljaje s suhimi nogami z divjega kostanja v vrtu Valobalskih in občudoval redko rastlinje in sončni zahod, ki se je zrcalil v koritu z lokvanji, in razpravljajal o monarhijah in o republikah, o pravičnem in o resničnem v različnih religijah in o kitajskih obredih, o lizbonskem potresu, o leidenski steklenici, o senzualizmu.

Jaz bi moral imeti uro grščine in vzgojitelja ni bilo najti. Vsa družina se je prestrašila, prečesali smo ves teren, da bi ga našli, izmerili smo celo globino v ribogojnici, boječ se, da ni, raztresen kot je bil, padel notri in se utopil. Vrnil se je zvečer, tožeč zaradi lumbaga, ki ga je usekal, ker je ure tako neudobno sedel.

Toda ne smemo pozabiti, da se je v starem janzenistu stanje pasivnega sprejemanja vsake stvari izmenjavalo s trenutki, ko se je vrnila njegova prvotna strast do duhovne strogosti. In če je, ko je bil raztresen in popustljiv, brez odpora sprejel vsako novo in svobodnjaško idejo, denimo enakost ljudi pred zakonom ali poštenost neomikanih ljudstev ali usodni vpliv vraževerja, se je četrto ure kasneje, ko ga je napadel izbruh strogosti in brezpogojnosti, vživel v ideje, ki jih je maloprej tako zlahka sprejel, in je vanje vnesel vso svojo potrebo po skladnosti in nravni strogosti. Tedaj so na njegovih ustnicah dolžnosti svobodnih in enakopravnih državljanov in kreposti človeka, ki sledi naravni religiji, postala pravila neusmiljenega nauka, fanatične verske resnice, in razen njih ni videl drugega kot črno podobo pokvarjenosti in vsi novi filozofi so bili preblagi in prepovršni v razkrivanju zla, in pot k popolnosti, četudi strma, ni dovoljevala kompromisov ali zasilnih rešitev.

Na te nenadne Opatove skoke si Kozma ni več drznil reči besede, iz strahu, da bo vse, kar bo rekel, grajano kot protislovno in nedosledno, in bujni svet, ki je

začel vstajati v njegovih mislih, je pred njim otrdel kot marmorno pokopališče. Na srečo se je Opat kmalu utrudil od teh napetosti volje in izčrpan je sedel tam, kot bi ga skubljenje vsakega pojma do čistega bistva pustilo v krempljih razpršenih in neotipljivih senc: mežikal je, zavzdihnil, z vzdihla je prešel na zehanje in se vrnil v nirvano.

Toda zdaj je med enim in drugim duševnim stanjem posvečal svoje dneve sledenju študijem, ki se jim je posvetil Kozma, in hodil je sem in tja med drevesi, kjer je bil Kozma, in Orbecchejevo prodajalno, da bi mu naročil, po katere knjige naj pošlje h knjigarnarjem v Amsterdamu ali Parizu, in da bi prevzel nove pošiljke. In tako si je pripravljaval svojo nesrečo. Kajti glas, da je v Osojnm duhovnik, ki je na tekočem z vsemi najbolj bogokletnimi spisi Evrope, je prispel vse do Cerkvenega sodišča. Nekega popoldneva so se biriči pojavili pred našo vilo, da bi pregledali Opatovo malo celico. Med njegovimi brevirji so našli Bayleova dela, še neobrezana, vendar je zadostovalo, da so ga vzeli medse in ga odpeljali s seboj.

Bil je zelo žalosten prizor, tistega oblačnega popoldneva, spomnim se, kako sem ga preplašen videl z okna svoje sobe in kako sem se nehal učiti spreganje aorista, saj ne bo nobene učne ure več. Stari oče Fauchelafleur se je oddaljeval po potki med tistimi oboroženimi biričuharji in pogledoval proti drevesom in enkrat je trznil, kot bi hotel steči proti brestu in splezati nanj, vendar so ga noge izdale. Kozma je bil tisti dan na lovu v gozdu in ni ničesar vedel o tem; tako se nista poslovila.

Ničesar nismo mogli storiti, da bi mu pomagali. Najin oče se je zaprl v sobo in ni hotel poskusiti hrane, ker se je bal, da ga bodo zastrupili jezuiti. Opat je preživel preostanek svojih dni med ječo in samostanom v neprestanem slovesnem odrekanju krivi veri, dokler ni umrl, ne da bi, po življenju, posvečenem veri, razumel, v kaj je sploh verjel, toda trudeč se trdno verjeti vse do zadnjega.

Kakorkoli, Opatov pripor ni nikakor škodoval razvoju Kozmove izobrazbe. Prav iz tega obdobja izhaja njegova pisemska korespondenca z največjimi filozofi in znanstveniki Evrope, na katere se je obrnil, da bi mu odgovorili na vprašanja in ugovore, ali pa samo iz užitka, da lahko razpravlja z največjimi duhovi in se istočasno uri v tujih jezikih. Škoda le, da se vsi njegovi papirji, ki jih je polagal v samo njemu znane odprtine dreves, niso nikoli našli, in gotovo so jih na koncu obglodale veverice ali pa so splesnili; tam bi našli pisma, ki so jih napisale roke najslavnejših mislecev stoletja.

Za hrambo knjig je Kozma večkrat zgradil vrsto visečih knjižnic, ki so bile za silo zaščitene pred dežjem in pred glodavci, vendar pa jih je stalno prestavljal, glede na študije in trenutni okus, saj je imel knjige skoraj za ptice in ni hotel videti, da so nepremične in zaprte v kletko, pravil je, da tako hirajo. Na najbolj trdno od teh zračnih polic je postopoma razvrstil zvezke Diderotjeve in D'Alembertove Enciklopedije, kot so prihajali iz neke knjigarne iz Livorna. In če je imel zadnje čase od bivanja sredi knjig glavo nekoliko v oblakih in ga je čedalje manj zanimal svet okoli njega, so se mu zdaj zaradi branja Enciklopedije, nekaterih prelepih besed kot *Abeille*, *Arbre*, *Bois*, *Jardin*,<sup>xxii</sup> vse stvari v okolici na novo odkrile. Med knjigami, ki jih je naročil, so se začeli pojavljati tudi umetniški in obrtniški priročniki, na primer o vzgoji drevja, in komaj je čakal, da preizkusi nova znanja.



Kozma je vedno rad gledal ljudi, kako delajo, toda doslej so bili njegovo življenje na drevesih, selitve in lovi dovolj, da so zadostili njegovim edinstvenim in neosnovanim muham, kot bi bil le kak ptiček. Zdaj pa ga je zgrabila potreba, da bi storil kaj koristnega za svojega bližnjega. In tudi to, če dobro pogledamo, je bila stvar, ki se jo je naučil pri svojih obiskih razbojnika; zadovoljstvo, ko se izkažeš za koristnega, ko opravljaš delo, ki je za druge nepogrešljivo.

Naučil se je umetnosti obrezovanja dreves in je pozimi, ko drevesa stegujejo nepravilne blodnjake suhih vejic in ko kaže, da ne želijo drugega, kot da bi bila pomanjšana v urejene oblike, da se bodo lahko prekrila s cvetovi in listi in sadjem, ponudil svojo pomoč obdelovalcem sadovnjakov. Kozma je dobro obrezoval in malo zahteval: tako ni bilo malega lastnika ali zakupnika, ki ga bi ne prosil, naj se zgleda pri njem, in v kristalnem zraku tistih jutur si ga videl, kako pokončno, z razkoračenimi nogami stoji na nizkih golih drevesih, vrat ima zavrt v šal vse do ušes, dvigne vrtnarske škarje in, zk, zk, gotovo reže, da letijo stran nepomembne vejice in vršički. Iste umetnosti se je posluževal v vrtovih s senčnatimi in okrasnimi drevesi, oborožen s kratko žago, in v gozdovih, kjer je drvarsko sekiro, dobro le za sekanje v vznožje stoletnega debla, ko se ga celega podre na tla, skušal zamenjati s svojo okretno sekirico, s katero je delal samo na krošnjah in na zgornjih vejah.

Skratka, zaradi ljubezni do tega svojega drevesnega okolja je postal, kot je pri vseh pravih ljubeznih, tudi neusmiljen in je zadajal bolečino, ranjeval je in sekal, da bi pomagal rasti in dati obliko. Seveda je zmeraj pazil, ko je obrezoval in krčil gozd, da ni služil le koristim lastnika, ampak tudi lastnim koristim popotnika, ki potrebuje lažje dostopne ceste; zato je delal tako, da so bile veje, ki so mu služile za most med enim drevesom in drugim, zmeraj rešene, in da so dobivale moč iz zatiranja drugih. Tako je osojnski naravi, ki se mu je zdela že tako dobrohotna, s svojo umetnostjo pomagal, da jo je naredil tem bolj sebi naklonjeno, hkrati prijatelj svojega bližnjega, narave in samega sebe. In prednosti tega pametnega dela je užival predvsem v zreli dobi, ko je oblika dreves vedno bolj nadomeščala njegovo izgubo moči. No, pa je zadoščal prihod bolj nespametnih, nepremišljeno lakomnih rodov, prijateljev ničemur, niti samim sebi, in zdaj je vse spremenjeno, noben Kozma se ne bo več mogel vneti za drevesa.

## 14. poglavje

Če je število Kozmovih prijateljev raslo, pa si je napravil tudi sovražnike. Gozdni potepuhi so se namreč po spreobrnitvi Janeza iz Vresja k dobrim knjigam in po njegovem sledečem padcu znašli v težavnem položaju. Neke noči je moj brat spal v svojem mehu, obešenem na nek jesen v gozdu, ko ga je zbudilo lajanje jazbečarja. Odprl je oči in tam je bila svetloba; prihajala je od spodaj, ogenj je bil prav pri vznožju drevesa in plameni so že oblizovali deblo.

Požar v gozdu! Kdo ga je podtaknil? Kozma je bil trdno prepričan, da ni tistega večera niti potolkel s kresilom. Torej je bila to lopovščina tistih malopridnežev! Hoteli so gozd prepustiti plamenom, da bi lahko plenili drva, in hkrati poskrbeti, da bi krivda padla na Kozma; in poleg vsega so ga hoteli tudi živega zažgati.

Tisti trenutek Kozma ni mislil na nevarnost, ki mu je grozila tako od blizu: mislil je na to, da bo tisto brezmejno kraljestvo, polno samo njegovih poti in

zavetij lahko uničeno, in samo tega ga je bilo groza. Odlični Maksi je že zbežal stran, da se ne bi opekel, in se vsake toliko obrnil in planil v obupan lajež: ogenj se je širil po podrasti.

Kozma ni izgubil prisebnosti. Na jesen, kjer je bilo takrat njegovo zavetje, je, kot je vedno počel, prinesel mnogo stvari; med njimi sodček poln ječmenove vode za potešitev poletne žeje. Povzpel se je vse do sodčka. Po vejah jesena so preplašene bežale veverice in mračniki in iz gnezd so odletavale ptice. Zgrabil je sodček in je že skoraj odvil pipico, da bi zmočil deblo jesena in ga rešil pred plameni, ko je pomislil, da se ogenj že širi po travi, po suhem listju, po grmih in da bo zajel vsa bližnja drevesa. Odločil se je tvegati: »Naj zgori tudi jesen! Če mi bo s to ječmenovo vodo uspelo namočiti tla vsenaokrog, kamor še niso prispeli plameni, bom ustavil požar!« In ko je odprl pipico, je z valujočimi in krožnimi sunki usmerjal zlivanje na tla, na najbolj zunanje ognjene jezike, in jih tako pogasil. Tako se je ogenj v podrastju znašel sredi kroga namočene trave in listov in se ni mogel več širiti.

Z vrha jesena je Kozma skočil na bližnjo bukev. Komajda pravočasno: spodaj požgano deblo je med jalovim cviljenjem veveric nenadoma s pokom strmoglavilo v kres.

Se bo ogenj ustavil na tem mestu? Že se je letenje isker in plamenčkov širilo okoli; gotovo jim šibka prepreka iz premočenih listov ne bo preprečila širjenja. »Ogenj! Ogenj!« je začel kričati Kozma na vso moč. »Ogeeenj!«

»Kaj jeeee? Kdo kričiiii?« so odgovarjali glasovi. Nedaleč od tistega mesta je bila kopa in skupina Bergamčanov, oglarjevih prijateljev, je spala tam v lesenjači.

»Ogeeenj! Preplaaaaah!«

Kmalu je vsa gora donela v klicih. Oglarji, razkropljeni po gozdu, so si klicali v svojem nerazumljivem narečju. Že so hiteli na pomoč z vseh strani. Požar je bil ukročen.

Ta prvi poskus naklepnega požara in napada na njegovo življenje bi moral posvariti Kozma, naj se na daleč izogiba gozda. Namesto tega pa se je začel ukvarjati s tem, kako bi se lahko obvarovali pred požari. Bilo je poletje z letino suše in pripeke. V obalnih gozdovih proti provansalski strani je teden dni gorel neizmeren požar. Ponoči je bil njegov blišč visoko v gorah videti kot ostanek zahajajočega sonca. Zrak je bil suh, rastlinje in korenine v vročini so bili ena sama velika kresilna goba. Videti je bilo, da vetrovi širijo plamene proti našim krajem, čeprav ni tu sploh nikoli prej izbruhnil kak naključen ali naklepen požar, ki bi se združil z onim velikim v enoten kres vzdolž obale. Osojno je otrplo živelo pred nevarnostjo, kot trdnjava s slamnato streho, ki so jo napadli sovražni požigalci. Zdelo se je, da tudi nebo ni odporno pred tem napadom ognja: vsako noč so zvezdni utrinki na gosto preletavali nebeški svod in kar čakali smo, da bodo strmoglavili na nas.

V teh dneh splošnega preplaha je Kozma pokupil sodčke in jih polne vode natovoril v vrhove najvišjih dreves, ki so rasla na najbolj strateških mestih. 'Sicer ne dosti, ampak vseeno se je izkazalo, da nečemu pa le lahko služijo.' Nezadovoljen je preučeval rečni režim hudournikov, ki so, napol suhi, kot so bili, tekli skozi gozd, in izvire, iz katerih je polzela samo tanka črta vode. Šel se je posvetoval z Vitezom Advokatom.

»Ah, seveda!« je vzkliknil Enej Silvij Kattedra in se z roko udaril po čelu. »Bazeni! Jezovi! Treba je narediti načrte!« in je začel kratko vzkrikati in

navdušeno poskakovati, medtem ko se mu je v mislih gnetlo neskončno število idej.

Kozma si ga je podjarmil, da je delal račune in načrte, medtem pa je prebudil zanimanje lastnikov zasebnih gozdov, zakupnikov državnih gozdov, drvarjev, oglarjev. Vsi skupaj so pod vodstvom Viteza Advokata (oziroma Vitez Advokat pod vsemi njimi, prisiljen, da jih usmerja in da ni raztresen) in s Kozmom, ki je zviška nadziral delo, postavili zaloge z vodo, tako da bi se na vsakem mestu, kjer bi izbruhnil požar, vedelo, kje začeti črpati.

Toda to ni bilo dovolj, treba je bilo organizirati gasilsko stražo, skupine, ki bi se v primeru preplaha takoj znale postaviti v verigo, da bi si iz rok v roke podajale vedra vode in ustavile požar, preden bi se razširil. Iz tega se je razvila neka vrsta vojske, ki se je menjavala na straži in pri nočnih pregledih. Moške je Kozma rekrutiral med osojnskimi kmeti in obrtniki. Kmalu se je, kot se zgodi v vsakem združenju, rodil duh solidarnosti, tekmovalnosti med skupinami, in čutili so, da so pripravljeni narediti velike stvari. Celo Kozma je začutil neko novo moč in zadovoljstvo: odkril je svojo sposobnost, da združuje ljudi in jim stoji na čelu; sposobnost, ki pa mu je na lastno srečo nikoli ni bilo treba zlorabiti in h kateri se je zatekel le ob redkih priložnostih v svojem življenju, vedno le, ko je imel pred očmi pomembne rezultate, ki jih je hotel doseči, in vedno je prinesla uspehe.

Prišel je do spoznanja, da združenja napravijo človeka močnejšega, da poudarijo najboljše vrline posameznih oseb in prinašajo radost, ki jo redko izkusi, če se človek drži sam zase, radost, ko vidi, koliko ljudi je poštenih in pametnih in sposobnih in zaradi katerih je vredno prizadevati si za dobro (medtem ko se, če človek živi sam zase, pogosto zgodi nasprotno, vidi drug obraz ljudi, tisti, zaradi katerega je treba vedno držati roko na ročaju meča).

Tako je bilo to s požari dobro poletje: požari so bili skupen problem, ki so ga vsi hoteli rešiti in ki so ga vsi postavljali pred druge osebne koristi, in vse jim je poplačalo zadovoljstvo, da živijo v slogi z mnogimi drugimi odličnimi ljudmi in uživajo njihovo spoštovanje.

Kasneje je Kozma moral spoznati, da združenja niso več dobra kot prej, ko ni več skupnega problema, in da je bolje biti samotni posameznik in ne vodja. Toda zaenkrat je, ker je bil vodja, ponoči čisto sam stražil v gozdu, z nekega drevesu, kot je vedno živel.

Na vrh drevesa je, za primer, da bi kdaj opazil, da začenja plameneti požar, obesil zvonec, ki se ga je slišalo daleč naokrog in s katerim bi lahko pozvonil preplah. Tako so jih trikrat ali štirikrat, ko so izbruhnili požari, uspeli pravočasno udušiti in rešiti gozdove. In ker so bili požari naklepni, so odkrili krivca v tistih dveh razbojnikih, Ugassu in Le-Potécu, in ju izgnali z občinskega ozemlja. Konec avgusta so se začele plohe; nevarnost požarov je minila.

V tistem času so se v Osojnm o mojem bratu govorile same lepe stvari. Tudi v našo hišo so prispale te naklonjene besede, te »Ampak tako je pameten«, »Ampak določene stvari dobro dela«, izrečene s tonom tistega, ki želi nepristransko soditi o osebi druge vere ali nasprotni stranke in ki hoče pokazati, da je tako odprte glave, da razume tudi ideje, ki so mu povsem tuje.

Generaličini odzivi na te novice so bili trpki in jedrnat. »Imajo orožje?« je spraševala, ko so ji govorili o straži proti požarom, ki jo je Kozma spravil skupaj, »Ali se urijo?« – kajti že je mislila na ustanovitev oborožene vojske, ki bi se lahko v primeru vojne udeležila vojaških operacij.

Najin oče pa je tiho poslušal in povešal glavo, da se ni razumelo, ali mu je vsaka vest o sinu zadala bolečino, ali pa ji je pritrjeval, saj mu je dobrikanje godilo in ni čakal drugega, kot da bi lahko spet verjel vanj. Moralo je biti to drugo, kajti po nekaj dneh je zajahal konja in ga šel iskat.

Baron je dvakrat ali trikrat zaobrnil konja gor in dol, ne da bi pogledal sina, vendar ga je videl. Fant je z zadnjega drevesa skok za skokom prihajal na vedno bližja drevesa. Ko je bil pred očetom, si je snel slamnik (ki je poleti nadomeščal čepico iz divjega mačka) in rekel: »Dober dan, gospod oče.«

»Dober dan, sin.«

»Se dobro počutite?«

»Primerno letom in tegobam.«

»Veseli me, da vas vidim tako čilega.«

»To sem hotel jaz reči tebi, Kozma. Slišal sem, da si prizadevaš za skupno dobro.«

»Veliko mi je do tega, da rešim gozdove, v katerih živim, gospod oče.«

»Veš, da je pas gozda v naši lasti, podedovan po tvoji ubogi pokojni babici Elizabeti?«

»Da, gospod oče. V kraju Lepotoče. Tam raste trideset kostanjev, dvaindvajset bukev, osem borov in en javor. Imam kopijo vseh katastrskih načrtov. In prav kot član družine, ki je lastnica gozdov, sem hotel povezati vse, ki jih želijo ohraniti.

»Saj,« je rekel Baron, ki mu je odgovor godil. Toda dodal je: »Pravijo mi, da je to združba pekov, zelenjadarjev in kovačev.«

»Tudi, gospod oče. Vseh poklicev, da so le pošteni.«

»Ti veš, da bi z naslovom vojvode lahko ukazoval podložnemu plemstvu?«

»Vem, da ko imam več idej, kot drugi, dam drugim te ideje, če jih sprejmejo; in to je ukazovanje.«

'In za ukazovanje je dandanašnji treba živeti na drevesih?' je imel Baron na koncu jezika. Toda čemu bi služilo še vedno pretresati to zgodbo? Vzdihtil je, zatopljen v svoje misli. Nato je odvezal pas, na katerega je bil obešen njegov meč. »Osemnajst let imaš ... Čas je, da se te obravnava kot odraslega ... Jaz ne bom več dolgo živel ...« in z obema rokama je držal ravni meč. »Še pomniš, da si Baron Rondojski?«

»Da, gospod oče, spomnim se svojega imena.«

»Hočeš biti vreden imena in naslova, ki ga nosiš?«

»Potrudil se bom biti kar najbolj vreden imena človeka in vseh njegovih zadolžitev.«

»Vzemi ta meč, moj meč.« Dvignil se je v stremenih, Kozma se je sklonil z veje, in Baronu je uspelo, da ga je opasal.

»Hvala, gospod oče. Obljubim vam, da ga bom dobro uporabljal.«

»Zbogom, sin moj.« Baron je obrnil konja, na kratko potegnil vajeti, počasi je odjahal stran.

Kozma je za trenutek premišljal, ali bi mu moral dvigniti meč v pozdrav, nato pa je prišel do zaključka, da mu ga je oče dal, da ga bo uporabljal za obrambo, ne pa za paradne gibe, in ga je zadržal v nožnici.

## 15. poglavje

Bilo je v tistem času, ko je obiskoval Viteza Advokata, da je Kozma opazil nekaj čudnega v njegovem vedenju, ali rajši drugačnega kot ponavadi, bolj čudno ali manj čudno kot naj bi to bilo. Kot bi njegova zatopljenost ne izhajala več iz raztresenosti, temveč iz neke obsedene misli, ki mu je gospodovala. Trenutki, ko se je delal, da je klepetav, so bili zdaj pogostejši, in če nekdanj, nedružaben, kot je bil, njegova noga nikoli stopila v mesto, je bil zdaj zmerom v pristanišču v gruči ljudi, ali pa je sedel na obzidju pod trdnjavo s starimi patroni in pomorščaki in govoril o prihodih in odhodih ladij ali o hudodelstvih gusarjev.

Daleč od naših obal so še vedno jadrane feluke berberskih gusarjev, ki so nadlegovale naše trgovanje. To je bilo zdaj nepomembno gusarstvo, ne kot včasih, ko si po srečanju z gusarji končal kot suženj v Tunisu ali Alžiru ali ko si jim prepustil nos in ušesa. Ko je zdaj mohamedancem uspelo ujeti osojnsko tartano, so zavzeli tovor: sodčke s polenovkami, hlebce holandskega sira, bale bombaža, in odpluli stran. Nekajkrat so bili naši urnejši, pobegnili so jim, z ladijskimi topovi streljali na jambore feluke; in barbari so odgovarjali s pljuvanjem, z grdimi kretnjami in rjoenjem.

Skratka, to je bilo nedolžno gusarstvo, ki se je nadaljevalo zaradi nekkih dolgov, za katere so Paše njihovih dežel trdili, da jih morajo izterjati od naših trgovcev in ladjarjev, ker jih niso – po njihovem mnenju – dobro oskrbeli ali ker so bili naravnost ogoljufani. In tako so počasi želeli poravnati račune s tatvinami, hkrati pa so nadaljevali s trgovskimi pogajanjmi, kjer so nenehno oporekali in se dogovarjali. Ne na eni ne na drugi strani si torej niso želeli biti preveč grobi drug do drugega; in plovba je bila polna negotovosti in tveganj, ki pa se niso nikoli sprevrgla v tragedije.

Zgodbo, ki jo bom zdaj navedel, je pripovedoval Kozma v mnogo različnih inačicah: držal se bom tiste najbolj bogate s podrobnostmi in najmanj nesmiselne. Četudi je jasno, da je moj brat, ko je pripovedoval o svojih dogodivščinah, dosti dodal iz lastne domišljije, se jaz zaradi pomanjkanja drugih virov zmeraj trudim dobesedno držati tistega, kar je govoril.

Skratka, nekoč je Kozma, ki se je zaradi straže pred požari navadil zbujati sredi noči, videl svetilko, ki se je spuščala po dolini. Tiho ji je sledil po vejah s svojimi mačjimi koraki in videl Eneja Silvija Kattedro, kako naglo naglo hodi v fesu in dolgi halji, držeč laterno.

Kaj je počel zunaj ob tej uri Vitez Advokat, ki je bil vaju s kurami hoditi spat? Kozma je šel za njim. Pazil je, da ni povzročal hrupa, čeprav je vedel, da je bil stric, ko je hodil tako vneto, kot gluhi, in da je videl le ped pred svojimi nogami.

Po mulatjerah in bližnjicah je Vitez Advokat prispel do morskega nabrežja, na del skalnate obale, in začel mahati z laterno. Meseca ni bilo in na morju se ni dalo videti ničesar, razen premikanja pen najbližjih valov. Kozma je bil na nekem boru malo stran od nabrežja, kajti tam spodaj se je končno redčilo rastje in ni bilo več lahko priti povsod po vejah. Vendar pa je dobro videl starčka z visokim fesom na zapuščeni obali, ki je mahal z laterno proti temini morja, in iz te temine mu je odgovorila svetloba druge laterne, nenadoma, blizu, kot bi jo zdaj zdaj prižgali, in urno se je prikazala majhna barkača na vesla s črnim štirikotnim jadrom, drugačnim od tukajšnjih bark, in prišla na obalo.

Pri valujoči svetlobi latern je Kozma videl moške s turbani na glavi: nekateri so ostali v barki in po malem udarjali z vesli, da so jo obdržali pri bregu, drugi so izstopili, in imeli so široke, hlamu drave rdeče hlače in bleščeče krive sablje, zataknjene za pas. Kozma je napel oči in ušesa. Stric in tisti barbari so šušljali med sabo v nerazumljivem jeziku, čeprav se je pogosto zdelo, da bi ga lahko razumel, in gotovo je bil to slavni frankovski jezik. Vsake toliko je Kozma prepoznal besedo v našem jeziku, pri kateri je Enej Silvij vztrajal in jo pomešal z drugimi nerazumljivimi besedami, in te naše besede so bila imena ladij, znana imena tartan ali brigantin, ki so bile last osovinskih ladjarjev, ali ki so šle sem in tja med našim in drugimi pristanišči.

Malo je bilo potrebno, da je razumel, kaj govori Vitez! Obveščal je tiste gusarje o dnevih prihodov in odhodov osovinskih ladij, in o tovoru, ki so ga imele, o rutah, o orožju, ki so ga nosile na krovu. Zdaj je moral starec sporočiti vse, kar je vedel, kajti obrnil se je in hitro odšel, medtem ko so se gusarji vrnili na čoln in ponovno izginili v črnem morju. Iz načina, kako hitro se je odvil pogovor, se je razumelo, da je moral biti običajna stvar. Kdo bi vedel, koliko časa so se barbarske zasede dogajale, sledeč novicam najinega strica!

Kozma je ostal na boru, nezmožen, da bi se odtrgal stran od zapuščenega obmorja. Pihal je veter, valovi so glodali kamenje, drevo je ječalo po vseh svojih sklepah in moj brat je šklepetal z zobmi, ne zaradi hladu v zraku, ampak zaradi hladu žalostnega razkritja.

Glej, kako se je ta plašni in skrivnostni starček, o katerem sva midva v otroštvu zmerom sodila, da je nezvest, in za katerega je Kozma verjel, da se ga je polagoma naučil ceniti in mu prizanašati, izkazal za izdajalca, ki se mu ne da odpustiti, za nehvaležnega človeka, ki želi slabo deželi, ki ga je sprejela kot razvalino po življenju, polnem napak ... Čemu? Do katere točke ga je v to sililo hrepenenje po domovini in po tistih narodih, kjer se je moral enkrat v svojem življenju počutiti srečnega? Ali je gojil neusmiljeno zamero proti tej deželi, v kateri je moral vsak grižljaj imeti okus po ponižanju? Kozma je bil razdvojen med težnjo, da bi tekel in prijavil vohunove spletke in rešil tovore naših trgovcev, in mislijo na bolečino, ki bi jo okusil najin oče zaradi tiste naklonjenosti, ki ga je nerazložljivo vezala na nezakonskega polbrata. Že si je Kozma predstavljal prizor: Vitez, vkljenjen sredi biričev, med dvema špalirjema Osovničanov, ki ga zmerjajo, in tako so ga privedli na trg, mu vrgli zanko za vrat, ga obesili ... Po bedenju ob mrtvem Janezu iz Vresja si je Kozma prisegel, da ne bo nikoli več prisoten pri usmrčitvi; in na!, prisiljen je biti razsodnik pri obsodbi na smrt lastnega sorodnika.

Vso noč se je trpinčil s to mislijo in še ves naslednji dan, besno je prestopal z ene veje na drugo, rital, se z rokami dvigal, puščal, da mu je drselo po deblih, kot je vedno počel, ko ga je imela v oblasti kaka misel. Končno je sprejel svojo odločitev: zbral bo srednjo pot: prestrašil bo gusarje in strica, tako da bodo prekinili svoje sumljivo razmerje, ne da bi bilo potrebno posredovanje sodne oblasti. Ponoči se bo skrtil v zasedo na boru s tremi ali štirimi nabitimi kremenjačami (zdaj si je naredil že celo orožarno zaradi različnih lovskih potreb): ko se bo Vitez srečal z gusarji, bo on začel streljati puško za puško, da bodo krogle žvižgale nad njihovimi glavami. Ko bodo slišali to pokanje pušk, bodo gusarji in stric zbežali vsak na svoj konec. In Vitez, ki gotovo ni bil drzen mož, se bo zaradi suma, da so ga prepoznali, in zaradi gotovosti, da zdaj nadzorujejo tista obalna zbirališča, dobro pazil, da ne bo spet poskušal vzpostaviti stika z muslimanskimi posadkami.

Res je Kozma z naperjenimi puškami par noči čakal na boru. In nič se ni zgodilo. Tretjo noč pa, glej ga, starčka v fesu, ki drnca in se spotika ob obrežne kamne, kako daje znamenja z laterno, in barko, ki pristane z mornarji v turbanih.

Kozma je bil pripravljen s prstom na petelinu, vendar ni streljal. Kajti tokrat je bilo vse drugače. Po kratkem razgovoru sta dva izmed gusarjev, ki so se spustili na obalo, pokazala proti barki in ostali so začeli raztovarjati robo: sodčke, skrinje, bale, vreče, pletenke, zaboje, polne sira. Ni bila samo ena barka, bilo jih je mnogo, vse obložene, in vrsta nosačev v turbanih se je vijugala po plaži, spredaj pa je hodil najin polstric, ki jih je vodil s svojimi omahljivimi korakci vse do neke jame med klečmi. Tam so Mavri odložili tisto blago, gotovo sad njihovega zadnjega gusarstva.

Zakaj so ga nosili na obalo? Kasneje je bilo lahko rekonstruirati dogodek: ker je morala barbarska feluka vreči sidro v enem izmed naših pristanišč (zaradi nekega zakonitega posla, ki so se vedno sklepali med njimi in nami sredi roparskih dejavnosti), in ker se je morala torej pokoriti carinski preiskavi, je bilo roparski plen treba skriti na varno mesto, da bi ga lahko pri povratku ponovno vzeli. Tako bi ladja tudi dokazala, da ni imela nič opraviti z zadnjimi tatvinami, in okrepila običajne trgovske odnose z deželo.

Vse to zakulisje je bilo jasno kasneje. V tistem trenutku se Kozma ni ustavljal, da bi si zastavljal vprašanja. Tam je bil v neki jami skrit gusarski zaklad, gusarji so se ponovno vkrcali na barko in so ga pustili tam: treba se ga je bilo kar najhitreje polastiti. Za trenutek je moj brat pomislil, da bi šel zbuditi osojnske trgovce, ki so morali biti zakoniti lastniki blaga. Toda kmalu se je spomnil na svoje prijatelje oglarje, ki so v gozdu s svojimi družinami trpeli od lakote. Nič se ni obotavljal: tekel je po vejah naravnost tja, kjer so okoli sivih postajališč iz zbite zemlje v neometanih kolibah spali Bergamčani.

»Hitro! Pridite vsi! Odkril sem gusarski zaklad!«

Pod zastori in deskami kolib je bilo slišati sopenje, pohrkavanje, robantenje in končno vzklike presenečenja, vprašanja: »Zlato? Srebro?«

»Nisem dobro videl ...« je rekel Kozma. »Po vonju bi rekel, da je tam cel kup polenovk in ovčjega sira.«

Ob teh njegovih besedah so se dvignili vsi možje v gozdu. Kdor je imel puško, je vzel puško, drugi so vzeli sekire, ražnje, lopate ali motike, toda predvsem so na hrbtih nosili posode, kamor bodo spravili blago, tudi razpadle košare za oglje in črne vreče. Velik sprevod je krenil, »Hura! Hura!«, tudi ženske so se spuščale s praznimi košarami na glavah, in fantje, pokriti z vrečami kot s kapucami, ki so držali bakle. Kozma je hodil pred njimi z gozdnega bora na oljko, z oljke na obalni bor.

Že so se pripravljali, da obidejo skalnati greben, onstran katerega se je odpirala jama, ko se je v krošnji skrotovičene fige pojavila bela senca nekega gusarja, dvignil je krivo sabljo in zatulil preplah. Kozma je bil v nekaj skokih na veji nad njim in mu uperil meč v ledvica, dokler se tisti ni vrgel dol v prepad.

V jami je bilo zborovanje gusarskih poglavarjev. (Kozma prej v vrvežu izkrcavanja ni opazil, da so ostali tam.) Slišali so krik straže, šli ven in videli, da jih je obkolila truma moških in žensk s sajami zamazanimi obrazi, pokriti so bili z vrečami in oboroženi z lopatami. Dvignili so krive sablje in se vrgli naprej, da bi si odprli prehod. »Hura! Hota!« »Inšalah!« Začel se je boj.

Oglarjev je bilo več, toda gusarji so bili bolj oboroženi. Vendar pa: ve se, da ni boljšega za borbo proti krivim sabljam, kot so lopate. Klenk! Klenk! in tista maroška rezila so se povsem nazobčana umikala. Puške pa so grmele in se kadile

in potem nič več. Tudi nekateri gusarji (poveljniki, to se je videlo) so imeli na pogled zelo lepe, povsem damascirane puške; toda v jami so se kresilni kamenčki navzeli vlage in niso sprožili. Bolj zviti oglarji so se z udarci lopate po glavi trudili omamiti gusarske poveljnike, da bi jim zmaknili puške. Toda zaradi tistih turbanov so barbari vsak udarec prejeli udušen kot na blazini; boljše jih je bilo s koleni suvati v trebuh, ker so imeli gol popek.

Ko so videli, da je edina stvar, ki je ne primanjkuje, kamenje, so oglarji začeli kamenjati. Tedaj so tudi Mavri segli po kamnih. S kamenjem je bitka le dobila bolj urejen videz, končno, toda ker so oglarji tiščali v jamo, bolj in bolj jih je privlačil vonj polenovke, ki je vel ven, in ker so barbari tiščali iz jame, da bi pobegnili proti šalupi, ki je ostala na nabrežju, so na obeh straneh manjkali veliki razlogi za prepir.

V nekem trenutku so Bergamčani šli v naskok in si tako odprli vhod v jamo. Mohamedanci so se še kar branili pod točo kamenjanja, ko so opazili, da je pot do morja odprta. Čemu so se torej upirali? Bolje je dvigniti jadra in se spraviti stran.

Ko so dosegli ladjico, so trije gusarji, vsi trije plemiški častniki, razvili jadra. S skokom z bližnjega borovca se je Kozma zagnal na jambor, se oprijel prečke prečnega droga, in od tam zgoraj je, s koleni stisnjen k drogu, iz nožnice potegnil meč. Trije gusarji so dvignili krive sablje. Moj brat je z udarci meča levo in desno vse tri držal v šahu. Barka, ki je bilo še kar zasidrana, se je nagibala zdaj na eno, zdaj na drugo stran. V tistem trenutku je vzšla luna in pobliskavali so se meč, ki ga je Baron podaril sinu, in tista mohamedanska rezila. Moj brat je zdrsnil dol po jamboru in zaril meč v prsi nekega gusarja, ki je padel s krova. Okretno kot martinček se je spet povzpел gor, braneč se ovirajočih udarcev mečev preostalih dveh gusarjev, nato se je spet spustil dol in nabodel drugega, se spet vzel gor, se na kratko spopadel s tretjim in ga med enim svojih zdrsev prebodel.

Trije muslimanski častniki so ležali napol v vodi napol zunaj, z brado, polno alg. Ostali gusarji so se pri ustju jame onesvestili zaradi kamenjanja in udarcev z lopato. Kozma je še gor z jambora zmagoslavno gledal okoli, ko je iz jame, besen kot maček z ognjem na repu, skočil Vitez Advokat, ki je bil tam skrit vse do zdaj. S sklonjeno glavo je stekel po plaži, sunil barko, da se je odlepila od obale, skočil nanjo, zgrabil vesla in začel veslati kolikor je mogel močno proti odprtemu morju.

»Vitez! Kaj počnete? Ste nori?« je govoril Kozma, oklepajoč se prečnega droga. »Vrnite se na obalo! Kam greva?«

Kje pa. Jasno je bilo, da je Enej Silvij Kattedra hotel doseči gusarsko ladjo, da bi se rešil. Zdaj je bilo njegovo izdajstvo odkrito in tega se ni dalo popraviti, in ko bi ostal na obali, bi gotovo končal na vislicah. Tako je veslal, veslal, in čeprav je v roki še vedno držal iztegnjen meč in je bil starec neoborožen in šibak, Kozma ni vedel, kaj naj stori. Navsezadnje mu ni dišalo, da bi stricu storil silo, in poleg tega bi se moral, da bi ga dosegel, spustiti dol z jambora, in vprašanje, ali je sestop na barko enakovreden sestopu na zemljo, ali če ni morda že prekršil svojih notranjih zakonov, ko je skočil z drevesa s koreninami na ladijsko drevo, je bilo preveč zapleteno, da bi si ga tisti trenutek zastavljaj. Tako ni storil ničesar, namestil se je na prečni drog, z eno nogo na tej in eno na drugi strani jambora, in valovi so ga nosili stran, medtem ko je blag veter napihoval jadro in starec ni prenehal veslati.



Zaslišal je lajež. Od veselja je poskočil. Pes Odlični Maksi, ki ga je med bitko zgubil spred oči, je bil tam, zvit v klobčič na dnu barke, in je mahal z repom, kot ne bi bilo nič. Navsezadnje, je premišljal Kozma, ni, da bi moral biti res v skrbeh: bil je z družino, s svojim stricem, s svojim psom, vozil se je z barko, kar je bila po mnogo letih drevesnega življenja prijetna sprememba.

Mesečina je osvetljevala morje. Starec je bil že utrujen. S težavo je veslal in jokal in začel govoriti: »O, Zaira ... O, Alah, Alah, Zaira ... O, Zaira, inšalah ...« In tako je nerazložljivo govoril v turščini in med solzami ponavljal, ponavljal to žensko ime, ki ga Kozma še nikdar ni slišal.

»Kaj pravite, Vitez? Kaj vas je prijelo? Kam gremo?« je spraševal.

»Zaira ... O, Zaira ... Alah, Alah ...« je govoril starec.

»Kdo je Zaira, Vitez? Mislite, da boste po tej poti prišli do Zaire?«

In Enej Silvij Kattedra je pokimal in med solzami govoril turško in klical v luno tisto ime.

O tej Zairi je Kozmov um takoj začel snovati domneve. Morda se mu bo zdaj razkrila najgloblja skrivnost tega plahega in skrivnostnega človeka. Če je Vitez, ko je šel proti gusarski ladji, kanil doseči to Zairo, je to torej morala biti neka ženska, ki je živela tam v otomanskih deželah. Morda je vsemu njegovemu življenju vladalo hrepenenje po tej ženski, morda je bila ona podoba izgubljene sreče, ki ji je sledil, ko je gojil čebele ali zakoličeval jarke. Morda je bila ljubica, nevesta, ki jo je imel tam spodaj, v vrtovih tistih otomanskih dežel, ali, bolj verjetno, hčerka, njegova hčerka, ki je ni videl, odkar je bila otrok. Da bi jo našel, je moral leta imeti zvezo s katero od turških ali mavrskih ladij, ki so slučajno prišle v naša pristanišča, in končno so mu morali kaj sporočiti o njej. Morda je izvedel, da je sužnja, in da bi jo odkupil, so mu predlagali, naj jih obvešča o potovanjih osojnskih tartan. Ali pa je bil nek račun, ki ga je moral on poravnati, da bi ga ponovno sprejeli medse in da bi se vkrcal in odplul proti Zairini deželi.

Zdaj, ko je bila razkrita njegova spletka, je bil prisiljen bežati iz Osojenga, in tisti barbari mu zdaj ne bodo mogli več odreči in ga vzeti s sabo in ga odvesti k njej. Med njegove zasople in odsekane besede so se mešali vzkliki upanja, prošenj, in tudi strahu: strahu, da še ni napočil pravi trenutek, da ga lahko kakšna nesreča še vedno loči od želenega bitja.

Nič več ni mogel veslati, ko se je približala neka senca, drug barbarski čoln. Morda so na ladji slišali hrup bitke na obali in so poslali izvidniški čoln.

Kozma je zdrsnil na sredo jambora, da je bil skrit za jadrom. Starec pa je začel kričati v frankovskem jeziku, naj ga vzamejo, naj ga peljejo na ladjo, in je iztegoval roke. Res so ga uslišali: dva janičarja s turbani sta ga, takoj ko je bil na dosegu roke, dvignila, lahkega, kot je bil, in ga potegnila na svojo barko. Tisto, na kateri je bil Kozma, je zaradi odboja potisnilo stran, jadro je ujelo veter in tako je moj brat, ki se je že videl mrtvega, zbežal nevarnosti, da bi ga odkrili.

Ko se je oddaljeval v vetru, so Kozma dosegli glasovi z gusarskega čolna, kjer so se najbrž sporekli. Beseda, ki so jo izgovorili Mavri, in je zvenela podobno kot: »Maranij!<sup>5</sup>« in glas starca, ki ga je slišal, kako kot bebec ponavlja: »O, Zaira!« nista puščala nobenega dvoma o sprejemu, ki ga je doživel Vitez. Gotovo so ga imeli za odgovornega za zasedo pri jami, za izgubo plena, za smrt svojih mož, obtoževali so ga, da jih je izdal ... Zaslišal se je krik, pljusk, nato tišina; Kozmu je odjeknil v ušesih, kot bi ga res slišal, čisti glas njegovega očeta,

---

<sup>5</sup> Umazani spreobrnjenec!

ki je vpil: »Enej Silvij! Enej Silvij!« ko je sledil polbratu preko polj; in skrnil je obraz v jadro.

Spet je splezal na prečni drog, da bi videl, kam gre barka. Nekaj je lebdelo sredi morja kot bi ga nesel tok, nek predmet, neka vrsta plovke, ampak plovka z repom ... Nanjo je posvetil lunin žarek, in videl je, da ni bil predmet, ampak glava, glava, pokrita s fesom s cofom, in prepoznal je obraz Viteza Advokata, ki je ležal vznak in gledal z običajnim preplašenim izrazom, z odprtimi usti, in vse od brade navzdol je bilo v vodi in se ni videlo, in Kozma je zaklical: »Vitez! Vitez! Kaj počnete? Zakaj ne splezate gor? Primate se za barko! Zdaj vas bom dvignil! Vitez!«

Toda stric ni odgovoril: lebdel je, lebdel, in gledal v višave s tistim preplašenim pogledom, kot da ničesar ne vidi. In Kozma je rekel: »Daj, Odlični Maksi! Skoči v vodo! Zgrabi Viteza za vrat! Reši ga! Reši ga!«

Ubogljivi pes se je zagnal v vodo, poskušal z zobmi zgrabiti starca za vrat, vendar mu ni uspelo, pa ga je zgrabil za brado.

»Rekel sem za vrat, Odlični Maksi!« je vztrajal Kozma, toda pes je dvignil glavo za brado in jo potisnil vse do krova barke, in videlo se je, da vratu ni bilo več, ni bilo več telesa ne ničesar, bila je samo glava, glava Eneja Silvija Kattedre, odsekana z udarcem krive sablje.

## 16. poglavje

Kozma je o koncu Viteza Advokata sprva povedal povsem drugačno različico. Ko je veter prinesel do nabrežja barko z njim, skrčenim na prečnem drogu, in mu je Odlični Maksi sledil in vlekel odsekano glavo, je ljudem, ki so pritekli na njegov klic, povedal – z drevesa, na katerega se je hitro premaknil s pomočjo vrvi – dosti bolj enostavno zgodbo: to je, da so Viteza ugrabili gusarji in ga potem ubili. Morda je bila to različica, ki jo je narekovala misel na očeta, katerega bolečina bo tako velika ob novici o smrti polbrata in ob pogledu na tiste usmiljenja vredne ostanke, da Kozma ni imel srca, da bi ga obremenil z odkritjem o Vitezovi izdaji. Še več, kasneje, ko je slišal, v kakšno pobitost je zapadel Baron, je hotel najinega strica ovenčati z lažno slavo in si je izmislil nek stričev skrivni in prebrisan boj, s katerim bi porazil gusarje in ki naj bi se mu že nekaj časa posvečal, kar naj bi ga, ko so ga odkrili, pripeljalo do smrtne kazni. Toda zgodba je bila protislovna in polna vrzeli, tudi zato, ker je bilo še nekaj, kar je Kozma hotel skriti, to je izkrcaje nakradenega gusarskega blaga v jamo in vmešavanje oglarjev. Kajti v resnici bi se, ko bi se stvar razvedela, vse osojnsko prebivalstvo povzpelo v gozd, da bi vzelo trgovsko blago Bergamčanom, slednje pa bi gotovo obravnavali kot tatove.

Po kakem tednu, ko je bil prepričan, da so oglarji razprodali robo, je povedal o napadu v jami. In kdor se je hotel povzpeti v gozd, da bi dobil kaj nazaj, je ostal praznih rok. Oglarji so vse razdelili na pravične dele, polenovko list za listom, svinjske klobase, kolute sira, in iz vsega, kar je ostalo, so v gozdu naredili veliko gostijo, ki je trajala ves dan.

Naš oče se je zelo postaral in bolečina zaradi izgube Eneja Silvija je imela čudne posledice za njegov značaj. Obsedla ga je močna želja, da mora poskrbeti, da se delo njegovega nezakonskega brata ne bo izgubilo. Zato je on sam želel skrbeti za gojenje čebel in približal se jim je zelo samozaverovano, čeprav še

nikoli prej ni od blizu videl panja. Za nasvete se je obračal na Kozma, ki se je nekaj malega naučil o čebelah: vendar mu ni postavljajl vprašanj, raje je napeljal pogovor na čebelarstvo in poslušal, kaj je Kozma govoril, nato pa je to kot ukaz ponavljajl kmetom, nejevoljno in naduto, kot bi bile to splošno znane stvari. Trudil se je, da se ni preveč približajl uljem, zaradi tistega svoje strahu pred piki, toda želel je pokazati, da ga zna premagati, in kdo ve, kakšnega truda ga je to stalo. Na enak način je ukazal, naj izkopljejo neke jarke, da bi dokončajl projekt, ki ga je začel ubogi Enej Silvij; in ko bi uspel, bi bilo to nekaj posebnega, kajti pokojnik ni niti enega nikoli izpeljal do konca.

Ta Baronova zapoznala strast za koristne opravke žal ni dolgo trajala. Nekega dne je bil tam, prezaposlen in nemiren med panji in jarki, ko je nenadoma trznil in opazil, kako prihaja proti njemu par čebel. Ustrašil se je, začel mahati z rokami, prevrnil nek panj, stekel stran z oblakom čebel za sabo. Bežeč na slepo je končajl v tistem jarku, ki so ga nameravali napolniti z vodo, in gor so ga privlekli čisto premočenega.

Dali so ga v posteljo. Med vročino zaradi pikov in tisto od prehlada zaradi kopeli je bil dober za cel teden; potem bi se lahko reklo, da je bil ozdravljen. Toda njega se je lotilo malodušje, da si ni hotel več opomoči.

Kar naprej je bil v postelji in je izgubil vso voljo do življenja. Nič, kar si je želel storiti, ni uspelo, o vojvodski časti nihče ni več govoril, njegov prvorojenec je bil zmeraj na drevju, tudi sedaj, ko je bil že mož, polbrat je bil zahrbtno umorjen, hči je bila poročena daleč stran z ljudmi, ki so bili še bolj zoprni, kot ona, jaz sem bil še preveč otročji, da bi mu bil blizu, in njegova žena preveč odločna in samovoljna. Začel je blesti, govoriti, da so zdaj Jezuitje zasedli njegovo hišo in da ne more iti iz svoje sobe, in tako je poln grenkobe in obsedeno, kot je vedno živel, šel v smrt.

Tudi Kozma se je udeležil pogreba, hodeč z enega drevesa na drugega, toda na pokopališče mu ni uspelo vstopiti, kajti na ciprese, ki imajo tako gosto krošnjo, se ne da na noben način splezati. Tam z zidu je prisostvoval pokopu in ko smo mi vsi vrgli pest zemlje na krsto, je on vrgel vejico z listi. Takrat sem pomislil, da smo bili od mojega očeta vedno vsi oddaljeni kot Kozma na drevesih.

Zdaj je bil Kozma baron Rondojski. Njegovo življenje se ni spremenilo. Skrbel je za dobiček našega imetja, to je že res, toda vedno zelo neredno. Ko so ga oskrbniki in najemniki iskali, nikoli niso vedeli, kje ga najti; in kadar so najmanj želeli, da bi jih videl, glej ga na veji!

Tudi zato, ker je moral skrbeti za družinske posle, se je Kozma zdaj večkrat pokazal v mestu, ustavil se je na velikem orehu sredi trga ali na črepinjakih blizu pristanišča. Ljudje so ga spoštljivo pozdravljali, ga naslavljali z »gospod baron« in on je začel zavzemati bolj odraslo držo, kot je včasih všeč mladeničem, in se je ustavljal tam, da bi razpletal zgodbe gruči Osojnčanov, ki se je razporedila ob vznožju drevesa.

Neprestano je pripovedoval, vedno na drugačen način, o koncu najinega polstrica, in malo po malem je razodel Vitezovo sokrivdo pri gusarstvu, toda da bi zaustavil takojšnjo ogorčenost prebivalcev, je dodajl zgodbo o Zairi, skoraj kot bi mu jo Kattedra zaupal, preden je umrl, in tako jih je celo pripravil, da so bili pretreseni zaradi žalostne usode starca.

Mislím, da je Kozma od popolnega izmišljanja prek raznih posploševanj prispel do skoraj povsem verodostojnega poročila o dejstvih. Takega je povedal

dvakrat ali trikrat, ker pa se nikoli niso naveličali poslušati zgodbe in ker so se vedno pridruževali novi poslušalci in vsi so zahtevali nove podrobnosti, so ga Osojncani napeljali, da je dodajal, razširjal, delal hiperbole, uvajal nove osebe in postranske dogodke, in tako se je zgodba počasi zmaličila in je postala bolj izmišljena, kot na začetku.

Zdaj je imel Kozma občinstvo, ki je z odprtimi usti poslušalo vse, kar je rekel. Začel je uživati v pripovedovanju in njegovo življenje na drevesih in lovi in razbojnik Janez iz Vresja in pes Odlični Maksi so postali povodi za zgodbe, ki niso več imele konca. (Marsikateri stranski dogodek izmed teh spominov njegovega življenja je naveden povsem tako, kot je on pripovedoval, ko ga je spodbujalo njegovo ljudsko poslušalstvo, in to pravim zato, da bi se opravičil, če je videti, da ni vse, kar pišem, zmeraj verodostojno in skladno z ubranim pogledom na človeštvo in na dejstva.)

Eden od tistih brezdelnežev ga je na primer vprašal: »Ampak ali je res, da vaše noga ni stopila drugam kot na drevesa, gospod Baron?«

In Kozma je razvezal jezik: »Da, enkrat, toda pomotoma, sem splezal na rogovje nekega jelena. Mislil sem, da sem hodil po javorju, toda bil je jelen, ki je ušel v času kraljevega lova in ki je nepremično stal tam. Jelen je začutil mojo težo na rogovih in je zbežal proti gozdu. Kaj bi vam govoril, kakšna bolečina! Jaz sem tam na vrhu čutil, kako me prebadajo z vseh strani priostrene konice rogov, trnje, gozdne veje, ki so me tolkle po obrazu ... Jelen se je zvijal, ko se me je hotel rešiti, jaz sem se trdno držal ...«

Malo je pomolčal, oni pa takrat: »In kako ste se znašli, Visokost?«

In on je vsakokrat privlekel ven drugačen zaključek: »Jelen je tekel, tekel, dosegel je čredo jelenov, ki so, ko so ga videli s človekom med rogovjem, po malem bežali pred njim, po malem pa se mu radovedno bližali. Jaz sem naperil puško, ki sem jo imel vedno čez rame, in vsakega jelena, ki sem ga videl, sem ustrelil. Ubil sem jih petdeset ...«

»Kje pa je kdaj bilo petdeset jelenov v naših krajih?« ga je vprašal kakšen od onih prosjakov.

»Zdaj je vrsta izumrla. Kajti onih petdeset so bile same košute, razumete? Vsakič, ko se je moj jelen hotel približati kaki košuti, sem jaz ustrelil, in je mrtva padla. Jelen si tega ni mogel razložiti in je bil obupan. Takrat ... takrat se je odločil, da se bo ubil, tekel je na visoko skalo in se vrgel dol. Toda jaz sem se oprijel za bor, ki je tam štrlel, in zdaj sem tukaj!«

Ali pa je prišlo do boja med dvema jelenoma, do sunkov z rogovi, in ob vsakem udarcu je on skočil z rogov enega na rogove drugega, dokler se ni ob nekem močnejšem trku znašel zbežan na nekem hrastu ...

Skratka, polotilo se ga je hlepenje človeka, ki pripoveduje zgodbe in ki nikoli ne ve, če so lepše tiste, ki so se mu resnično pripetile in ki med obujanjem spominom prinesejo s sabo celo morje preteklih ur, drobnih čustev, dolgčasa, sreče, negotovosti, samopoveličevanja, gnusa nad seboj, ali tiste, ki si jih je izmislil, v katerih se na veliko reže stran in kjer se vse zdi lahko, potem pa, bolj jih spreminja, bolj opaža, da spet pripoveduje o stvareh, ki so bile ali ki so se zgodile v resničnem življenju.

Kozma je bil še vedno v letih, ko želja po pripovedovanju rodi željo po življenju, ko človek verjame, da še ni dovolj doživel, da bi o tem pripovedoval, in tako je odrinil na lov, ni ga bilo več tednov, nato se je vrnil na drevesa na trgu, držeč za rep kune, jazbece in lisice in je pripovedoval Osojncanom nove

zgodbe, ki so, medtem, ko jih je pravil, iz resničnih postale izmišljene in iz izmišljenih resnične.

Toda v vsem tistem hlepenju je bilo globlje nezadovoljstvo, nezadostnost, za tem iskanjem ljudi, ki bi ga poslušali, se je skrivalo drugo iskanje. Kozma še ni poznal ljubezni in kaj je vsaka izkušnja brez te? Kaj je vredno, da tvegaš življenje, ko še ne poznaš njegovega okusa?

Mlade vrtnarice in prodajalke rib so se sprehajale po osojnskem trgu, in damice v kočijah, in Kozma jih je ocenjujoče pogledoval z dreves in še ni dobro razumel, zakaj je bilo v vseh nekaj, kar je on iskal, in kar ni bilo docela v nobeni. Ponoči, ko so se v hišah prižigale luči in je bil Kozma na vejah sam z rumenimi sovjimi očmi, je začel sanjariti o ljubezni. Do parov, ki so se srečevali za plotovi in v drevoredih, je čutil občudovanje in zavist in sledil jim je s pogledom, ko so se zgubili v mrak, če pa so legli k vznožju njegovega drevesa, je poln sramu zbežal stran.

Tako se je, da bi premagal prirojeno sramežljivost svojih oči, ustavil in opazoval ljubezni živali. Spomladi je bil na drevesih poročni svet: veverice so se ljubile s skoraj človeškimi kretnjami in cviljenjem, ptice so se parile, mahajoč s perutmi, celo kuščarji so z v vozeli prepletenimi repi združeni bežali stran, in zdelo se je, da so ježi postali mehki, da bi naredili svoje objeme bolj sladke. Pes Odlični Maksi, ki ga ni niti malo prestrašilo dejstvo, da je edini jazbečar v Osojnem, je s predrzno smelostjo, zanašajoč se na naravno privlačnost, ki jo je izžareval, dvoril velikim ovčarkam ali volkuljam. Včasih se je vrnil ves pogrizen in zdelan; toda že ena srečna ljubezen mu je poplačala za vse neuspehe.

Tudi Kozma, kot Odlični Maksi, je bil edini primerek svoje vrste. Ko je sanjal z odprtimi očmi, je videl, kako ga ljubijo prelepa dekleta; toda kako naj bi on na drevesih srečal ljubezen? V sanjarjenjih mu je uspelo, da si ni predstavljal, kje naj bi se te stvari zgodile, ali na zemlji ali tam zgoraj, kjer je bil zdaj on: zamišljal si je kraj, ki ne obstaja, svet, kamor prispeš, če hodiš navzgor, ne navzdol. Glej, morda obstaja tako visoko drevo, po katerem bi lahko splezal in se dotaknil nekega drugega sveta, lune.

Medtem pa je čutil, da je zaradi te navade klepetanja na trgu čedalje manj zadovoljen sam s seboj. In odkar je nekega sejemskega dne nekdo, ki je prišel iz bližnjega mesta Spodnjega Olivja, rekel: »Oh, tudi vi imate vašega Španca!« in na vprašanja, kaj je hotel povedati, odgovoril: »V Spodnjem Olivju je cela tolpa Špancev, ki živijo na drevesih!« Kozma ni imel več miru, dokler se ni po gozdnih drevesih lotil potovanja proti Spodnjemu Olivju.

## 17. poglavje

Spodnje Olivje je bilo mesto v notranjosti. Kozma je tja prispel po dveh dneh hoje, premagujoč nevarne predele z redkim rastjem. Spotoma so v bližini naselij ljudje, ki ga niso še nikoli videli, od začudenja vzklikali, in kateri je za njim vrgel kamenje, zaradi česar se je trudil nadaljevati karseda neopazno. Toda bolj se je približeval Spodnjemu Olivju, bolj je opazal, da niso kak drvar, kravji hlapec ali pobiralka oliv pokazali nikakršne osuplosti, ko so ga videli, nasprotno, moške so snemali klobuke in ga pozdravljali, kot bi ga poznali, in izgovarjali besede, ki gotovo niso bile iz njihovega krajevnega narečja in ki so v njihovih ustih zvenele čudno, kot: »*Señor! Buenos días, Señor!*«<sup>xxiii</sup>

Bila je zima, del dreves je bil gol. V Spodnjem Olivju je prečkala naselje dvojna vrsta platan in brestov. In moj brat je, ko se je približeval, videl, da so bili med golimi vejami ljudje, eden ali dva ali celo trije na drevo, ki so sedeli ali stali z resnimi izrazi na obrazih. V nekaj skokih jih je dosegel.

Ti ljudje so bili v plemiških oblekah, v s perjem okrašenih trirogeljnikih, v velikih plaščih, in tudi ženske so imele plemiški izraz, imele so tančice na glavi, po dve ali tri so sedele na drevesih, nekatere so vezle in se občasno na kratko postrani nagnile v životu in pogledale dol na cesto, pri čemer so roko prislanjale na vejo kot na okensko polico.

Možje so se nanj obračali s pozdravi, polnimi nekega grenkega razumevanja: »*Buenos días, Señor!*« In Kozma se je priklanjal in privzdigoval klobuk.

Kazalo je, da je nekdo, ki je bil po vsem sodeč najuglednejši med njimi, nek debeluh, zagozden v rogovili platane, iz katere se je zdelo, da se ne more več dvigniti, s kožo na jetrih bolnega človeka, izpod katere je kljub pozni starosti presevala črna senca pobritih brk in brade, vprašal svojega v črno oblečenega, mršavega, kot trska suhega soseda s prav tako črnkastimi lici od pobrite brade, kdo je tisti neznanec, ki prihaja po vrsti dreves.

Kozma je pomislil, da je prišel trenutek, ko se mora predstaviti.

Prišel je do platane debelega gospoda, se priklonil in rekel: »Baron Kozma Hudaploha Rondojski na vašo uslugo.«

»*Rondos? Rondos?*« je dejal debeluh. »*Aragonés? Galego?*«<sup>xxiv</sup>

»Ne, gospod.«

»*Catalán?*«<sup>xxv</sup>

»Ne, gospod, s teh koncev sem.«

»*Desterrado también?*«<sup>xxvi</sup>

Mršavi žlahtnik se je čutil dolžnega posredovati in biti za tolmača, zelo nabreklo govorečega tolmača. »Njegova Visokost Frederico Alonso Sanchez de Guatamurra y Tobasco sprašuje, ali so vaša milost tudi pregnanec, da jih potemtakem vidimo vzpenjati se po teh brstečih vejicah.«

»Ne, gospod. Ali vsaj ne pregnanec po kakem tujem odloku.«

»*Viaja usted sobre los árboles por gusto?*«<sup>xxvii</sup>

In tolmač: »Njegova Visokost Frederico Alonso jih blagovoli vprašati, ali vaša milost v lastno poslast uresničuje ta itinerar.«

Kozma je malo pomislil in odgovoril: »Zato, ker mislim, da mi odgovarja, četudi me nihče ne sili.«

»*Feliz usted!*«<sup>xxviii</sup> je vzkliknil Frederico Alonso Sanchez in vzdihnil. »*Ay de mí, ay de mí!*«<sup>xxix</sup>

In tisti v črnem je razložil čedalje bolj nabuhlo: »Njegova Visokost hoče reči, da se vaša milost lahko čuti srečnega, ker uživa takošno svobodo, ki se ne moremo izogniti, da je ne bi primerjali z našo primoranostjo, ki pa jo vendar trpimo, vdani v željo Gospodovo,« in se prekrižal.

Tako je iz lakoničnega vzklika Kneza Sancheza in obširne različice črno oblečenega gospoda Kozma uspel sestaviti zgodbo kolonije, ki je bivala na platanah. To so bili španski plemiči, ki so se zaradi vprašanj spodbijanja posebnih fevdalnih pravicah uprli Kralju Carlosu III in so bili zato skupaj s svojimi družinami izgnani. Ko so prispeli v Spodnje Olivje, so jim uradno prepovedali nadaljevati potovanje, tista ozemlja namreč po neki prastari pogodbi z Njegovim Katoliškim Veličanstvom niso mogla nuditi zatoka niti jih niso smele prečkati iz Španije izgnane osebe. Položaj tistih plemiških družin je bil zelo

težko rešljiv, toda sodniki Spodnjega Olivja, ki niso želeli imeti sitnosti s tujimi sodnimi pisarnami, ki pa tudi niso imeli razlogov za odpor do teh bogatih popotnikov, so se sporazumeli: pogodbeno pismo je predpisovalo, da se izgnanci ne smejo »dotakniti tak« tistega ozemlja, torej je zadostovalo, da prebivajo na drevesih, pa je bilo vse po pravilih. Tako so se izgnanci na platane in na breste povzpeli z lestvami, ki jih je ustrezljivo priskrbela Komuna in ki so jih potem odstranili. Čepeli so tam gori na vejah nekaj mesecev in zaupali v blago podnebje, v bližnji odlok o amnestiji Carlosa III in v božjo previdnost. Imeli so zalogo španskih zlatnikov in so kupovali živež in tako dajali mestu posel. Namestili so nekaj škripcev, da so lahko povlekli gor krožnike. Na drugih drevesih so bili baldahini, pod katerimi so spali. Skratka, znali so se dobro namestiti, oziroma tisti, ki so jih tako dobro opremili, so bili Spodnjeolivčani, saj so od tega imeli dobiček. Kar se tiče pregnancev, ves dan niso dvignili prsta.

Kozma je prvič srečal druga človeška bitja, ki so prebivala na drevesih, in jim je takoj začel zastavljati praktična vprašanja.

»In kako storite, ko dežuje?«

»*Sacramos todo el tiempo, Señor!*«<sup>xxx</sup>

In tolmač, oče Sulpicio de Guadalete iz Jezusove družbe, pregnanec, odkar je bil njegov red izgnan iz Španije: »Obvarovani z našimi baldahini obrnemo misli na Gospoda in se mu zahvalimo za tisto malo, kar nam zadostuje! ...«

»Pa greste kdaj na lov?«

»*Señor, algunas veces con le visco.*«<sup>xxxi</sup>

»Včasih kdo izmed nas v svojo zabavo namaže vejo s ptičjim lepilom.«

Kozma se ni nikoli naveličal odkrivati, kako so rešili probleme, s katerimi se je tudi sam soočal.

»In glede umivanja, kaj storite glede umivanja?«

»*Para lavar? Hay lavanderas!*«<sup>xxxii</sup> je skomignil Don Frederico.

»Naša oblačila damo deželnim pericam,« je prevedel Don Sulpicio. »Vsak ponedeljek, če smo natančni, spustimo košaro z umazanim blagom.«

»Ne, hotel sem reči, kako si umijete obraz in telo?«

Don Frederico je nekaj zakrulil in skomignil z rameni, kot da se ne bi nikoli soočil s tem problemom.

Don Sulpicio je verjel, da je njegova dolžnost tolmačiti: »Po mnenju Njegove Visokosti so to zasebna vprašanja posameznika.«

»In, prosim odpuščanja, kje opravljate svoje potrebe?«

»*Ollas, Señor!*«<sup>xxxiii</sup>

In Don Sulpicio, vedno s tistim svojim skromnim tonom: »V resnici se uporabljalo neki majhni vrčki.«

Ko se je poslovil od Don Frederica, je Don Sulpicio vodil Kozma na obiske k različnim članom kolonije na njihova lastna bivalna drevesa. Vsi tisti hidalgi in tiste dame so kljub neodstranljivim neudobnostim svojega vsakdana ohranili običajno in dostojno držo. Nekateri možje so, da so lahko bili okobal na vejah, uporabljali konjska sedla, in to je bilo zelo všeč Kozmu, ki se v mnogo letih ni nikoli domislil tega sistema (zelo koristnega zaradi stremen – kot je takoj opazil –, ki odpravijo sitnost, da je treba bingljati z nogami, kar je po nekaj časa povzročalo mravljinice). Nekateri so postavili pomorske daljnoglede (eden izmed njih je imel admiralski čin), ki so najbrž služili samo temu, da so se gledali med sabo z enega drevesa na drugega, pasli radovednost in čenčali. Gospe in gospodične so vse sedele na blazinah, ki so jih same izvezle, brezvoljno šivale (bile so edine osebe, ki so na nek način delale) ali gladile debele mačke. Mačk je

bilo na tistih drevesih veliko število, prav tako kot ptičev, slednji so bili v kletkah (morda so bili žrtve limanic), razen nekaterih golobov, ki so sedali na roke deklic, ki so jih žalostno božale.

V tej vrsti drevesnih salonov je bil Kozma sprejet z gostoljubnim dostojanstvom. Ponujali so mu kavo, potem so takoj začeli govoriti o palačah, ki so jih pustili v Sevilli, v Granadi, o svojih posestvih in kaščah in konjušnjah, in povabili so ga za tisti dan, ko jim bo povrnjena njihova čast. O kralju, ki jih je izobčil, so govorili z glasom, ki je bil skupek zagrizenega odpora in vdanega spoštovanja, včasih jim je uspelo točno ločiti osebo, s katero so bili v razprtiji, in kraljevski naziv, iz katerega moči je izvirala njihova lastna moč. Včasih pa so nasprotno v enem samem izbruhu srčnosti nalašč mešali dva nasprotna načina presoje: in Kozma ni nikoli, ko je razgovor padel na vladarja, vedel, kako naj se obnaša.

Na vseh kretnjah in pogovorih izgnancev je počivalo vzdušje žalosti in žalovanja, ki je nekoliko odgovarjalo njihovi naravi, nekoliko pa namerni odločitvi, kot se včasih zgodi tistemu, ki se bori za stvar brez dobro opredeljenih prepričanj, in ki želi to nadomestiti z veličastnostjo vedenja.

Med mladenkami – ki so se na prvi pogled Kozmu vse zdele nekoliko preveč dlakave in temne polti – se je širila sled živahnosti, ki pa so jo vedno pravočasno ustavile. Dve izmed njih sta se z ene platane na drugo igrali perjanico. Tik tak, tik tak, zatem rahel krik: perjanica je padla na tla. Pobral jo je spodnjeolivski paglavec in da bi jo spravil gor, je zahteval dve *pesetas*.

Na zadnjem drevesu, brestu, je bil starec, imenovan El Conde, brez lasulje, zanikrno oblečen. Oče Sulpicio je, ko se mu je približeval, znižal glas, in namignil Kozmu, naj ga oponaša. El Conde je vsake toliko z roko premaknil vejo in gledal pobočje hriba in neko ravnino, zdaj zeleno zdaj golo, ki se je izgubljala v daljavi.

Sulpicio je Kozmu zamrmral neko zgodbo o njegovem sinu, ki ga držijo v zaporih kralja Karla in ga mučijo. Kozma je razumel, da medtem ko se je tistim hidalgom bolj tako reklo izgnanci, da so si morali zelo pogosto priklicati v spomin in si ponoviti, zakaj in kako so se znašli tam, je samo ta starec zares trpel. Ta kretnja premikanja veje, kot bi pričakoval, da bo videl, kako se bo pojavila druga pokrajina, to počasno prodiranje pogleda v valovito širjavo, kot bi upal, da ne bo nikoli srečal obzorja, da mu bo uspelo prepoznati dežele, ki so, joj, tako daleč, je bil prvi pravi znak izgnanstva, ki ga je Kozma videl. In razumel je, koliko je tistim hidalgom pomenila Condejeva prisotnost, kot bi jih držala vse skupaj, kot bi jim dajala nek smisel. On je bil tisti, morda najrevnejši, v domovini gotovo najmanj ugleden od vseh, ki jim je govoril, kaj morajo trpeti in upati.

Ko se je vračal z obiskov, je Kozma na neki jelši videl deklico, ki je prej ni videl. V dveh skokih je bil tam.

Bila je mladenka s prelepimi modrovijoličnimi očmi in z odišavljeno poltjo. Nosila je veliko vedro.

»Kako, da vas nisem videl, ko sem videl vse?«

»Šla sem po vodo k vodnjaku,« in se je nasmehnila. Iz nekoliko nagnjenega vedra se je polilo nekaj vode. On ji ga je pomagal nositi.

»Vi se torej spustite dol z dreves?«

»Ne; neka zavita češnja dela senco nad vodnjakom. Od tam spuščamo vedra. Pridite.«



Šla sta po neki veji in pri tem preskočila nek dvoriščni zid. Ona ga je vodila skozi prehod na češnjo. Spodaj je bil vodnjak.

»Vidite, Baron?«

»Kako veste, da sem Baron?«

»Jaz vse vem,« se je nasmehnila. »Moji sestri sta me takoj obvestili o obisku.«

»Sta to tisti s perjanico?«

»Irena in Rajmunda, točno tako.«

»Hčere Don Frederica?«

»Da ...«

»In vaše ime?«

»Uršula.«

»Vi hodite po drevesih bolje od kogarkoli tukaj.«

»Po njih sem hodila že kot otrok: v Granadi smo imeli velika drevesa v *patio*.«

»Bi znali odtrgati tisto vrtnico?« Vrh nekega drevesa je vzcvetela plezajoča vrtnica.

»Žal: ne.«

»Dobro, jaz vam jo bom odtrgal.« Krenil je, se vrnil z vrtnico.

Uršula se je nasmehnila in dvignila roke.

»Jaz sam bi jo rad pripel. Povejte mi, kam.«

»Na glavo, hvala,« in pospremila je njegovo roko.

»Zdaj pa mi povejte: bi znali,« je vprašal Kozma, »doseči tisti mandelj?«

»Kako naj bi to naredila?« se je smejala. »Saj ne znam leteti.«

»Počakajte,« in Kozma je povlekel zanko. »Če se pustite zvezati na to vrv, vas bom jaz prenesel tja.«

»Ne ... Strah me je,« toda smejala se je.

»To je moj sistem. Tako potujem že leta in vse naredim sam.«

»Mati mila!«

Prepeljal jo je čez. Nato je prišel sam. Mandelj je bil mlad in ni bil širok. Treba si je bilo stati blizu. Uršula je bila še zmeraj zadihana in rdeča zaradi tistega leta.

»Prestrašena?«

»Ne.« Toda srce ji je tolklo.

»Vrtnica se ni izgubila,« je rekel in jo prijel, da bi jo poravnal.

Tako sta se, tesno ob drevesu, z vsakim gibom morala objeti.

»Ah!« je rekla ona in – on se je prvi nagnil naprej – sta se poljubila.

Tako se je začela ljubezen, mladenič srečen in osupel, ona srečna in niti malo presenečena (mladenkam se nič ne zgodi po naključju). To je bila ljubezen, ki jo je Kozma tako čakal in ki je zdaj nepričakovano prišla in ki je bila tako lepa, da si prej ni mogel niti predstavljati take lepote. In pri njeni lepoti je bilo najbolj novo to, da je bila tako preprosta, in mladeniču se je v tistem trenutku zdelo, da mora biti vedno taka.

## 18. poglavje

Cvetele so breskve, mandlji, češnje. Kozma in Uršula sta na vzcvetelih drevesih skupaj preživljala dneve. Pomlad je obarvala z vedrostjo celo pogrebno bližino njenega sorodstva.

V koloniji izgnancev se je moj brat takoj znal narediti koristnega, učil jih je različnih načinov sprehajanja z drevesa na drevo in spodbujal tiste plemiške družine, naj se osvobodijo vajene dostojnosti in nekoliko vadijo gibanje. Položil je tudi mostove iz vrvi, ki so starejšim izgnancem dovoljevali, da so se obiskovali. In tako je v skoraj letu bivanja med Španci oskrbel kolonijo z mnogo pripravami, ki jih je sam izumil: vodni rezervoarji, gorišča, krznene vreče, v katerih se spi. Želja po novih izumih ga je pripeljala do tega, da je ustregel običajem hidalgov, tudi kadar so bili v nasprotju z idejami njegovim najljubših piscev: tako je, ko je videl željo teh pobožnih ljudi po redni spovedi, znotraj nekega debela izdolbel spovednico, v katero je lahko vstopil suhi Don Sulpicio, in skozi okence z zavesico in rešetko poslušal njihove grehe.

Čista strast do tehničnih izboljšav pa vendar ni bila dovolj, da bi ga rešila pred spoštovanjem veljavnih predpisov; za to so bile potrebne ideje. Kozma je pisal knjigarju Orbeccheju, ki mu je v Spodnje Olivje po pošti poslal naprej zvezke, ki so v vmesnem času prispeli v Osojno. Tako je lahko Uršuli bral *Pavla in Virginijo* in *Novo Heloizo*.

Iznanci so na širokem hrastu pogosto imeli zborovanja, na katerih so sestavljali dopise za Vladarja. Ta pisma so spočetka morala zmeraj biti pisma ogorčenega ugovarjanja in groženj, skoraj ultimata; toda kasneje je eden ali drugi med njimi predlagal bolj blage, bolj spoštljive fraze, in tako so končali pri moledovanju, se ponižno metali k nogam Ljubeznivega Veličanstva in ga rotili odpuščanja.

Takrat se je dvignil El Conde. Vsi so onemeli. El Conde je gledal navzgor in začel govoriti z nizkim in tresočim glasom in povedal je vse tisto, kar mu je ležalo na srcu. Ko je ponovno sedel, so ostali obstali resni in nemi. Nihče ni več omenil moledovanja.

Kozma je bil zdaj že del skupnosti in se je udeleževal zborov. In tam je z naivnim mladeniškim žarom razlagal ideje filozofov, krivde Vladarjev in kako bi lahko pametno in pravično vodili Države. Toda izmed vseh so bili edini, ki so mu lahko sledili, El Conde, ki si je kljub svoji starosti prizadeval iskati način, kako razumeti in odgovoriti, Uršula, ki je prebrala kako knjigo, in par deklet, ki so bile nekoliko bolj bistre od ostalih. Preostanek kolonije je imel trde glave kot iz podplatov, da bi lahko vanje zabijal žeblje.

Skratka, ta Conde si je, malo po malem, namesto da bi kar naprej občudoval pokrajino, zaželel brati knjige. Rousseau mu je bil nekoliko odbijajoč, nasprotno pa mu je bil Montesquieu všeč: to je bil že korak. Ostali hidalgi, nič, čeprav je kdo na skrivaj pred Očetom Sulpiciom prosil Kozma, naj mu posodi Devico, da si je šel prebrat nespodobne strani. Tako so s Condejem, ki je premleval nove ideje, sestanki na hrastu ubrali novo smer: zdaj se je govorilo o odhodu v Španijo, da bi naredili revolucijo.

Oče Sulpicio spočetka ni zavohal nevarnosti. On sam ni bil preveč prodoren in ker je bil odrezan od vse hierarhije predstojnikov, ni bil več na tekočem o strupih duha. Toda takoj, ko je lahko ponovno uredil misli (ali takoj, so govorili drugi, ko je prejel neka pisma s škofovskimi pečati), je začel govoriti, da se je hudobec prislinil v to njihovo skupnost in da je treba pričakovati dež strel, ki bo upepelil drevesa z njimi vred.

Neke noči je Kozma prebudilo jadikovanje. Pritekel je z laterno in na Condejevem brestu videl starca, ki je bil že privezan k deblu, in Jezuita, ki je zategoval vozle.

»Stojte, Oče! Kaj je to?«

»Roka Svete Inkvizicije, sin! Zdaj je vrsta na tem bednem starcu, da prizna krivo vero in izpljune hudobca. Nato bo vrsta na tebi!«

Kozma je potegnil meč in presekala vrvi. »Vi se pazite, Oče! Obstajajo tudi druge roke, ki služijo razumu in pravici.«

Jezuit je izpod plašča iz nožnice potegnil meč. »Baron Rondojski, vaša družina ima že lep čas neporavnan račun z mojim Redom.«

»Prav je imel moj pokojni oče!« je vzkliknil Kozma, ko sta prekrizala železi. »Bratovščina ne odpušča!«

Borila sta se na vejah in lovila ravnotežje. Don Sulpicio je bil odličen sabljač in večkrat se je moj brat znašel v težavnem položaju. Bila sta pri tretjem boju, ko se je El Conde, ki si je opomogel, začel kričati. Zbudili so se še drugi izgnanci, pritekli in se postavili med dvobojevalca. Sulpicio je takoj skrnil svoj meč in, kot bi ne bilo nič, začel zabičevati, naj se pomirijo.

Udušiti tako resen dogodek bi bilo nepojmljivo v katerikoli drugi skupnosti, toda ne v tej, v kateri je vladala tako močna želja, da bi kar najbolj zmanjšali število vseh misli, ki so se porodile v njihovih glavah. Tako je posredoval Don Frederico in prišlo je do neke vrste sprave med Don Sulpiciom in Kozmom, ki je pustila vse tako, kot je bilo prej.

Kozma je gotovo moral biti nezaupljiv in ko je hodil po drevesih z Uršulo, se je vsakič bal, da bo videl Jezuita, kako vohuni za njim. Vedel je, da je on hodil ščuvat Don Frederica, da ne bi več pustil mladenki iti z njim na sprehod. Tiste plemiške družine so bile pravzaprav vzgojene po zelo zaprtih šegah; toda zdaj so bili na drevesih, v izgnanstvu, in na mnogo stvari niso več pazili. Kozma se jim je zdel dober mladenič, ki je imel plemiški naslov in ki se je znal narediti koristnega, ostajal je tam z njimi, ne da bi mu kdo to zapovedal; in čeprav so razumeli, da so se med njim in Uršulo spletla nežna čustva in so ju pogosto videli, kako sta se oddaljila po sadovnjakih, ko sta iskala rož in sadja, so zamižali na eno oko, da ne bi našli česa, čemur bi bilo treba oporekati.

Toda zdaj, ko je Don Sulpicio izzival razdor, se Don Frederico ni mogel več pretvarjati, da ne ve ničesar. Poklical je Kozma na razgovor na svojo platano. Ob njegovi strani je bil Sulpicio, dolg in črn.

»Baron, pravijo mi, da te večkrat vidijo z mojo *niño*<sup>xxxiv</sup>.«

»Uči me *hablar vuestro idioma*<sup>xxxv</sup>, Visokost.«

»Koliko let imate?«

»Bližam se *diez y nueve*.«<sup>xxxvi</sup>

»*Joven!*<sup>xxxvii</sup> Premlad! Moja hči je deklica, godna za možitev. *Por que*<sup>xxxviii</sup> jo spremljaš?«

»Uršula ima sedemnajst let ...«

»Misliš že na *casarte*?«<sup>xxxix</sup>

»Na kaj?«

»Moja hčerka te slabo uči *el castellano, hombre*.<sup>xl</sup> Pravim, če si misliš izbrati *novio*<sup>xli</sup>, si zgraditi dom.«

Sulpicio in Kozma sta hkrati postavila roke predse kot v bran. Razgovor se je obračal v določeno smer, ki pa ni bila tista, ki si jo je želel Jezuit, moj brat pa še toliko manj.

»Moj dom ...« je rekel Kozma in pomignil naokoli, proti najvišjim vejam, proti oblakom, »moj dom je povsod, povsod, kamor lahko splezam, ko grem navzgor ...«

»No es esto,«<sup>xlii</sup> in Knez Frederico Alonso je stresel z glavo. »Baron, če hočeš priti v Granado, ko se bomo vrnili, boš videl najbogatejši fevd v Sierrri. *Mejor que aquí.*«<sup>xliii</sup>

Don Sulpicio ni mogel več molčati: »Toda visokost, ta mladenič je volterijanec ... Ne sme več obiskovati vaše hčere ...«

»Oh, *es joven, es joven,*«<sup>xliv</sup> ideje pridejo in grejo, *que se case,*«<sup>xlv</sup> naj se poroči, in potem ga bo minilo, pridite v Granado, pridite.«

»*Muchas gracias a usted*«<sup>xlvi</sup> ... Bom razmislil o tem ...« in Kozma se je, vrteč v rokah čepico iz mačjega krzna, umaknil in se večkrat priklonil.

Ko je spet videl Uršulo, je bil zamišljen. »Veš, Uršula, tvoj oče je govoril z mano ... Govoril mi je o določenih stvareh ...«

Uršula se je prestrašila. »Noče, da se še vidiva?«

»Ni to ... Želel bi, da bi jaz, ko ne boste več preganjani, šel z vami v Granado ...«

»Kaj res! kako lepo!«

»Hja, glej, jaz te imam rad, toda vedno sem bil na drevesih in hočem tu ostati ...«

»Oh, Kozmi, imamo lepa drevesa tudi tam pri nas ...«

»Da, toda medtem bi se moral spustiti dol, da bi potoval z vami, in ko bi se enkrat spustil ...«

»Naj te ne skrbi, Kozmi. Saj smo zdaj izgnanci in morda bomo to ostali vse življenje.«

In moj brat se ni več trudil.

Toda Uršula ni prav predvidela. Nedolgo zatem je k Donu Fredericu prispelo pismo s španskimi kraljevimi žigi. Izgon je bil po blagovoljni pomilostitvi Njegovega Katoliškega Visočanstva preklican. Izgnani plemiči so se lahko vrnili na svoje domove in k svojemu imetju. Po platanah je takoj začelo na veliko mrgoleti. »Vračamo se! Vračamo se! Madrid! Cadiz! Sevilla!«

Glas je šel v mesto. Spodnjeolivčani so prispeli z lestvami. Nekateri izgnanci so se spustili in ljudstvo jih je radostno pozdravljalo, nekateri so zbirali prtljago.

»Toda ni še končano!« je vzklikal El Conde. »O tem bo še slišala družina Cortes! In Krona!« in ker mu od tovarišev v izgnanstvu nihče tisti trenutek ni prislunil in so bile dame že zaskrbljene zaradi svojih oblek, ki niso bile več v modi, zaradi garderobe, ki jo bo treba prenoviti, je začel na veliko razlagati prebivalstvu Spodnjega Olivja: »Zdaj gremo v Španijo in videli boste! Tam bomo poravnali račune! Jaz in ta mladenič bova delila pravico!« in je pomignil na Kozma. In Kozma je zmedeno dal znamenje, da ne.

Don Frederico, ki so ga prenesli na rokah, je stopil na tla. »*Baja, joven bizzaro!*«<sup>xlvii</sup> je zakričal Kozmu. »Hrabri mladenič, pridi dol! Pridi z nami v Granado!«

Kozma, pritajen ob vejo, se je branil.

In knez: »*Como no?*«<sup>xlviii</sup> Kot moj sin boš!«

»Izgnanstvo se je končalo!« je rekel El Conde. »Končno lahko uresničimo vse, o čemer smo dolgo časa premišljali. Kaj še čakaš in delaš gor na drevesih, Baron? Ni več razloga!«

Kozma je razširil roke. »Jaz sem se povzpел sem gor pred vami, gospodje, in bom tu ostal tudi za vami.«

»Hočeš se povleči!« je zakričal El Conde.

»Ne, vzdržati,« je odgovoril Baron.

Uršula, ki se je med prvimi spustila dol in je bila s sestrama zaposlena s tlačenjem prtljage na neko kočijo, je naglo stekla k drevesu. »Tedadj ostanem s teboj! Ostanem s teboj!« in je stekla po lestvi.

Trije ali štirje so jo ustavili, jo zvelkli stran in odstranili lestve z dreves.

»Adios, Uršula, da bi bila srečna!« je rekel Kozma, medtem ko so jo na silo vlekli v kočijo, ki se je oddaljevala.

Izbruhnilo je slavnostno lajanje. Jazbečar Odlični Maksi, ki je ves čas, ko je njegov gospodar ostal v Spodnjem Olivju, z renčanjem kazal nezadovoljstvo, ki so ga morda celo zaostrili neprestani spori z mačkami Špacev, se je zdaj, kot je bilo videti, vesel vrnil. Vrgel se je v lov, bolj za igro kot zares, za nekaj preživelimi mačkami, pozabljenimi na drevesih, ki so ježile dlako in pihale proti njemu.

Izgnanci so odpotovali, nekateri na konju, drugi v kočiji, tretji v berlini. Cesta se je spraznila. Na spodnjeolivskih drevesih je moj brat ostal sam. V veje je bilo še kar zapleteno kako pero, kakšen trak ali čipka, ki se je premikala v vetru, in ena rokavica, en sončnik s klekljano čipko, ena pahljača in en škorenj z ostrogami.

## 19. poglavje

Bilo je poletje, polno šcipov, žabjega regljanja, ščinkovčevih žvižgov, ko so Kozma spet videli v Osojnem. Zdelo se je, da se ga je polotil nekak ptičji nemir: skakal je z veje na vejo, vtikljivo, plašljivo, jalovo.

Takoj je šel glas, da je neka Karneka z druge strani doline njegova ljubica. Seveda, ta deklica je živel v samotni hiši z gluho teto in oljčna veja je šla blizu njenega okna. Brezdelneži na trgu so pretresali, če je bila njegova ljubica ali ne.

»Videl sem ju, ona na okenski polici, on na veji. On je mahal z rokami kot netopir in ona se je smejala.«

»Enkrat bo on skočil!«

»Kje pa: če je prisegel, da se v življenju ne bo spustil z dreves ...«

»Dobro, on je odredil pravilo, lahko odredi tudi izjeme ...«

»Eh, če se začne z izjemami ...«

»Ampak ne, vam rečem: ona je tista, ki skoči z okna na olivo!«

»In kako to storita? Precej neudobno jima mora biti ...«

»Jaz pravim, da se nista nikoli dotaknila. Da, on ji dvori, ali pa je ona tista, ki ga vabi. Toda on se s tam zgoraj ne bo spustil ...«

Da, ne, on, ona, okenska polica, skok, veja ... pričkanja se nikoli niso končala. Gorje, če so zaročenci in možje sedaj videli svoje zaročenke in žene, kako so dvignile pogled proti kakemu drevesu. Po drugi strani pa so ženske takoj, ko so se srečale, začele »Čiv čiv čiv ...«, o kom so govorile?, o njem.

Karneka ali ne, moj brat je imel svoja ljubimkanja, ne da bi se kdaj spustil z dreves. Srečal sem ga nekoč, ko je tekkel po vejah z žimnico čez ramo z isto naravnostjo, s katero smo ga videli, da prenaša čez ramo puške, vrvi, sekire, bisage, čutare, usnjeno torbico s smodnikom.

Neka Doroteja, lahkoživa ženska, mi je priznala, da se je na lastno pobudo srečala z njim, pa ne zaradi dobička, ampak iz gole radovednosti.

»In si potešila radovednost?«

»Oh! Zadovoljna sem ...«

Druga, neka Zobejda, mi je pripovedovala, da je sanjala »človeka plezalko« (tako ga je imenovala), in te sanje so bile tako poučene in nadrobne, da sem prepričan, da jih je v resnici doživela.

Seveda ne vem, kako je s temi rečmi, toda Kozma je za ženske moral imeti določeno mikavnost. Odkar je živel s tistimi Španci, je začel bolj skrbeti za svojo postavo in je nehal hoditi okoli, debelo zaviti v krzno kot kak medved. Nosil je hlače in tesno prilegajoč se frak in cilinder, po angleško, in bril si je brado in si urejal lasuljo. Še več, zdaj je človek lahko stavil, po tem, kako je bil oblečen, ali gre na lov ali na ljubezenski zmenek.

Dejstvo je, da je neka zrela plemkinja, ki je ne bom imenoval (še vedno živijo njene hčere in vnuki in bi lahko bili užaljeni, toda v tistih časih je bila to splošno znana zgodba), vedno potovala v kočiji, sama, s starim kočijažem na kozlu, in se je dala peljati po tistem odseku glavne ulice, ki gre skozi gozd. Na določenem mestu je gospa rekla kočijažu: »Giovita, v gozdu kar mrgoli gob. Dajmo, napolnite z njimi tale košek in se potem vrnite,« in mu je dala košaro. Siromak, ki je imel revmo, je sestopil s kozla, si naložil košaro na hrbet, šel s ceste in si začel utirati pot med rosno praprotjo in je prodiral in prodiral naprej sredi bukev, se pripogibal in pobrskal pod vsakim listom, da bi izsledil kakega jurčka ali prašnico. Medtem je plemkinja izginila iz kočije, kot bi jo ugrabilo nebo, gor na goste krošnje, ki so rasle nad cesto. Ne ve se drugega, razen da se je večkrat pripetilo, da je kak mimoidoči videl prazno kočijo, ki je stala sredi gozda. Nato pa, skrivnostno kot je izginila, glej spet plemkinjo, ki sedi v kočiji in koprneče gleda. Vrnil se je Giovita, zablaten, z nekaj napaberkovanimi gobami v košari, in nadaljevala sta vožnjo.

Veliko takih zgodb se je pripovedovalo, še posebej v hiši nekih genovskih madam, ki so prirejale srečanja za premožne moške (obiskoval sem jih tudi jaz, ko sem bil samski), in tako si je teh pet gospa zaželelo, da bi obiskale Barona. Zares se govori o nekem hrastu, ki se še zmeraj imenuje Hrast petih ptičic, in mi starci vemo, kaj to pomeni. Bil je nek Gè, zaupanja vreden človek, trgovec z rozinovim vinom, ki je povedal to zgodbo. Bil je lep sončen dan in ta Gè je šel v gozd na lov; prišel je do tistega hrasta in kaj je videl? Kozma si jih je vseh pet nesel na veje, eno sem, eno tja, in uživale so blago toploto, vse nage in z odprtimi sončniki, da jih ne bi opeklo sonce, in Baron je bil tam v sredi in bral latinske verze, ni mu uspelo prepoznati, ali Ovidove ali Lukrecijeve.

Mnogo takega se je govorilo, ne vem, kaj je bilo od tega resnično: takrat je bil on o teh stvareh precej zadržan in tih; kot starec pa je pripovedoval in pripovedoval, celo preveč, toda predvsem zgodbe, ki so bile povsem neverjetne in v katerih se niti sam ni znašel. Je pa dejstvo, da se je tisti čas začela navada, da je bilo najlažje, ko se je kako dekle odebelilo in se ni vedelo, kdo je bil, okriviti njega. Neka mladenka je nekoč pripovedovala, da je šla nabirat olive, in je začutila, kako sta jo dvignili dve dolgi roki, kot od opice ... Malo zatem je raztovorila dvojčka. Osojno se je napolnilo z Baronovimi pankrti, najsi so bili resnični ali lažni. Zdaj so odrasli in kakšen, res je, mu je podoben: toda lahko bi bila tudi sugestija, kajti ko so noseče ženske videle Kozma, kako je kar naenkrat skočil z ene veje na drugo, so se včasih vznemirile.

M-da, jaz na splošno tem zgodbam, ki so jih pripovedovali, da bi pojasnili porode, ne verjamem. Ne vem, če je imel toliko žensk, kot pravijo, gotovo pa je, da so tiste, ki so ga resnično poznale, rajši bile tiho.

Nenazadnje pa se, ko bi imel toliko žensk ob sebi, ne bi dale pojasniti mesečne noči, ko je krožil kot maček po figovcih, slivah, granatovcih okoli

naselja, v tistem območju z vrtovi, nad katere se dviguje zunanji pas osojnskih hiš, in tožil, iz prsi so se mu izvijali izdihi ali zehanje ali ječanje, ki so mu, naj se jih je še tako trudil nadzorovati in napraviti izražanje znosno in običajno, uhajali iz grla kot tuljenje in mijavkanje. In Osojnčani, ki so to že poznali in ki jih je iztrgalo iz sna, se niso niti prestrašili, obrnili so se med rjuhami in rekli: »Baron je, ki išče samico. Upajmo, da jo najde in nas pusti spati.«

Včasih se je kak starec, eden tistih, ki trpijo za nespečnostjo in gredo radi k oknu, če zaslišijo kak hrup, pokazal in gledal zelenjavne nasade in videl je njegovo senco med sencami vej figovca, ki jih je na zemljo vrgla luna. »Vam nocoj ne uspe zaspati, Gospod?«

»Ne, že dolgo hodim okoli in sem še kar buden,« je rekel Kozma, kot bi govoril, če bi bil v postelji, z obrazom, pogreznjenim v blazino, in ne bi čakal drugega, kot da začuti, kako se mu spuščajo veke, medtem ko je nasprotno visel tam kot kak akrobat. »Ne vem, kaj je nocoj, vročina, živčnost: morda se bo vreme spremenilo, kaj ne čutite tega tudi vi?«

»Ah, čutim, čutim ... Toda jaz sem star, Gospod, vi pa imate kri, ki vas vleče ...«

»Saj, pač vleče, vleč...«

»Dobro, pogledajte, naj vas vleče malo bolj daleč stran od tu, gospod Baron, kajti tukaj konec koncev ni ničesar, kar bi vam lahko pomagalo: samo uboge družine, ki vstanejo ob zori in ki zdaj hočejo spati ...«

Kozma ni odgovoril, že je klestil veje po drugih vrtovih. Vedno se je znal držati prave mere in po drugi strani so tudi Osojnčani vedno znali prizanašati tem njegovim čudaštvom; nekoliko zato, ker je bil vendar še vedno Baron, nekoliko zato, ker je bil drugačen od drugih baronov.

Neredko so te zverinske note, ki so mu uhajale iz prsi, našle druga okna, ki so bolj radovedno poslušala; dovolj je bil znak, da se je prižgala sveča, šuštenje zametnega smejanja, ženskih besed med lučjo in senco, ki se jih ni dalo razumeti, toda ki so bile gotovo šaljive besede o njem, ali da so mu pomignile ali se pretvarjale, da ga kličejo, in je že šlo zares, je bila že ljubezen za tistega ubožca, ki je skakal po vejah ko čížek.

Glej, zdaj se je ena bolj predrzna postavila k oknu, kot bi hotela videti, kaj je, še vedno topla od postelje, z nezakritim nadržjem, z razvezanimi lasmi, belim smehom za močnimi, priprtimi ustnicami, in odvil se je razgovor.

»Kdo je tam? Maček?«

In on: »Človek je, človek je.«

»Človek, ki mijavka?«

»Ah, vzdihujem.«

»Čemu? Kaj ti manjka?«

»Manjka mi tisto, kar imaš ti.«

»Katero stvar?«

»Pridi sem in ti bom povedal ...«

Moški nikoli niso bili grobi do njega, ali maščevalni, rekel sem, da je to znak – vsaj zdi se mi –, da ni predstavljal neke velike nevarnosti. Samo enkrat je bil skrivnostno ranjen. Zjutraj se je razširila novica. Osojnski mazač se je moral povzpeti na oreh, kjer je on tožil. Nogo je imel polno šiber, tistih malih, za vrabce: treba je bilo vsako posebej izvleči s kleščami. Bolelo ga je, toda hitro je ozdravel. Nikoli se ni izvedelo, kako se je zgodilo: on je rekel, da ga je nepričakovano zadel strel, ko je preskočil neko vejo.

Med okrevanjem je miroval na orehu in se intenzivno posvetil svojim najresnejšim študijam. V tistem času je začel pisati Osnutek Ustave Idealne države, Ustanovljene na drevesih, v kateri je opisoval namišljeno Drevesno Republiko, poseljeno s pravičnimi ljudmi. Začel jo je pisati kot traktat o zakonih in vladah, toda medtem ko je pisal, je njegovo nagnjenje k izmišljanju zapletenih zgodb prevladalo in iz tega se je izcimila zmešnjava dogodivščin, dvobojev in erotičnih zgodb, ki so bile vstavljene, te zadnje, v poglavje o zakonskem pravu. Epilog knjige bi moral biti takle: pisec, ki je ustanovil Popolno državo v vrhovih dreves in prepričal vse človeštvo, da se je namestilo tam gor in srečno živelo, se je spustil dol, da bi živel na zemlji, ki je ostala zapuščena. Moral bi biti, toda delo je ostalo nedokončano. Povzetek je poslal Diderotu in se podpisal preprosto: Kozma Rondojski, bralec Enciklopedije. Diderot se je zahvalil s pisemcem.

## 20. poglavje

O tistem obdobju ne morem veliko povedati, ker sem takrat prvokrat krenil na pot po Evropi. Dopolnil sem enaindvajset let in sem lahko užival družinsko dediščino, kot mi je najbolj ugajalo, saj je moj brat potreboval malo in nič več ni potrebovala najina mati, ki se je, ubožica, zadnje čase zelo postarala. Moj brat mi je hotel podpisati listino užitkarja vsega imetja, da bi mu le dajal mesečno plačo, mu plačeval davke in nekoliko skrbel za posle. Ni mi bilo treba drugega kot prevzeti vodenje posestev, si izbrati nevesto in že sem videl pred sabo tisto urejeno in mirno življenje, ki mi ga je kljub velikim kolobocijam na prehodu stoletja resnično uspelo živeti.

Toda preden sem začel s takim življenjem, sem si privoščil obdobje potovanja. Bil sem tudi v Parizu, ravno pravi čas, da sem videl zmagoslavni sprejem, posvečen Voltairu, ki se je tja vrnil po mnogo letih zaradi uprizoritve ene svojih tragedij. Toda to niso spomini mojega življenja, ki si gotovo ne bi zaslužili biti napisani; hotel sem samo povedati, kako je pri vem tem potovanju name naredila vtis slava o vzpenjajočem se človeku iz Osojnega, ki se je razširila tudi pri tujih narodih. Celo na nekem almanahu sem videl podobo in spodaj napis: »*L'homme sauvage d'Ombreuse (Rép. Génoise). Vit seulement sur les arbres.*«<sup>xlix</sup> Predstavili so ga kot bitje, povsem prekrito s puhom, z dolgo brado in dolgim repom, ki je jedlo kobilico. Ta podoba je bila v poglavju o pošastih, med Hermafroditom in Morsko deklico.

Zaradi izmislekov tega tipa sem jaz običajno dobro pazil, da nisem razkril, da je divji mož moj brat. Sem pa to odločno razglasil, ko sem bil v Parizu povabljen na sprejem v čast Voltaira. Stari filozof je sedel v svojem naslonjaču, ljubkovala ga je gruča madam, vesel kot Velika noč in zbadljiv kot jež. Ko je izvedel, da prihajam iz Osojnega, me je nagovoril: »*C'est chez vous, mon cher Chevalier, qu'il y a ce fameux philosophe qui vit sur les arbres comme un singe?*«<sup>l</sup>

In jaz, ki mi je laskalo, se nisem mogel zadržati, da ne bi odgovoril: »*C'est mon frère, Monsieur, le Baron de Rondeau.*«<sup>li</sup>

Voltaire je bil zelo presenečen, morda tudi zato, ker je bil brat tiste spake videti tako običajen, in mi je začel postavljati vprašanja, kot: »*Mais c'est pour approcher du ciel, que votre frère reste là-haut?*«<sup>lii</sup>

»Moj brat trdi,« sem odgovoril, »da kdor hoče dobro videti zemljo, se mora držati na primerni razdalji,« in Voltaire je zelo cenil odgovor.



»*Jadis, c'était seulement la Nature qui créait des phénomènes vivants,*« je zaključil; »*maintenant c'est la Raison.*«<sup>liii</sup> In stari modrec se je spet pogreznil v klepet svojih pobožnjakarskih teistk.

Kmalu sem moral prekiniti potovanje in se vrniti v Osojno, nazaj me je poklicala nujna depeša. Najini materi se je nenadoma poslabšala naduha in ubožica ni več zapustila postelje.

Ko sem vstopil skozi rešetkasta vrata in dvignil pogled k naši vili, sem bil prepričan, da ga bom videl tam. Kozma je splezal na visoko vejo murve, takoj pred okensko polico najine matere. »Kozma!« sem ga poklical, toda s pridušenim glasom. Dal mi je znamenje, ki je hotelo reči vse hkrati, da se je mami nekoliko izboljšalo, toda da je še vedno hudo in da naj grem gor, toda potihoma.

Soba je bila v polmraku. Mama je bila v postelji s kupom blazin, ki so ji podpirale ramena, videti večja kot kdajkoli. Okoli je bilo nekaj gospodinj. Baptista še ni prišla, ker je bil njen mož Grof, ki bi jo moral pospremiti, zadržan zaradi trgatve. V mraku sobe je izstopalo odprto okno, ki je okvirjalo Kozma, ki je nepremično stal na drevesni veji.

Sklonil sem se in poljubil roko najine matere. Takoj me je prepoznala in mi položila roko na glavo. »Oh, si prišel, Blaž ...« Govorila je s tankim glasom, ko ji naduha ni preveč stisnila prsi, toda tekoče in z veliko razumnosti. Kar pa me je presunilo, je bilo to, da sem jo slišal, kako se je ravnodušno obrnila tako name kot na Kozma, skoraj kot bi tudi on bedel tam ob postelji. In Kozma ji je odgovarjal z drevesa.

»Je že dolgo, kar sem vzela zdravilo, Kozma?«

»Ne, samo nekaj minut je minilo, mama, počakajte, preden ga ponovno vzamete, ker bi vam zdaj utegnilo škodovati.«

Enkrat je ona rekla: »Kozma, daj mi krhelj pomaranče,« in jaz sem se zmedel. Toda še bolj sem osupnil, ko sem videl, da je Kozma skozi okno stegoval v sobo neko vrsto ribiške harpune in z njo je vzel krhelj pomaranče s stenske mizice in ga podal najini materi v roko.

Opazil sem, da se je za vse te majhne stvari ona raje obračala nanj.

»Kozma, daj mi šal.«

In on je s harpuno iskal med cunjami, ki so bile vržene na naslonjač, privzdignil šal in ji ga podal. »Na, mama.«

»Hvala, sin moj.«

Vedno je govorila z njim, kot bi bil korak stran, toda opazil sem, da ga nikoli ni prosila za stvari, ki jih on ne bi mogel storiti z drevesa. V teh primerih je vedno prosila mene ali ženske.

Ponoči se mama ni pomirila. Kozma je ostal na drevesu in bedel ob njej z malo oljenko, obešeno na vejo, da bi ga videla tudi v temi.

Zjutraj se je naduha poslabšala. Edini lek je bil, skušati jo razvedriti, in Kozma je na piščalko igral kratke arije ali pa je oponašal petje ptic ali lovil metulje in jih spuščal, da so leteli po sobi, ali pa je razgrinjal vence cvetov glicinije.

Bil je sončen dan. Kozma je s skledico na drevesu začel delati milne mehurčke in jih pihati skozi okno proti bolničini postelji. Mama je videla tiste mavrične barve, kako so letele in napolnile sobo, in je rekla: »Kakšne so to igre!«, kar je govorila, ko sva bila otroka in ko nikoli ni odobraval najine zabave, češ da so preveč ničeve in otročje. Toda zdaj je, morda prvič, začela uživati v neki najini igri. Milni mehurčki so prišli vse do njenega obraza in ona

jih je z izdihom razpočila in se nasmehnila. En mehurček je prispel vse do njenih ustnic in ostal nedotaknjen. Nagnili smo se k njej. Kozmu je padla skledica. Bila je mrtva.

Žalovanju prej ali slej sledijo veseli dogodki, to je zakon življenja. Leto po smrti najine matere sem se zaročil z deklico iz okoliškega plemstva. Kar precej je bilo potrebno, da sem napeljal svojo zaročenko na misel, da bi prišla živet v Osojno: bala se je mojega brata. Misel, da obstaja človek, ki se premika med listjem, ki vohuni za vsako kretnjo z oken, ki se pojavi, ko se ga najmanj nadeja, jo je napolnila z grozo, tudi zato, ker ni nikoli videla Kozma in si ga je predstavljala kot neko vrsto Indijanca. Da bi ji pregnal ta strah iz glave, sem napovedal kosilo na odprtem, pod drevesi, in nanj sem povabil tudi Kozma. Kozma je jedel nad nama na neki bukvi, s krožniki na nekem malem podstavku, in moram reči, da se je, četudi je bil pri obrokih v družbi iz vaje, obnašal zelo dobro. Moja zaročenka se je nekoliko pomirila, ko je doumela, da je, razen da živi na drevesih, v vsem podoben drugim ljudem: toda ostalo ji je nepremagljivo nezaupanje.

Tudi ko sva se, poročena, nastanila skupaj v osojnski vili, se je kar najbolj izogibala ne le pogovorom, ampak tudi pogledom na svaka, četudi je on, revež, občasno prinesel šopek rož ali dragocen kožuh. Ko so se nama začeli rojevati sinovi in nato odraščati, si je vtepla v glavo, da bi stričeva bližina lahko imela slab vpliv na njihovo vzgojo. Ni bila zadovoljna, dokler nismo začeli prenavljati gradu v našem starem rondojskem fevdu, ki je bil že dolgo zapuščen, in živeti več tam gor kot v Osojnm, da otroci ne bi imeli slabih zgledov.

In celo Kozma se je začel zavedati, da čas teče, in znak je bil jazbečar Odlični Maksi, ki je postajal star in ni imel več želje, da bi se priključil tropu psov sledilcev za lisicami, niti ni več poskušal imeti nesmiselnih ljubezenskih dogodivščin s psicami dogami ali čuvajkami. Zmeraj je bil zvit v klobčič, kot bi se za izredno majhno razdaljo, ki je ločila njegov trebuh od zemlje, ko je stal, ne splačalo držati pokončno. In tam, zleknjen, kot je bil dolg in širok, od repa do smrčka, ob vznožju drevesa, na katerem je bil Kozma, je dvigoval utrujeni pogled h gospodarju in komaj mahal z repom. Kozma je postajal nezadovoljen: občutek minevanja časa ga je polnil z neke vrste nezadovoljstvom s svojim življenjem, s svojim večnim podenjem gor in dol med štirimi vejami. In nič mu ni več nudilo polnega zadovoljstva, ne lov, ne bežne ljubezni, ne knjige. Niti on sam ni vedel, kaj hoče: ko ga je popadel bes, se je z izredno naglico vzel po najnežnejših in najbolj krhkih vrhovih vej, kot bi iskal druga drevesa, ki rastejo v vrhovih dreves, da bi se lahko povzpel tudi na te.

Nekega dne je bil Odlični Maksi nemiren. Zdelo se je, da voha pomladni veter. Dvignil je smrček, vohljaj, se spet vrgel dol. Dvakrat ali trikrat se je dvignil, se sprehodil okoli in se spet zleknil. Kar naenkrat pa je začel teči. In že je počasi drobencjal in se vsake toliko ustavil, da bi zajel sapo. Kozma mu je sledil zgoraj po vejah.

Odlični Maksi se je napotil po gozdni poti. Zdelo se je, da je imel v mislih zelo natančno smer, kajti čeprav se je občasno ustavljal, se polulal, počival z jezikom zunaj in gledal gospodarja, se je kmalu stresel in se spet brez negotovosti podal po cesti. Tako je šel v okolico, ki jo je Kozma malo obiskoval, celo skoraj ne poznal, ker je bila v smeri lovskega rezervata Vojvode Ptolemeja. Vojvoda Ptolemej je bil onemogel starec in gotovo ni šel na lov kdove koliko

časa, toda v njegov rezervat ni mogel stopiti noben divji lovec, kajti lovskih čuvajev je bilo veliko in zmeraj so bili čuječi in Kozma, ki se je z njimi že pričkal, se je rezervatu rajši na široko ognil. Zdaj sta Odlični Maksi in Kozma prodirala v rezervat kneza Ptolemeja, toda ne en ne drugi ni mislil na plašenje dragocene divjačine: jazbečar je drobencljaj, sledeč svojemu skrivnemu klicu, in Barona se je polotila nepotrpežljiva radovednost, da bi odkril, kam neki gre pes.

Tako je jazbečar prispel do točke, kjer se je gozd končal in se je začel travnik. Dva kamnita leva, ki sta sedela na stebrih, sta držala nek grb. Tu bi se morda moral začeti park, vrt, bolj zaseben del Ptolemejevega posestva: toda tu ni bilo drugega kot tista dva kamnita leva, in onkraj travnik, brezkončen travnik z nizko zeleno travo, samo v daljavi se je videl njegov konec, ozadje iz črnih hrastov. Nebo nad njim je bilo rahlo prekrito z oblaki. Niti en ptič ni pel.

Kozma je pogled na ta travnik napolnil s tesnobo. Ker je zmeraj živel v goščavi osojskega rastja, gotov, da lahko doseže kateri koli kraj po svojih poteh, je Baronu zadoščalo, da je imel pred sabo prazno prostranost, ki je ni bilo moč preteči, golo pod nebom, da je okusil občutek omotice.

Odlični Maksi je planil na travnik, in kot bi ponovno postal mlad, tekkel, kot so ga nesle noge. Z jesena, kjer je počepnil, je Kozma začel žvižgati in ga klicati: »Sem, vrni se sem, Odlični Maksi! Kam greš?« toda pes ga ni ubogal, niti obrnil se ni: tekkel je, tekkel po travniku, dokler njegov rep ni bil le oddaljena vejica, in tudi ta je izginila.

Kozma na jesenu je vil roke. Pobegov in odsotnosti jazbečarja je bil kar vaje, toda zdaj je Odlični Maksi izginil v tem neprehodnem travniku in njegov beg je postal eno z bridkostjo, ki jo je izkusil maloprej, in nalagal mu je nedoločeno čakanje, pričakovanje nečesa z onega konca travnika.

Premleval je te misli, ko je zaslišal korake pod jesenom. Videl je lovskega čuvaja, ki je šel mimo z rokami v žepih in žvižgal. Po pravici povedano je bil videti preveč zanikrn in nepazljiv, da bi lahko bil eden tistih strašnih lovskih čuvajev rezervata in vendar so bili grbi na njegovi uniformi grbi vojvodske straže in Kozma se je stisnil tesno k deblu. Nato pa je misel na psa prevladala; nagovoril je lovskega čuvaja: »Hej, vi, narednik, ste morda videli psa jazbečarja?«

Lovski čuvaj je dvignil pogled: »Ah, vi ste! Lovec, ki leti, s psom, ki se plazi! Ne, nisem ga videl, jazbečarja! Kaj ste lepega nalovili davi?«

Kozma je prepoznal enega svojih najbolj vnetih nasprotnikov in je rekel: »Kje pa, pobegnil mi je pes in prisiljen sem bil teči za njim vse do sem ... Puško imam prazno ...«

Lovski čuvaj se je smejal: »Oh, lahko jo tudi napolnite in streljate, kolikor vas je volja! Itak je zdaj –!«

»Zdaj kaj?«

»Zdaj, ko je Vojvoda mrtev, kdo se bo pa še zanimal za lovski rezervat?«

»A, tako, mrtev je, nisem vedel.«

»Mrtev in pokopan že tri mesece. In spor je med dediči prvega in drugega zakona in novo vdovico.«

»Je imel tretjo ženo?«

»Poročila se je, ko je imel on osemdeset let, leto preden je umrl, ona deklica dvajsetih let ali še manj kot to, vam pravim, kakšne norosti, nevesta, ki ni bila z njim niti en dan in ki komaj zdaj začinja obiskovati svoja posestva, in ji niso všeč.«

»Kako, niso ji všeč?«

»Eh, vseli se v kako palačo ali veleposestvo, tja pride z vsem svojim dvorom, kajti vedno ima krdelo dvorljivcev za sabo, in po treh dneh se ji vse zdi grdo, vse žalostno in ponovno odide. Takrat skočijo ven ostali dediči, se vržejo na tisto posest in se ponašajo s pravicami. In ona: »Ah, da, pa ga vzemite!« Zdaj je prišla sem v lovski paviljon, toda koliko časa bo ostala? Jaz pravim, da malo.«

»In kje je lovski paviljon?«

»Tam spodaj, za travnikom, za hrasti.«

»Moj pes je šel torej tja ...«

»Najbrž je šel na lov za kostmi ... Oprostite mi, toda zdi se mi, da ga Vaša Milost drži nekoliko na kratko!« in je bruhnil v smeh.

Kozma ni odgovoril, gledal je travnik, čez katerega se ni dalo po drevesih, čakal je, da se jazbečar vrne.

Ni se vrnil ves dan. Naslednjega dne je bil Kozma spet na jesenu, opazoval je travnik, kot bi zaradi tesnobe, ki mu jo je vlival, ne mogel delati drugega.

Jazbečar se je spet pojavil proti večeru, majhna pika na travniku, ki so jo uspele prepoznati le ostre Kozmove oči, in prihajal je naprej, čedalje bolj se ga je videlo. »Odlični Maksi! Pridi sem! Kje si bil?« Pes se je ustavil, mahal z repom, gledal gospodarja, zalajal, zdelo se je, da ga je povabil, naj pride, naj mu sledi, toda zavedel se je razdalje, ki je oni ni mogel prekoračiti, se obrnil nazaj, naredil nekaj negotovih korakov, in glej, se obrnil. »Odlični Maksi! Pridi sem! Odlični Maksi!« Toda jazbečar je tekel stran in izginil v daljavi travnika.

Kasneje sta šla mimo dva lovska čuvaja. »Še zmeraj tam čakate psa, Gospod! Ko pa sem ga videl v paviljonu v dobrih rokah ...«

»Kako?«

»Da, seveda, Markiza, oziroma vdova Vojvodinja (mi jo imenujemo Markiza, ker je bila kot otrok markizka) mu je priredila veliko slavje, kot bi ga zmeraj imela. To je pes, ki je jedel samo testenine, če mi dovolite reči, Gospod. Zdaj mu je tam mehko postlano in tam bo ostal ...«

Biričuharja sta se hudobno namigovaje oddaljila.

Odlični Maksi se ni več vrnil. Kozma je bil vse dni na jesenu in je gledal travnik, kot bi v njem lahko prebral nekaj, kar ga je znotraj že dlje časa žrlo: sama misel o oddaljenosti, o nedosegljivosti, o čakanju, ki se lahko podaljša onkraj življenja.

## 21. poglavje

Nekega dne je Kozma gledal z jesena. Sijalo je sonce, nek žarek je planil tja dol na travnik, katerega kot grah zelena barva je zdaj postala smaragdna. Tam spodaj v črnini hrastovega gozda se je premaknila kakšna vejica in ven je skočil konj. Konj je imel v sedlu črno oblečenega jezdeca v plašču, ne: v krilu; ni bil jezdec, bila je amazonka, nebrzdano je dirjala in bila je svetlolasa.

Kozmu je začelo biti srce in lotilo se ga je upanje, da se bo tista amazonka tako približala, da jo bo lahko dobro videl v obraz, in da se bo ta obraz razkril kot neznansko lep. Toda poleg tega pričakovanja, da se mu bo približala in da bo lepa, je bilo še tretje pričakovanje, tretje upanje, ki se je prepletala z onima dvema, in to je bila želja, da bi ta čedalje bolj slepeča lepota zadovoljila potrebo, da bi prepoznal znan in že skoraj pozabljen občutek, spomin, od katerega je ostala samo črta, samo barva in za katerega bi rad, da bi se spet prikazalo še vse ostalo, ali še bolje, da bi ga spet našel v čem sedanjem.

In v takem duhu je komaj čakal, kdaj se bo ona približala robu travnika, kjer je bil on in kjer sta se dvigovala dva stebra z levoma; toda to pričakovanje je postajalo boleče, saj je opazil, da amazonka ne seka travnika v ravni črti proti levom, temveč po diagonali, tako da bo kmalu nanovo izginila v gozdu.

Skoraj bi jo že zgubil s pogleda, ko je ostro obrnila konja in je zdaj sekala travnik po drugi diagonali, ki jo bo gotovo pripeljala nekoliko bliže, toda po kateri bo enako izginila na nasprotni strani travnika.

V istem trenutku je Kozma z odporom opazil, da sta se iz gozda na travniku prikazala dva rjava konja, na katerih sta jezdila jezdeca, toda takoj se je potrudil pregnati to misel in je zaključil, da sta jezdeca nepomembna, dovolj je bilo, da je videl, kako ju premetava sem in tja za njo, gotovo se nanju ni bilo treba ozirati, četudi je moral priznati, da sta mu bila nadležna.

Glej, amazonka je tudi tokrat, preden je zginila s travnika, obrnila konja, toda obrnila ga je nazaj in se je zdaj oddaljevala od Kozma ... Ne, zdaj se je konj obrnil okoli samega sebe in je dirjal sem in videti je bilo, da ga je obrnila prav zato, da bi zmedla štorasta jezdeca, ki sta zdaj v resnici dirjala stran in še nista opazila, da je ona jezdila v nasprotno smer.

Zdaj je šlo vse, kot je treba: amazonka je dirjala v soncu, čedalje lepša je bila in čedalje bolj je odgovarjala tisti žeji Kozmovega spomina, in edina zaskrbljujoča stvar je bilo neprestano cikcakanje njene poti, ki ni dovoljevalo, da bi karkoli predvidel o njenih namerah. Niti ona dva jezdeca nista razumela, kam gre, in sta skušala slediti njenim manevrom, pri čemer sta zaman prejezdila mnogo poti, toda vedno z veliko dobre volje in živahnosti.

Zdaj je hitreje, kot je Kozma pričakoval, ženska na konju prispela do roba travnika, kjer je bil on, zdaj je šla mimo dveh stebrov, na vrhu katerih sta bila leva, skoraj kot bi bila postavljena tja njej v čast, in obrnila se je k travniku in k vsemu tistemu, kar je bilo onstran travnika, s široko kretnjo roke, kot bi rekla zbogom, in galopirala naprej, šla je pod jesenom in Kozma je zdaj dobro videl obraz in postavo, zravnano v sedlu, obraz ohole ženske in hkrati deklice, čelo, ki je bilo srečno, da je bilo nad tistimi očmi, oči, ki so bile srečne, da so na tistem obrazu, nos usta brada vrat, vsak njen del vesel vsakega drugega njenega dela, in vse vse vse je spominjalo na deklico, ki jo je dvanajstletno videl na gugalnici prvi dan, ki ga je preživel na drevesih: Sofonisba Viola Violanta Valobalska.

To odkritje, oziroma dejstvo, da je to od prvega trenutka neizrečeno odkritje zdaj prišlo do točke, ko ga je lahko razglasil samemu sebi, je Kozma napolnilo z neko vročico. Želel jo je poklicati, da bi ona dvignila pogled vse do jesena in ga opazila, toda iz grla se mu je izvil samo klic kljunača in ona se ni obrnila.

Zdaj je beli konj galopiral po kostanjevem gozdu in kopita so udarjala po ježicah, raztresenih po tleh, jih odpirala in kazala lesnato in čisto skorjo sadeža. Amazonka je usmerjala konja malo sem in malo tja in Kozma je zdaj mislil, da je že daleč in nedosegljiva, zdaj, ko je skakal z drevesa na drevo, jo je presenečen spet zagledal, kako se je pojavila sredi debel, in ta način premikanja je čedalje bolj podžigal spomin, ki je plamenel v Baronovih mislih. Hotel je, da bi jo dosegel njegov klic, znak njegove prisotnosti, toda na ustnice mu je prišel le žvižg poljske jerebice in ona mu ni prisluhnila.

Videti je bilo, da sta jezdeca, ki sta ji sledila, še manj razumela njene namere in njeno pot, in sta neprestano jezdila v napačno smer, se zapletala v robidovje ali se zablatila v mlakužah, medtem ko je ona drvela mimo gotova in neulovljiva. Občasno je celo dajala neke vrste povelja in spodbude jezdecema,

tako da je dvignila roko z jahalnim bičem ali odtrgala strok kakega rožičevca in ga vrgla, kot bi hotela reči, da je treba iti tam. Takoj sta se jezdeca v galopu zagnala v tisto smer prek travnikov in bregov, toda ona se je obrnila na drugo stran in ju ni več gledala.

'Ona je! Ona je!' si je mislil Kozma, čedalje bolj razvnet zaradi upanja, in hotel je zakričati njeno ime, toda z ustnic se mu je izvil samo dolg in žalosten klic deževnika.

No, zgodilo se je, da so se vse tisto beganje in goljufanje jezdecev in igre razporedili okoli neke črte, ki kljub temu, da je bila nepravilna in valovita, ni izključevala mogoče namere. In ko je uganil to namero in se ni več oklepal nemogočega zasledovanja, si je Kozma rekel: 'Šel bom tja, kamor bo prišla, če je ona. Gotovo je tukaj samo zato, da bi šla tja.' In skakaje po svojih poteh je šel proti staremu zapuščenemu parku Valobalskih.

V tisti senci, v tistem zraku, polnem vonjav, v tistem kraju, kjer so bili listje in les drugih barv in drugih snovi, je čutil, da so ga tako zgrabili spomini na deklico, da je skoraj pozabil na amazonko, oziroma, tudi če je ni že pozabil, si je vsaj rekel, da lahko tudi ni ona, in tako je bilo že resnično to čakanje in hrepenenje po njej, da je bilo skoraj že tako, kot bi bila ona tam.

Toda zaslišal je hrup. Bilo je kopitanje belega konja po produ. Prihajal je po gozdu, vendar nič več v teku, kot bi amazonka hotela do podrobnosti videti in prepoznati vsako stvar. O bedastih jezdecih ni bilo niti glasu: gotovo je povsem zakrila svoje sledi.

Opazil jo je: krožila je okoli ribnika, paviljončka, amfor. Gledala je rastline, ki so postale ogromne, z visečimi zračnimi koreninami, magnolije, ki so postale gozd. Toda ni videla njega, njega, ki jo je skušal poklicati z gruljenjem smrdokavre, z gostolenjem travniške cipe, z zvoki, ki so se izgubljali v gostem žgolenju vrtnih ptic.

Razjahala je, hodila je peš in za sabo za uzdo vodila konja. Prispela je do vile, pustila je konja, vstopila v portik. Začela je klicati: »Hortenzija! Kajetan! Tarkvinij! Tukaj je treba pobeliti, ponovno prebarvati zastore, obesiti gobeline! In tukaj hočem mizo, tam konzolo, sredi špinet, in za vse slike je treba najti drug prostor!

Kozma je tedaj opazil, da je tista hiša, ki se je njegovemu raztresenemu pogledu zdela zaprta in neobljudena kot vedno, zdaj odprta, polna ljudi, služabnikov, ki so čistili, pospravljali, zračili, prestavljali pohištvo, stepali preproge. Skratka, Viola se je vrnila, Viola se je ponovno nastanila v Osojnem, spet je zavzela vilo, iz katere je odšla kot otrok! In radostno utripanje srca v Kozmovih prsih vendar ni bilo močno različno od prestrašenega utripanja, kajti to, da se je vrnila, da jo je tako nepredvidljivo in odločno imel pred očmi, je lahko pomenilo nikoli več je imeti, niti v spominu, niti v tistem skrivnostnem vonju listja in barvi svetlobe, ki pronica skozi zelenje, lahko je pomenilo, da bo prisiljen pred njo bežati in tako ubežati tudi prvemu spominu na njo kot deklico.

Medtem ko mu je srce tako izmenično utripalo, je Kozma videl, kako se premika sredi služinčadi, kako zapoveduje prenašanje divanov klavičembalov ogelnih omar, in kako gre potem v naglici na vrt in ponovno zajaha konja, medtem ko za njo teče gruča ljudi, ki čakajo nadaljnjih ukazov, in zdaj se je obrnila na vrtnarje, jim povedala, kako morajo ponovno urediti nenegovane gredice in po potkah spet razporediti prod, ki ga je odplaknilo deževje in postaviti nazaj pletene stole, gugalnico ...

Za gugalnico je s širokimi kretnjami pokazala na vejo, na kateri je bila nekoč obešena in kjer je morala zdaj biti na novo obešena, in kako dolge morajo biti vrvi in velikost poti, in tako govoreč je s kretnjami in pogledom šla vse do drevesa magnolije, na katerem se ji je nekoč prikazal Kozma. In glej, na drevesu magnolije ga je spet videla.

Bila je presenečena. Zelo. Ne govorita. Seveda se je takoj spet zbrala in nastopila ošabno, kot je bilo zanj običajno, toda sprva je bila zelo presenečena in smejale so se ji oči in usta in tisti zob, ki je bil tak, kot takrat, ko je bila deklica.

»Ti!« in nato, ko je iskala ton, s katerim govori človek o običajnih stvareh, pa ji ni uspelo skriti svojega zadovoljnega zanimanja: »Ah, tako si ostal tukaj od takrat, ne da bi se kdaj spustil dol?«

Kozmu je uspelo pretvoriti tisti glas, ki se mu je hotel izviti kot vrabčkov klic, v: »Da, jaz sem, Viola, se spomniš?«

»In nisi nikoli, ampak res nikoli položil noge na tla?«

»Nikoli.«

In ona, kot bi se že preveč razkrila: »Ah, vidiš, da ti je uspelo? Torej le ni bilo tako težko.«

»Čakal sem, da se vrneš ...«

»Odlično. Hej, vi, kam nesete tisto zaveso! Pustite vse tukaj, da jaz vidim!« Spet ga je pogledala. Kozma je bil ta dan oblečen za lov: sršat, s čepico iz mačka, s puško. »Videti si kot Robinson!«

»Si ga prebrala?« je on takoj rekel, da bi pokazal, da je na tekočem.

Viola se je že obrnila: »Kajetan! Ampelij! Suho listje! Polno suhega listja je!« In njemu: »Čez en uro na koncu parka. Počakaj me.« In je odjezdila stran, dajat navodila.

Kozma se je pognal v goščavo: želel si je, da bi bila tisočkrat gostejša, plaz listja in vej in trnov in kovačnikov in marijinih laskov, kamor bi se pogreznil in potonil in šele nato, ko bi bil popolnoma potopljen v rastlinju, bi začel dojemati, ali je srečen ali nor od strahu.

Na velikem drevesu na koncu parka, s koleno, stisnjenimi ob vejo, je gledal uro na čebulo, ki je bila last dedka po materi, Generala Von Kurtewitza, in si govoril: ne bo prišla. Vendar pa je Dona Viola prišla skoraj točno, na konju: ustavila ga je pod drevesom, ne da bi pogledala navzgor; ni imela več klobuka ne suknje kot amazonka; bela, s čipko obrobljena bluza na črni obleki je bila skoraj meniška. Dvignila se je v stremenih in stegnila roko k njemu na vejo; pomagal ji je; vzpela se je na sedlo in dosegla vejo, in nato, še vedno ne da bi ga pogledala, hitro splezala, poiskala udobno rogovilo in sedla. Kozma je počepnil k njenim nogam in ni mogel začeti drugače, kot: »Si se vrnila?«

Viola ga je porogljivo pogledala. Svetlolasa je bila kot takrat, ko je bila deklica. »Kako veš?« je rekla.

In on, ki ni razumel šale: »Videl sem te na tistem travniku Vojvodovega rezervata ...«

»Rezervat je moj. Naj se napolni s koprivami! Veš vse? Mislim, o meni?«

»Ne ... Šele zdaj sem izvedel, da si vdova ...«

»Seveda, vdova sem,« poravnala si je črno sutano in začela gostobesedno govoriti: »Ti nikoli ničesar ne veš. Stojiš tam gor na drevesih ves dan in vtikaš nos v tuje zadeve in potem ne veš nič. Poročila sem se s starim Ptolemejem, ker so me prisilili moji, prisilili so me. Govorili so, da koketiram in da ne morem biti brez moža. Eno leto sem bila Vojvodinja Ptolemej in to je bilo najbolj

dolgočasno leto mojega življenja, čeprav s starcem nisem bila več kot en teden. Nikoli več ne bom položila noge v nobenega njegovih gradov in razvalin in mišjih lukenj, naj se tam zaredijo kače! Od zdaj naprej bom živela tukaj, kjer sem živela kot otrok. Tukaj bom, dokler mi bo ugajalo, se razume, potem bom šla: vdova sem in končno lahko počnem, kar se mi zljubi. Po pravici povedano sem zmeraj delala, kot se mi je zahotelo: tudi Ptolemeja sem poročila, ker mi je tako hodilo prav, ni res, da so me prisilili, da se moram poročiti z njim, hoteli so, da se za vsako ceno omožim, in takrat sem izbrala najbolj onemoglega častilca, ki je obstajal. 'Tako bom prej postala vdova,' sem rekla in v resnici sem zdaj vdova.«

Kozma je bil tam napol omamljen od tega plazu novic in jasnih trditev in Viola je bila bolj oddaljena kot kdajkoli prej: koketa, vdova in vojvodinja je bila del nedosegljivega sveta in vse, kar je on znal reči, je bilo: »In s kom si koketirala?«

In ona: »Vidiš. Ljubosumen si. Glej, nikoli ti ne bom dovolila, da si ljubosumen.«

Kozma je trzil prav kot ljubosumnež, izzvan k prepiru, toda potem je takoj pomislil: 'Kako? Ljubosumen? Toda zakaj priznava, da bi jaz lahko bil ljubosumen zaradi nje? Zakaj pravi: *»nikoli ti ne bom dovolila?«* Kot bi hotela reči, da misli, da midva ...'

Takrat ji je, rdeč v obraz, ganjen, hotel to povedati, jo vprašati, slišati, vendar pa je bila ona tista, ki ga je suho vprašala: »Zdaj mi ti povej: kaj si delal?«

»Oh, dosti stvari sem počel,« je on začel govoriti, »hodil sem na lov, tudi na merjasce, toda predvsem na lisice zajce kune in potem, se razume, drozge in kose; potem gusarji, izkrcali so se turški gusarji, bila je velika bitka, moj stric je mrtev; in prebral sem veliko knjig, zase in za svojega prijatelja, obešenega razbojnika, imam celotno Diderotovo Enciklopedijo in tudi pisal sem mu in mi je odgovoril, iz Pariza; in veliko del sem se lotil, obrezoval sem veje, rešil sem gozd pred požari ...«

»... In me boš vedno ljubil, popolnoma, nadvse, in boš znal narediti katerokoli stvar zame?«

Ko je ona tako končala, je Kozma osupel rekel: »Da ...«

»Moški si, ki je živel na drevesih samo zame, da bi se me naučil ljubiti ...«

»Da ... Da ...«

»Poljubi me.«

Pritisnil jo je k deblu, jo poljubil. Ko je dvignil obraz, se je zavedel njene lepote, kot bi je nikoli prej ne videl. »Glej no, kako si lepa ...«

»Zate,« in si je odpela belo bluzo. Prsi so bile mlade in z rožnimi popki, Kozma se jih je komaj uspel dotakniti, ko je Viola švignila po vejah, da se je zdelo, da leti, in on je plezal za njo in imel obraz v tistem krilu.

»Kam me vendar pelješ?« je rekla Viola, kot bi jo on vodil in bi ne bila ona tista, ki ga je peljala za sabo.

»Semkaj,« je rekel Kozma in jo začel voditi in ob vsakem prehodu z veje jo je prijel za roko ali za pas in ji kazal korake.

»Semkaj,« in šla sta na neke olive, ki so se stegovale s strmega brega, in z vrha ene izmed njih sta zdaj odkrila, da je morje, ki sta ga do zdaj videla samo po koščkih med listjem in vejami, kot bi bilo zdrobljeno, nenadoma mirno in jasno in prostrano kot nebo. Obzorje se je široko in visoko odpiralo in sinjina je bila napeta in prazna brez enega samega jadra, lahko bi štela komaj nakazano gubanje valov. Samo rahel, blag vrtinec je kot vzdih hitel po nabrežnih kamnih.



Napol zaslepljena sta se Kozma in Viola ponovno spustila v temnozeleno senco listja. »Semkaj.«

Na nekem orehu, na debelnem sedlu, je bila posodasta vdolbina, rana od nekega starega dela s sekuro, in tam je bilo eno izmed Kozmovih pribežališč. Tam je bila razprostrta merjaščeva koža in okoli so bili postavljeni pletenka, nekaj orodja, skledica.

Viola se je vrgla na merjasca. »Si sem pripeljal druge ženske?«

On se je obotavljal. In Viola: »Če jih nisi pripeljal, nisi kot moški vreden nič.«

»Da ... Kakšno ...«

Ona ga je oklofotala z odprto dlanjo. »Tako si me čakal?«

Kozma si je položil roko na rdeče lice in ni vedel, kaj reči; toda zdelo se je, da mu je ona že spet naklonjena: »In kakšne so bile? Povej mi: kakšne so bile?«

»Ne kot ti, Viola, ne kot ti ...«

»Kaj ti veš o tem, kakšna sem jaz, a, kaj veš?«

Postala je mila in Kozma se ni mogel načuditi tem nenadnim spremembam. Približal se ji je. Viola je bila vsa zlata in medena.

»Povej ...«

»Povej ...«

Spoznala sta se. On je spoznal njo in samega sebe, kajti v resnici se ni nikoli poznal. In ona je spoznala njega in samega sebe, kajti čeprav se je od nekdaj poznala, se nikoli ni mogla spoznati tako.

## 22. poglavje

Njuno prvo romanje je bilo na tisto drevo, ki je v globokih rezih v skorjo, že tako starih in zmaličenih, da se je zdelo, da niso delo človeške roke, nosila napisano z velikimi črkami: *Kozma, Viola*, in – nekoliko nižje – *Odlični Maksi*.

»Tu zgoraj? Kdo je bil? Kdaj?«

»Jaz: takrat.«

Viola je bila ganjena.

»In kaj naj bi to pomenilo?« in je pokazala na besedi *Odlični Maksi*.

»Moj pes. To je, tvoj. Jazbečar.«

»Turkaret?«

»Odlični Maksi, jaz sem ga tako klical.«

»Turkaret! Kako sem jokala, ko sem ob odhodu opazila, da ga niso naložili v kočijo ... Oh, da ne bom več videla tebe, mi ni bilo važno, toda bila sem obupana, da ne bom več imela tega jazbečarja!«

»Ko ne bi bilo njega, te ne bi ponovno našel! On je bil tisti, ki je zavohal v vetru, da si blizu, in ni imel miru, dokler te ni našel ...«

»Tako je spoznala, kakor hitro sem ga videla, kako je povsem upehan prišel v paviljon ... Ostali so govorili: 'Odkod se je pa ta vzela?' Jaz pa sem se sklonila in ga opazovala, barva, lise. 'To je vendar Turkaret! Jazbečar, ki sem ga imela kot deklica v Osojnm!'«

Kozma se je smejal. Ona je nenadoma zavihala nos: »Odlični Maksi ... Kako grdo ime! Kje stakneš tako grda imena?« In Kozmu se je takoj zmračilo lice.

Za Odličnega Maksija pa veselje ni imelo konca. Njegovo staro pasje srce, razpeto med dvema gospodarjema, je končno našlo mir, potem ko se je dneve in dneve naprezal, da bi pritegnil Markizo k mejam rezervata, k jesenu, kjer je prežal Kozma. Vlekel jo je za krilo ali pa ji je zbežal in nesel s seboj kak predmet in tekel proti travniku, da bi mu ona sledila, in ona: »Pa kaj hočeš? Kam me vlečeš? Turkaret! Nehaj s tem! Kakšnega nadležnega psa sem to našla!« Toda že pogled na jazbečarja se je dotaknil v njenem spominu spominov na otroštvo, hrepenenja po Osojnm. In takoj je pripravila selitev iz vojvodskega paviljona, da bi se vrnila v staro vilo s čudnimi drevesi.

Viola se je vrnila. Za Kozma se je začelo najlepše obdobje, in tudi zanjo, ki je premagovala poljane na svojem belem konju in se je takoj, ko je ugledala Barona med krošnjami in nebom, dvignila s sedla in plezala po nagnjenih deblih in vejah, kmalu je postala izurjena skoraj kot on in ga je vsepovsod dohajala.

»Oh, Viola, jaz ne vem več, jaz bi splezal ne vem kam ...«

»K meni,« je tiho rekla Viola in on je bil kot nor.

Ljubezen je bila zanjo junaška naloga: užitek se je mešal s preizkusi smelosti in velikodušnosti in predanosti in napenjanja vseh sposobnosti duha. Njun svet so bila najbolj zapletena in zasukana in neprehodna drevesa.

»Tam!« je vzkliknila, kazaje na visoko gačo in skupaj sta se zagnala, da bi jo dosegla, in med njima se je začelo tekmovanje v akrobacijah, ki je doseglo višek v novih objemih. Ljubila sta se, obešena nad praznino, se opirala ali oklepala vej, ona se je vrgla nanj, skoraj kot bi letela.

Violina ljubezenska trmoglavost se je srečala s Kozmovo in včasih sta se spopadli. Kozma se je izogibal odlašanja, lagodju in prefinjenim perverznostim, nič, kar ni bila naravna ljubezen, mu ni bilo všeč. Republikanske kreposti so bile v zraku: pripravljala so se obenem stroga in razuzdana obdobja. Kozma, nenasitni ljubimec, je bil stoik, asket, puritanec. Zmeraj v iskanju ljubezenske sreče je vendar zmerom ostajal sovražnik naslade. Prišel je do tega, da je dvomil v poljub, v ljubkovanje, v besedno dobrikanje, v vsako stvar, ki bi zatemnila ali želela priti na mesto zdrave nravi. Viola je bila tista, ki mu je razkrila polnost; in z njo ni nikoli poznal žalosti po ljubljenju, o kateri so pridigali bogoslovci; o tej temi je pisal celo filozofsko pismo Rousseauju, ki pa, morda razburjen, ni odgovoril.

Toda Viola je bila tudi prefinjena, muhava, razvajena ženska, katoliške krvi in duše. Kozmova ljubezen ji je napolnila čute, vendar ji je pustila nezadovoljene fantazije. Od tod spori in temne zamere. Toda ti niso dolgo trajali, saj je bilo njuno življenje in svet okoli njiju tako raznovrsten.

Ko sta bila utrujena, sta iskala svoja pribežališča, skrita na drevesih z najgostejšo krono: gugalne mreže, ki so ovijale njuna telesa kot v tulec zvit papir, ali viseče paviljone z zavesami, ki so letele v vetru, ali pernatimi ležišči. Pri teh napravah se je kazala nadarjenost Done Viole: kjerkoli se je Markiza znašla, je imela dar, da je ustvarila okoli sebe blaginjo, razkošje in zapleteno udobje; zapleteno na pogled, ki pa ga je ona dosegla s čudežno lahkoto, saj je za vsako stvar, ki jo je želela, morala takoj za vsako ceno videti, da se uresniči.

Na te njune alkove so sedale in pele taščice in skozi špranje zaves so vstopali pari metuljev admiralov, ki so se lovili. V poletnih popoldnevih, ko je spanec zalotil zblížana ljubimca, je prišla notri veverica, ki je iskala kaj za glodati, in je božala njuna obraza s kot perje mehkim repom ali pa je grizla nožne palce. Takrat sta bolj previdno zaprla zaveso: toda družina polhov je začela glodati strop baldahina in jima cepnila na hrbet.

To je bil čas, ko sta se odkrivala, si pripovedovala o svojih življenjih, se spraševala.

»In si se počutil samega?«

»Tebe sem pogrešal.«

»Toda si bil sam v primerjavi z ostalim svetom?«

»Ne. Zakaj? Vedno sem imel kaj početi z drugimi ljudmi: nabiral sem sadje, obrezoval sem veje, z Opatom sem študiral filozofijo, tolkel sem se z gusarji. Kaj ni tako za vse?«

»Ti edini si tak, zato te ljubim.«

Toda Baron še ni dobro razumel, kaj je Viola sprejemala pri njem in česa ne. Včasih je zadostovala malenkost, ena beseda ali njegov naglas, da je izbruhnila Markizina jeza.

On na primer: »Z Janezom iz Vresja sem bral romane, z Vitezom sem delal hidravlične načrte ...«

»In z mano?...«

»S tabo se ljubim. Kot obrezovanje, sadje ...«

Ona je molčala in se ni premaknila. Takoj se je Kozma zavedel, da je spodbodel njeno jezo: njene oči so nenadoma postale ledene.

»Zakaj, kaj je, Viola, kaj sem rekel?«

Ona je bila oddaljena, kot bi ga ne videla ne slišala, sto milj stran od njega, marmornata v obraz.

»Ne, no, Viola, kaj je, zakaj, poslušaj ...«

Viola se je dvignila in se okretno, ne da bi potrebovala pomoč, začela spuščati z drevesa.

Kozma še ni razumel, kakšna je bila njegova napaka, ni mu še uspelo o tem razmisliti, morda bi rajši o tem sploh ne razmišljal, ne razumel, da bi lahko bolje razglasil svojo nedolžnost. »Ne, ne, nisi me razumela, Viola, poslušaj ...«

Sledil ji je vse do najnižje vrste: »Viola, ne odhajaj, ne tako, Viola ...«

Ona je zdaj govorila, toda s konjem, ki ga je že dosegla in odvezala; povzpela se je v sedlo in odjahala stran.

Kozma je postajal obupan, začel je skakati z drevesa na drevo. »Ne, Viola, povej mi, Viola!«

Ona je zdirjala stran. On ji je sledil po vejah: »Rotim te, Viola, jaz te ljubim!« toda ni je več videl. S tveganimi skoki se je vrgel na slabotne veje. »Viola! Viola!«

Ko je bil že prepričan, da jo je izgubil, in ni mogel zadržati ihtenja, glej jo, kako ponovno prihaja v drncu, ne da bi dvignila pogled.

»Glej, glej, Viola, kaj delam!« in začel je gologlav udarjati z glavo (ki je bila v resnici zelo trda) ob deblo.

Ona ga ni niti pogledala. Bila je že daleč.

Kozma je čakal, da se vrne, cik-cak med drevesi. »Viola! Obupan sem!« in se je vznak vrgel v prazno, z glavo navzdol, z nogami držeč se za vejo in se s pestmi besno tolkel po glavi in obrazu. Ali pa se je vrgel tako, da je lomil veje z rušilno silovitostjo, in krošnjat brest je bil v nekaj trenutkih spremenjen, gol in razparan, kot bi šla mimo toča.

Vendar pa nikoli ni grozil, da se bo ubil, kaj še, nikoli ni ničesar grozil, izsiljevanje čustev mu ni bilo podobno. Kar je čutil, da mora narediti, je tudi naredil, in medtem, ko je nekaj že delal, je to tudi naznanil, ne prej.

Nenadoma se je Dona Viola nepredvidljivo, kot se je razjezila, tudi pomirila. Od vseh Kozmovih norosti, ki se je, kot se je zdelo, niso niti dotaknile,

ji je ena nenadno vžgala usmiljenje in ljubezen. »Ne, Kozma, dragi, počakaj me!« in skočila je s sedla in hitro splezala na deblo in njegove roke so bile z višine pripravljene, da jo dvignejo.

Ljubezen se je nadaljevala s silovitostjo, enako silovitosti spora. To je bila v resnici ista stvar, toda Kozma o tem ni razumel ničesar.

»Zakaj me mučiš?«

»Ker te ljubim.«

Zdaj se je on razjezil: »Ne, ne ljubiš me! Kdor ljubi, hoče veselje, ne bolečine!«

»Kdor ljubi, hoče samo ljubezen, tudi na račun bolečine.«

»Torej me nalašč mučiš.«

»Da, da vidim, če me ljubiš.«

Baronova filozofija se je branila iti dlje. »Bolečina je negativno stanje duše.«

»Ljubezen je vse.«

»Proti bolečini se moramo vedno bojevati.«

»Ljubezen se ne brani ničesar.«

»Nekaterih stvari ne bom nikoli dovolil.«

»Seveda jih dovoljuješ, ker me ljubiš in trpiš.«

Tako kot obup so bili za Kozma hrupni tudi izbruhi nezadržne radosti. Takrat je njegova veselost prispela do točke, ko se je moral odtrgati od ljubice in je šel in skakal in kričal in razglašal čuda svoje dame.

»*Yo guiero the most wonderful puellam de todo el mundo!*«<sup>liv</sup>

Tisti, ki so sedeli na osojnskih klopcah, brezdolneži in stari mornarji, so se zdaj že navadili na ta njegova nenadna prikazovanja. Vidite, tam so ga opazili, kako v skokih prihaja po črepinjakih in deklamira:

*Zu dir, zu dir, gunàika,  
Grem iskat svoj sen,  
En la isla de Jamaica,  
Du soir jusqu'au matin!*<sup>lv</sup>

ali pa:

*Il y a un pré where the grass grows toda de oro  
Take me away, take me away, saj bom tu umrl!*<sup>lvi</sup>

in je izginil.

Njegov študij klasičnih in modernih jezikov, četudi površen, mu je omogočal, da se je prepuščal temu bučnemu razglašanju svojih čustev, in bolj je njegovo dušo pretresala močna vznemirjenost, bolj je njegov jezik postajal nerazumljiv. Govori se, kako so se nekoč, ob prazniku Zavetnika, ljudje iz Osojnega zbrali na trgu in tam so bili plezalni drog in girlande in prapor. Baron se je pojavil v krošnji neke platane in z enim tistih skokov, ki jih je bila sposobna samo njegova akrobatska okretnost, je skočil na plezalni drog, splezal čisto na vrh, in zakričal: »*Que viva die schöne Venus posteriòr!*«<sup>lvii</sup> zdrsnil dol po drogu, ki je bil namiljen skoraj do tal, se zaustavil, se urno spet povzpел na vrh, izpulil iz trofeje rožnat in okrogel hlebec sira in z drugim od svojih skokov spet zletel na platano, zbežal in pustil za sabo osuple Osojnčane.

Nič ni Markize tako osrečilo kot to preobilje; in zganilo jo je, da ga je vračala z enako razvnetimi izkazi ljubezni. Ko so jo Osojncani videli, kako nebrzdano galopira, z obrazom, skoraj potopljenim v belo konjevo grivo, so vedeli, da jezdi na srečanje z Baronom. Tudi pri jahanju konja se je izražala sila njene ljubezni, toda tu ji Kozma ni več mogel slediti, in njena strast do konjev, četudi jo je zelo občudoval, je bila zanj tudi skriti vzrok ljubosumja in zamere, ker je videl Viola, kako gospoduje svetu, ki je bolj prostran od njegovega, in ker je razumel, da je ne bo nikoli mogel imeti povsem zase, da je ne bo nikoli mogel zapreti v meje svojega kraljestva. Markiza pa je morda trpela, da ne more biti hkrati ljubica in amazonka; včasih je začutila nejasno potrebo, da bi bila njena in Kozmova ljubezen ljubezen na konju, in tekanje po drevesih ji ni več zadostovalo, želela bi teči v galopu v sedlu svojega jahanca.

In v resnici se je konj, prisiljen teči po tistem zemljišču, polnem vzponov in strmin, naučil vzpenjati kot srnjak, in Viola ga je zdaj spodbodla proti kakim drevesom, na primer starim oljkam s postrani deblom. Konj je včasih prišel vse do prve rogovile in ona se je navadila, da ga ni več privezala na zemljo, ampak tam na oljko. Razedlala je in ga pustila tam, da je smukal liste in vejice.

Tako so ga, ko je kak čenčač, ki je šel skozi oljkov nasad in dvignil radoveden pogled ter videl tam zgoraj objeta Barona in Markizo, in šel nato o tem pripovedovat in je dodal: »In tudi beli konj je bil na vrhu neke veje!« imeli za norega in nihče mu ni verjel. Tako je bila skrivnost zaljubljenecv spet na varnem.

## 23. poglavje

Dogodek, o katerem sem pravkar pripovedoval, potrjuje, kako so Osojncani, kakor so bili razsipni s čenčami o prejšnjem ljubezenskem življenju mojega brata, sedaj pred to strastjo, ki se je razvnela, lahko bi rekli kar nad njihovimi glavami, spoštljivo obzirni, kot do nečesa večjega od njih samih. Ne, da niso grajali Markizinega vedenja: toda bolj zaradi njenega obnašanja, kot je tisto brezglavo galopiranje (»Na, kdove, kam gre tako naglo?« so govorili, čeprav so dobro vedeli, da je šla na zmenek s Kozmom) ali onega pohištva, ki ga je postavljala v vrhove dreves. Že so vse obravnavali kot plemiško navado, eno tistih mnogih ekstravagantnosti (»Zdaj so vsi na drevesih, moški, ženske. Kaj si še lahko izmislijo?«); skratka, prihajali so morda bolj strpni, toda tudi bolj licemerski časi.

Na trških črepinjakih so zdaj Barona videli le redko in to je bil znak, da je ona odpotovala. Kajti Viola je bila včasih mesece daleč, da bi poskrbela za svojo imetje, raztreseno po vsej Evropi, toda ti odhodi so se vedno ujemali s trenutki, ko je njun odnos doživel pretres in je bila Markiza užaljena, ker Kozma ni razumel tistega, kar mu je ona hotela dopovedati o ljubezni. Ne da bi Viola odpotovala jezna nanj: zmeraj se jima je uspelo prej pobotati, toda v njem je ostalo sumničenje, da se je za tisto potovanje odločila, ker se ga je naveličala, ker je on ni uspel zadržati, morda se je zdaj že odmikala od njega, morda se bo zaradi priložnosti potovanja ali premora za razmislek odločila, da se ne vrne. Tako je moj brat živel v strahu. Po eni strani je hotel nadaljevati s svojim običajnim življenjem, preden jo je srečal, se spet lotiti lova in ribolova, nadaljevati s poljedelskimi deli, svojim študijem, z repenčenjem v parku, kot bi

nikoli ne počel nič drugega (v njem je še kar vztrajal trmast mladeniški ponos tistega, ki noče priznati, da je lahko podvržen tujemu vplivu), hkrati pa se je veselil, koliko mu ta ljubezen daje, koliko vneme, odločnosti; toda po drugi strani je opazal, da mu mnogo stvari ni več všeč, da brez Viole življenje nima več okusa, da se njegova misel vedno vrača k njej. Bolj se je trudil, stran od vrtinca Violine prisotnosti, da bi ponovno zagospodaril strastem in užitkom v preudarnem gospodarstvu duha, bolj je čutil praznino, ki jo je pustila, bolj je čutil, kako vročično jo pričakuje. Skratka, njegova zaljubljenost je bila prav taka, kot je želela Viola, ne, kot si je on domišljal, da je; vedno je bila ženska tista, ki je slavila zmago, četudi od daleč, in Kozma je proti svoji volji v tem začel uživati.

Nenadoma se je Markiza vrnila. Na drevesih se je začelo obdobje ljubezni, toda tudi obdobje ljubosumja. Kje je bila Viola? Kaj je počela? Kozma je nestrpnost hotel zvedeti vse, toda hkrati ga je bilo strah načina, s katerim je ona odgovarjala na njegova preiskovanja, vse samo namigovanje in pri vsakem namigu je našla način, da je Kozmu podtaknila razlog za sum, in on je razumel, da je to počela zato, da bi ga mučila, in vendar bi bilo lahko vse popolnoma res, in v tem negotovem stanju duha je zdaj zamaskiral svoje ljubosumje, zdaj ga pustil, da je nasilno izbruhnilo, in Viola se je odzvala vsakič drugače in nepredvidljivo na njegove odzive, in zdaj se mu je zdela bolj kot kdajkoli povezana z njim, zdaj spet, da mu nikoli več ne bo uspelo v njej spet razplamteti ljubezni.

Kakšno je bilo potem v resnici Markizino življenje na njenih potovanjih, mi v Osojnem nismo mogli vedeti, daleč kot smo bili od prestolnic in njihovih čenč. Toda v tistem času sem jaz zaradi nekih pogodb (dobave limon, kajti zdaj so se tudi plemiči vrgli v trgovanje, in jaz sem bil med prvimi) že drugič potoval v Pariz.

Nekega večera sem v enem slovitejših pariških salonov srečal Dono Violo. Tako razkošno pričesko je imela in tako sijajno obleko, da sem jo stežka prepoznal, celo zdrznil sem se, ko sem jo prvič zagledal, zakaj bila je zares ženska, ki je ni nikoli moč zamenjati s katerokoli drugo. Brezbrižno me je pozdravila, toda kmalu je našla način, da je ostala na samem z menoj in me je vprašala, ne da bi čakala na odgovor med enim in drugim vprašanjem: »Imate novice o vašem bratu? Se boste kmalu vrnili v Osojno? Nate, dajte mu to v moj spomin.« In iz neder je potegnila svilen robček in mi ga stisnila v roko. Nato je takoj pustila, da se ji je približalo spremstvo občudovalcev, ki so ji sledili.

»Vi poznate Markizo?« me je tiho vprašal nek pariški prijatelj.

»Samo površno,« sem odgovoril in bilo je res: med svojim bivanjem v Osojnem se Dona Viola, okužena s Kozmovim divjaštvom, ni menila za občevanje s plemstvom iz soseščine.

»Redko tolikšno lepoto spremlja tolikšen notranji nemir,« je rekel moj prijatelj. »Klepetulje pravijo, da v Parizu menja enega ljubimca za drugim s tako vrtoglavo naglico, da nihče ne more reči, da je njegova ali da uživa posebne pravice. Toda vsake toliko izgine za več mesecev in pravijo, da se umakne v samostan, da bi se spokorila grehov.«

Jaz sem s težavo zadržal smeh, ko sem videl, kako so v Parizu verjeli, da je Markizino bivanje na osojnskih drevesih čas pokore; toda hkrati so me te čenče vznemirjale, saj sem zaradi njih vnaprej videl čas žalosti, ki je čakal na mojega brata.

Da bi ga zaščitil pred grdimi presenečenji, sem ga hotel opozoriti, in takoj, ko sem se vrnil v Osojno, sem ga šel iskat. Na dolgo me je spraševal o potovanju, o novostih v Franciji, vendar mu nisem uspel dati nobene novice o politiki ali literaturi, o kateri ne bi že kaj vedel.

Na koncu sem povlekel iz žepa robček Done Viole. »V Parizu sem v nekem salonu srečal damo, ki te pozna, in mi je dala to zate in rekla, naj te pozdravim.«

Naglo je spustil košarico, privezано na dreto, povlekel gor svilnati robček in ga ponesel k obrazu, da bi vdihnil njegov vonj. »Ah, videl si jo? In kakšna je bila? Povej mi: kakšna je bila?«

»Zelo lepa in sijoča,« sem počasi odgovoril. »Toda pravijo, da to dišavo vdihujejo prenekatero nosnice ...«

Skril je robček k prsim, kot bi se bal, da mu ga bo kdo iztrgal. Rdeč v obraz se je obrnil k meni: »In nisi imel meča, da bi jih pošteno dobil pod nos tisti, ki ti je pravil te laži?«

Moral sem priznati, da mi to niti na kraj pameti ni padlo.

Nekaj časa je bil tiho. Nato je skomignil z rameni. »Same laži. Jaz sam vem, da je samo moja,« in pobegnil je po vejah, ne da bi se poslovil. Prepoznal sem njegov običajni način zavračanja vsega, kar bi ga prisililo, da bi stopil iz svojega sveta.

Od takrat smo ga videli, kako je žalosten in nepotrpežljiv poskakoval sem in tja, ne da bi kaj počel. Če sem ga včasih slišal, kako v žvižganju tekmuje s kosi, je bil njegov cvrket zmeraj bolj razdražljiv in mračen.

Markiza se je vrnila. Kot zmeraj ji je njegovo ljubosumje ugajalo; malo ga je spodbujala, malo ga je obrnila na šalo. Tako so se vrnilo lepi dnevi ljubezni in moj brat je bil srečen.

Toda Markiza zdaj ni spustila priložnosti, da ne bi obtoževala Kozma, da ima ozkosrčno predstavo o ljubezni.

»Kaj hočeš reči? Da sem ljubosumen?«

»Dobro je, da si ljubosumen. Toda ti želiš ljubosumnost podrediti razumu.«

»Jasno: tako postane učinkovitejša.«

»Ti preveč razmišljaš. Zakaj neki bi sploh razmišljal o ljubezni?«

»Da bi te bolj ljubil. Vsaki stvari, ki jo narediš s premislekom, se poveča njena moč.«

»Živiš na drevesih in imaš miselnost notarja s protinom.«

»Najbolj pogumna dejanja je treba živeti v najbolj preprostem duhu.«

Še naprej je vsiljivo delil nauke, dokler mu ona ni pobegnila: takrat je tekkel za njo, obupoval in si pulil lase.

V tistih dneh je angleška admiralska ladja vrgla sidro v našem zalivčku. Admiral je priredil zabavo za osojske odličnike in za častnike drugih ladij, ki so šle mimo; Markiza je šla tja; od tistega večera je Kozma ponovno okušal muke ljubosumja. Dva častnika dveh različnih ladij sta se zatrapala v Dono Violo in neprestano so ju videvali na obali, kako dvorita dami in se trudita preseči drug drugega v pozornostih. Eden je bil poročnik angleške admiralske bojne ladje, tudi drugi je bil poročnik bojne ladje, vendar neapeljske flote. Ko sta najela dva rjavca, sta poročnika jezdila sem in tja pod Markizini terasami, in ko sta se srečala, je Neapeljčan vrgel proti Angležu pogled, ki bi ga upepelil, medtem ko ga je Anglež izpod priprtih vek obstreljeval s pogledom, ostrim kot konica meča.

In Dona Viola? Kaj ni začela, ta koketa, ure in ure preživljati doma in prihajati k okenski polici v *matinée*ji, kot bi bila predrzna vdovica, ki je komaj slekla črnino? Kozma je, ker je ni imel več pri sebi na drevesih in ni več slišal, kako se mu v galopu približuje beli konj, postal nor in končal je tudi on pred tisto teraso, da bi imel na očeh njo in oba poročnika bojnih ladij.

Preučeval je, kako bi jo lahko zagodel tekmečema, da bi se čimprej vrnila vsak na svojo ladjo, toda ko je videl, da Viola z enakim zadovoljstvom sprejema dvorjenja enega in drugega, mu je ponovno dalo upanje, da se ona želi samo ponorčevati iz njiju obeh in hkrati iz njega. Vendar zaradi tega ni zmanjšal svojega nadzora: ob prvem znaku, ki bi ga dala, da ima rajši enega od drugega, je bil pripravljen posredovati.

Glej, nekega jutra gre mimo Anglež. Viola je pri oknu. Nasmehmeta se drug drugemu. Markiza spusti listek. Poročnik ga v letu zgrabi, ga prebere, se rdeč v obraz pokloni in spodbode konja stran. Sestanek! Anglež je bil torej srečnež! Kozma si je prisegel, da mu ne bo pustil mirno dočakati večera.

V tistem gre mimo Neapeljčan. Viola vrže listek tudi njemu. Poročnik ga prebere, ga ponose k ustnicam in ga poljubi. Torej se je imel za izbranega? Kaj pa potem oni drugi? Proti kateremu od obeh mora Kozma ukrepati? Gotovo se je z enim od njiju Dona Viola dogovorila za zmenek; z drugim se je morala torej samo na svoj način pošaliti. Ali pa ju je oba želela preslepiti?

Kozma je sumil, da je kraj zmenka vrtni paviljonček na koncu parka. Malo pred tem ga je Markiza ukazala popraviti in opremiti in Kozma se je grizel od ljubosumja, ker je minil čas, ko je ona v vrhove dreves natovarjala zavese in divane; zdaj je skrbela za kraje, kamor on ne bo nikoli vstopil. 'Nadzoroval bom paviljon,' si je rekel Kozma. 'Če se je dogovorila za zmenek z enim od poročnikov, ne more biti drugje, kot tam.' In je počepnil v najgostejšem delu divjega kostanja.

Malo pred zahodom sonca se je zaslišal galop. Prišel je Neapeljčan. 'Zdaj ga bom izzval!' pomisli Kozma in mu s pihalnikom pošlje v vrat kroglico veвериčjih iztrebkov. Poročnik se zdrzne, se ozre naokoli. Kozma se nagne z veje in med nagibanjem na drugi strani ograje vidi angleškega poročnika, ki razjaše in priveže konja k drogu. 'Torej je on; morda je šel oni drugi slučajno tukaj mimo.' In ga z veveričjimi iztrebki ustrelil v nos.

»*Who's there?*«<sup>lviii</sup> reče Anglež in se nameri preplezati ograjo, vendar se znajde iz oči v oči z neapeljskim tovarišem, ki je tudi razjahal konja in prav tako sprašuje: »Kdo je tam?«

»*I beg your pardon, Sir,*«<sup>lix</sup> pravi Anglež, »toda moram vas prositi, da takoj zapustite ta prostor!«

»Če sem tukaj, sem z vso pravico,« reče Neapeljčan, »vabim Vašo Visokost, da se spelje!«

»Nobena pravica ne more biti večja od moje,« odgovori Anglež. »*I'm sorry,*<sup>lx</sup> ne dovolim vam, da ostanete.«

»To je vprašanje časti,« reče drugi, »o tem naj priča moje ime: Salvator iz Svetega Catalda Svete Marije Stare Kapue, iz Mornarice Dveh Sicilij.«

»Sir Osbert Castlefight, tretji s tem imenom!« se predstavi Anglež. »V čast mi je ukazati, da vi zapustite bojišče.«

»Ne, preden vas ne odženem s tem mečem!« in ga potegne iz nožnice.

»Gospod, izvolite se braniti,« reče Sir Osbert in se postavi v prežo.

Mečujeta se.

»Prav tukaj sem vas hotel, kolega, in to ne od danes!« in mu zada kvarto.



In Sir Osbert, odbijajoč udarce: »Že nekaj časa spremljam vaše korake, poročnik, in čakam na tole!«

Enakovredno močna sta se poročnika bojnih ladij izčrpavala v napadih in v fintah. Bila sta na vrhuncu vneme, ko: »Ustavite se, v imenu Boga!« Na pragu paviljona se je pojavila Dona Viola.

»Markiza, ta človek ...« sta v en glas rekla poročnika, povabila meče in pokazala drug na drugega.

In Dona Viola: »Moja draga prijatelja! Vtaknita te meče nazaj v nožnice, prosim vaju! Kaj se na tak način straši damo? Ta paviljon sem imela najrajši, ker je bil najbolj tiho in najbolj skrito mesto v parku, in glejta, komaj sem zadremala, me je zbudilo vajino tolčenje z orožjem!«

»Toda, Milady,« je rekel Anglež, »kaj niste vi mene povabili sem?«

»Vi ste bili tukaj, da bi počakali name, gospa ...« je rekel Neapeljčan.

Iz grla Done Viole se je izvil lahen smeh kot frfot peruti. »Ah, da, da, povabila sem vas ... ali vas ... Oh, tako zmedo imam v glavi ... No, torej, kaj čakata? Vstopita, izvolita sesti, prosim vaju ...«

»Milady, mislil sem, da je bilo povabilo namenjeno samo meni. Slepil sem se. Klanjam se in vas prosim, da mi dovolite, da se poslovim.«

»Enako sem hotel reči tudi jaz, gospa, in se posloviti.«

Markiza se je smejala: »Moja dobra prijatelja ... Moja dobra prijatelja ... Tako sem lahkomišelnica ... Mislila sem, da sem povabila Sira Osberta ob eni ... in Don Salvatorja ob drugi uri ... Ne, ne, oprostita mi: ob isti uri, toda na dveh različnih krajih ... Oh, ne, kako bi bilo to mogoče? ... No, torej, ker sta že oba tukaj, zakaj ne bi mogli sesti in se civilizirano pogovarjati.«

Poročnika sta se spogledala, nato sta pogledala njo. »Naj razumeva, Markiza, da ste kazali, da z zadovoljstvom prejimate najine pozornosti samo zato, da bi se poigrali z obema?«

»Zakaj, moja dobra prijatelja? Nasprotno, nasprotno ... Vajina vztrajnosti me ni mogla pustiti ravnodušne ... Oba sta tako prikupna ... To me muči ... Če bi zbrala uglajenost Sira Osberta, bi morala izgubiti vas, moj strastni Don Salvator ... In ko bi zbrala žar poročnika iz Svetega Catalda, bi se morala odpovedati vam, Sir! Oh, zakaj ne bi ... zakaj ne bi ...«

»Zakaj ne bi kaj?« sta v en glas vprašala častnika.

In Dona Viola, ki je povabila glavo: »Zakaj ne bi mogla biti z obema hkrati ...?«

Z vrha divjega kostanja se je zaslišalo šumenje vej. Bil je Kozma, ki ni mogel biti več miren.

Toda oba poročnika bojnih ladij sta bila preveč zmešana, da bi ga slišala. Skupaj sta stopila korak nazaj: »Nikoli, gospa.«

Markiza je dvignila lepi obraz s svojim najbolj žarečim nasmehom: »No, dobro, tistega od vaju bom, ki bo prvi v dokaz svoje ljubezni, da bi mi ugodil v vsem, izjavil, da me je pripravljen tudi deliti s tekmečem!«

»Gospa ...«

»Milady ...«

Poročnika, ki sta se s kratkim priklonom poslovila od Viole, sta se obrnila drug k drugemu, si pomolila roki in si ju stisnila.

»*I was sure you were a gentleman, Signor Cataldo,*«<sup>lx</sup> je rekel Anglež.

»Tudi jaz nisem dvomil o vaši časti, Mister Osberto,« je dejal Neapeljčan. Obrnila sta Markizi hrbet in krenila h konjem.

»Prijateljja moja ... Zakaj tako užaljeno ... Bedakoviča ...« je govorila Viola, toda častnika sta že imela nogo v stremenu.

To je bil trenutek, ki ga je Kozma že nekaj časa čakal, vnaprej okušajoč maščevanje, ki ga je pripravil: zdaj bo oba pričakalo precej boleče presenečenje. Ko se ne bi, ko je videl njuno možato vedenje, ko sta se poslovila od neskromne Markize, Kozma nenadoma čutil spravljen z njima. Prepozno! Zdaj ni bilo več moč odstraniti strašne maščevalne naprave! V enem samem trenutku se je Kozma velikodušno odločil, da ju bo posvaril: »Stojta!« je zaklical z drevesa, »ne sedita v sedlo!«

Častnika sta živahno dvignila glavo. »*What are you doing up there?*<sup>lxiii</sup> Kaj delate tam gor? Kako si dovolite? *Come down!*«<sup>lxiii</sup>

Za njima se je zaslišal smeh Done Virole, eden njenih frfotavih smehov.

Dvojica je bila zmedena. Bil je še tretji, ki je, kot vse kaže, prisostvoval pri vsem prizoru. Položaj je postajal bolj zapleten.

»*In any way,*«<sup>lxiv</sup> sta si rekla, »midva bova ostala solidarna.«

»Na najino čast!«

»Noben od naju ne bo pristal, da bi s komerkoli delil Milady!«

»Niti za življenje!«

»Toda ko bi se eden od vaju odločil privoliti ...«

»V tem primeru zmeraj solidarna! Privolila bova skupaj!«

»Zmenjeno! In zdaj stran!«

Ob tem novem pogovoru se je Kozma od jeze ugriznil v prst, ker je poskušal, da bi se izognila izpolnitvi maščevanja. 'Naj se torej izpolni!' in se je umaknil nazaj med vejice. Poročnika sta se zavihtela v sedlo. 'Zdaj bosta zakričala,' je pomislil Kozma in si zatisnil ušesa. Odjeknilo je dvojno rjojenje. Poročnika sta sedla na dva ježa, skrita pod podsedlico sedla.

»Izdaja!« in zletela sta na tla v izbruhu skokov in krikov in vrtenja okoli svoje osi in zdelo se je, da želita stresti svojo jezo na Markizo.

Toda Dona Viola, še bolj ogorčena od njiju, je zakričala tja gor: »Zlobni in pošastni opičjak!« in se je zagnala po debelu divjega kostanja in tako naglo izginila pogledu obeh oficirjev, da sta verjela, da jo je pogoltnila zemlja.

Med vejami se je Viola znašla pred Kozmom. Gledala sta se s plamenečimi očmi in ta jeza jima je dajala neke vrste nadangelsko čistost. Zdelo se je, da se bosta raztrgala, ko je ženska vzkliknila: »O moj dragi! Takega, takega te imam rada: ljubosumnega, neizprosnega!« Že mu je vrgla roke okoli vratu in sta se objela in Kozma se že ni več ničesar spomnil.

Zibala se je v njegovem naročju, odmaknila svoj obraz od njegovega, kot da razmišlja, in nato: »Toda tudi onadva, kako me ljubita, si videl? Pripravljena sta me deliti med sabo ...«

Zdelo se je, da bo Kozma planil nanjo, nato se je dvignil med vejami, grizel zelene vejice, tolkel z glavo v deblo: »Dva črva staaa...!«

Viola se je oddaljila od njega s tistim svojim kot kip negibnim obrazom. »Veliko se imaš še naučiti od njiju.« Obrnila se je in se hitro spustila z drevesa.

Častilca, ki sta pozabila na pretekle spore, nista našla drugega načina, kot da drug drugemu potrpežljivo začneta iskati bodice. Dona Viola ju je prekinila. »Hitro! Pridita v mojo kočijo!« Izginili so za paviljonom. Kočija je odrinila. Kozma je na divjem kostanju skrival obraz v dlaneh.

Začelo se je obdobje mučenja za Kozma, toda tudi za oba nekdanja tekmeča. In za Violo? Morda bi se lahko reklo obdobje radosti. Jaz mislim, da je Markiza mučila druge samo zato, ker je hotela mučiti sebe. Oba plemiška

častnika sta se ji neprestano motala pod nogami. Nerazdružljiva sta se sprehajala pod njenimi okni ali pa ju je ona povabila v svoj salon ali pa sta dolgo sedela v krčmi. Ona se je dobrikala obema in ju pozivala na tekmovanje v vedno novih dokazih ljubezni, na kar sta bila onadva zmeraj pripravljena pristati, in že sta jo bila pripravljena deliti drug z drugim, ne samo to, ampak tudi deliti jo z drugimi, in zdaj, ko sta se že valila po strmini privoljenj, se nista mogla več ustaviti, oba je gnala želja, da bi jima jo na ta način končno uspelo ganiti in da bi se držala svojih obljub, in hkrati ju je vezal dogovor o solidarnosti s tekmečem in ju je grizlo ljubosumje in upanje, da bosta drugega spodrinila, in grizel ju je tudi klic mračnega propadanja, v katerega sta čutila, da se pogrezata.

Pri vsaki novi obljubi, ki jo je iztrgala iz mornariških oficirjev, je Viola zajahala konja in šla o njej povedat Kozmu.

»Poslušaj, veš, da je Anglež pripravljen na to in ono ... In Neapeljčan prav tako ...« mu je vpila, takoj ko ga je videla turobno čepeti na kakem drevesu.

Kozma ni odgovoril.

»To je brezpogojna ljubezen,« je ona vztrajala.

»Brezpogojne svinjarije, vsi vi!« je zatulil Kozma in izginil.

To je bil zdaj krut način, s katerim sta si kazala ljubezen, in nista več našla poti iz njega.

Angleška admiralska ladja je dvignila sidro. »Vi boste ostali, kajne?« je rekla Viola Siru Osbertu. Sir Osbert se ni javil na krovu; razglašen je bil za dezerterja. Zaradi solidarnosti in tekmovanja je tudi Don Salvator dezertiral.

»Onadva sta dezertirala!« je Viola zmagoslavno naznanila Kozmu. »Zame! In ti ...«

»In jaz???« je zatulil Kozma s tako krutim pogledom, da Viola ni rekla niti besede več.

Sir Osbert in Salvator iz Svetega Catalda, oba dezerterja iz Mornarice svojih Veličanstev, sta preživljala dneve v krčmi, kockala, blede, nemirna, si prizadevala obrati drug drugega, medtem ko je bila Viola na višku nezadovoljstva s sabo in z vsem tistim, kar jo je obkrožalo.

Vzela je konja in šla proti gozdu. Kozma je bil na nekem hrastu. Ona se je ustavila spodaj na travniku.

»Sita sem.«

»Onih dveh?«

»Vseh vas.«

»Ah.«

»Onadva sta mi dala največje dokaze ljubezni ...«

Kozma je pljunil.

»... Vendar mi niso dovolj.«

Kozma je dvignil pogled k njej.

In ona: »Ti ne verjameš, da je ljubezen brezpogojna predanost, samoodpovedovanje ...«

Bila je tam na travniku, lepša kot kdajkoli, in komaj kaj bi bilo potrebno, da bi se hlad, ki je komaj otrdel njene obrazne poteze in ponosno držo postave, stopil in da bi jo imel v objemu ... Kozma bi lahko rekel kar koli, katero koli stvar, da bi ji stopil naproti, lahko bi rekel: »Povej mi, kaj želiš, da naredim, pripravljen sem ...« in spet bi bila sreča zanj, skupna sreča brez senc. Namesto tega pa je rekel: »Ne more biti ljubezen, če človek ni zvest samemu sebi z vsemi svojimi močmi.«

Viola je naredila gesto nasprotovanja, ki pa je bila tudi gesta utrujenosti. In vendar ga bi še zmeraj lahko razumela, kot ga v resnici je razumela, celo na ustnicah je imela besede, ki bi jih rekla: 'Ti si tak, kot jaz hočem, da si ...' in se takoj povzpela k njemu ... Ugriznila se je v ustnico. Rekla je: »Torej bodi zvest samemu sebi in sam.«

'Ampak potem biti zvest samemu sebi nima smisla ...', to je bilo tisto, kar je hotel reči Kozma. Namesto tega pa je rekel: »Če imaš raje onadva črva ...«

»Ne dovolim ti, da preziraš moje prijatelje!« je zavpila ona, in še mislila: 'Zame si pomemben samo ti in samo za tebe počnem vse, kar počnem!'

»Samo mene lahko prezirajo ...«

»Tvoj način razmišljanja!«

»Eno sem z njim.«

»Torej zbogom. Odpotujem še ta večer. Nikoli več me ne boš videl.«

Tekla je k vili, pripravila prtljago, odpotovala, ne da bi karkoli rekla častnikoma. Držala je besedo. Nikoli več se ni vrnila v Osojno. Šla je v Francijo in zgodovinski dogodki so se grmadili po njeni volji, ko si ona že ni več želela drugega, kot vrniti se. Izbruhnila je Revolucija, nato vojna: Markiza, ki jo je spočetka zanimal nov potek dogodkov (bila je v Lafayetteovem spremstvu), se je nato izselila v Belgijo in od tam v Anglijo. V londonski megli je med dolgimi leti vojne proti Napoleonu sanjala o osojnskih drevesih. Potem se je ponovno poročila z nekim Lordom, ki se je zanimal za Indijsko družbo, in se nastanila v Kalkuti. S svoje terase je gledala gozdove, drevesa, ki so bila še bolj čudna od tistih z vrta njenega otroštva, in vsak trenutek se ji je zdelo, da vidi Kozma, kako si utira pot med listjem. Toda bila je le senca kake opice ali jaguarja.

Sir Osbert Castlefight in Salvator iz Svetega Catalda sta ostala povezana na življenje in smrt in sta se posvetila pustolovskemu poklicu. Videli so ju v igralnih hišah v Benetkah, na teološki fakulteti v Göttingenu, na dvoru Katarine Druge v Peterburgu, nato pa so se za njima zgubile sledi.

Kozma se je dolgo klatil po gozdovih, objokan, razcapan, in zavračal hrano. Na ves glas je jokal, kot novorojenčki, in ptice, ki so nekdanj v jatah bežale ob bližanju tega nezmotljivega lovca, so se mu zdaj približale, sedale so v vrhove okoliških dreves ali pa so mu priletele na glavo, in vrabci so se drli, liščki so gostoleli, grlica je grulila, drozg je cvrkotal, ščinkavec in listnica sta žvrgolela; in iz visokih brlogov so prihajale veverice, polhi, poljske miši, in so združili svoje cviljenje v zboru, in tako se je moj brat premikal sredi tega oblaka joka.

Nato je prišel čas razdiralnega nasilja: pri vsakem drevesu je začel na vrhu in – stran z enim listom, stran z drugim –, ga naglo ogolil, da je bilo tako, kot je pozimi, tudi če je bilo drevo zimzeleno. Nato se je spet povzpел na vrh in je lomil vse vejice, dokler ni pustil drugega kot debelo ogrodje, se še enkrat povzpел na vrh in z žepnim nožem začel odstranjevati lubje, in videlo se je, kako so oluščena drevesa drgetaje in ranjeno razkrila belino.

In pri vsej tej srdi ni bilo več zamere proti Violi, temveč samo obžalovanje, ker jo je izgubil, ker je ni znal obdržati združene s sabo, ker jo je ranil s krivičnim in bedastim ponosom. Kajti, zdaj je to razumel, ona mu je bila vedno zvesta, in če je za sabo vlekla druga dva moška, je to pomenilo, da je samo Kozma štela za vrednega, da bi bil njen ljubimec, in vse njeno nezadovoljstvo in togota niso bile drugega kot nenasitno hlepenje, da bi njuna zaljubljenost rasla, ne da bi pustila, da doseže višek, in on on on ni razumel nič od tega in jo je jezil, dokler je ni izgubil.

Nekaj tednov se je zadrževal v gozdu, sam, kot ni bil še nikoli; niti Odličnega Maksija ni imel več, ker ga je s sabo odpeljala Viola. Ko se je moj brat ponovno prikazal v Osojnem, je bil spremenjen. Tudi jaz se nisem mogel več slepiti: tokrat je Kozma zares postal nor.

## 24. poglavje

Da je Kozma nor, se je v Osojnem vedno govorilo, že odkar je pri dvanajstih letih splezal na drevesa in se je branil priti dol. Toda kasneje, kot se rado zgodi, so to njegovo norost vsi sprejeli, in ne govorim samo o njegovi fiksaciji, da živi tam gor, ampak tudi o različnih čudaštvih njegovega značaja, in nihče ga ni obravnaval drugače, kot posebneža. Nato pa so se med polnim razcvetom njegove ljubezni do Viole zgodila njegova javna izražanja v nerazumljivi govorici, še posebno tisto med Zaščitnikovim praznikom, za katero je večina sodila, da je bogokletna, in je razlagala njegove besede kot krik krivoverca, morda v kartažanščini ali v pelagijanskem jeziku ali kot izpoved socinijanstva v poljščini. Od takrat je šel glas: »Baron je ponorel!« in nazadnjaki so dodajali: »Kako lahko ponori nekdo, ki je bil vedno nor?«

Sredi teh nasprotujočih si mnenj je Kozma resnično postal nor. Če je prej hodil, oblečen v krzno od glave do pet, si je zdaj začel krasiti glavo s peresi kot ameriški domorodci, s smrdokavrinim ali zeleničevim perjem živahnih barv, in razen na glavi jih je nosil tudi raztresene po oblačilih. Na koncu si je naredil več frakov, popolnoma prekritih s perjem, in je oponašal navade različnih ptic, kot na primer žolne, in je vlekel iz debel deževnike in ličinke in se ponašal z njimi kot z velikim bogastvom.

Pred ljudmi, ki so se zbrali pod drevesi, da bi ga poslušali in zbadali, je v dolgih govorih tudi zagovarjal ptice: in od lovca se je preobrnil v zagovornika perjadi in se je, primerno preoblečen, razglašal zdaj za dolgorepko, zdaj za kavko, zdaj spet za taščico, in je v govorih obtoževal ljudi, ki ne znajo prepoznati v pticah svojih pravih prijateljev, v govorih, ki so v obliki parabole postali obtožba vse človeške družbe. Tudi ptice so opazile to njegovo miselno spremembo in so prihajale k njemu, čeprav so bili spodaj ljudje, ki so ga poslušali. Tako je on lahko ponazarjal svoj govor z živimi primeri, ki jih je kazal na okoliških vejah.

Zaradi te njegove spretnosti so se osojnski lovci dosti pogovarjali o tem, da bi ga uporabili kot vabo, vendar pa si nihče ni nikoli drznil streljati na ptice, ki so sedale zraven njega. Kajti Baron je tudi zdaj, ko je bil tako brez pameti, še kar vlival določen strah; da, smešili so ga, in pod njegovim drevesom je bilo pogosto krdelo paglavcev in postopačev, ki so se norčevali iz njega, toda bil je tudi spoštovan in vedno so ga pazljivo poslušali.

Njegova drevesa so bila zdaj okrašena s popisanimi listi, z lepaki s Senekovimi in Shaftesburyjevimi maksimami in s predmeti: šopi perja, cerkvenimi svečami, majhnimi srpi, venci, ženskimi stezniki, pištolami, tehnicami, ki so bili povezani drug z drugim v določenem redu. Osojnski prebivalci so prebijali ure, ko so skušali uganiti, kaj naj bi pomenili ti rebusi: plemiči, Papež, krepost, vojna, in jaz mislim, da včasih niso imeli nobenega pomena, ampak so služili samo temu, da so zbistrili um in dali razumeti, da so tudi najbolj neobičajne ideje lahko pravilne.

Kozma je začel zlagati tudi neke spise, kot Čukov spev, Žolna, ki trka, Sovji pogovori, in jih javno razdeljevati. Še več, prav v tistem slaboumnem obdobju se je naučil umetnosti tiskanja in začel je tiskati neke vrste pamflete ali liste (med njimi List listnic), ki jih je nato natisnil združene pod naslovom: Glasnik dvonožcev. Vrh nekega oreha si je prinesel veliko klop, tiskarsko stavnico, tiskarsko stiskalnico, zaboječek s črkami, pletenko s črnilom in je preživiljal svoje dneve tako, da je sestavljal svoje strani in jih razmnoževal. Včasih so med stavnico in list zašli pajki ali metulji in njihov odtis je bil natisnjen na stran; včasih je kak polh skočil na list s svežim črnilom in je vse zamazal z udarci repa; včasih so veverice vzele s sabo kako črko abecede in jo nesle v svojo luknjo, misleč, da je hrana, kot se je zgodilo s črko Č, ki so jo zaradi tiste okroglaste in pecljate oblike zamenjale za sadež, in Kozma je moral začeti nekatere članke s Ce in Cprav.

Same lepe stvari, toda jaz sem dobil vtis, da moj brat v tistem času ni samo popolnoma ponorel, ampak da se je tudi nekoliko pobebavil, kar je hujše in bolj boleče, kajti blaznost je moč narave, v dobrem ali v slabem, medtem ko je bedaštvo šibkost narave, brez nadomestila.

Pozimi se je namreč zdelo, da se je spravil v zimsko spanje. Obešen je bil na kakem debelu v svoji prešiti vreči, samo glavo je imel zunaj, kot kak gnezdač, in veliko je bilo že, če je v najbolj toplih urah naredil nekaj skokov do jelše nad hudournikom Usranščico, da je opravil potrebo. Ostajal je v vreči in po malem bral (v mraku je prižgal malo oljenko) ali godrnjal pri sebi ali si prepeval. Toda večino časa je spal.

Kar se tiče hrane, je imel neke svoje skrivnostne zaloge, vendar si je pustil postreči krožnik mineštre ali raviolov, ko se je kaka dobra duša po lestvi povzpela in mu jih prinesla vse do gor. V resnici se je med ljudmi nizkega rodu rodila nekaka vraža, da darovanje Baronu prinaša srečo; znak, da je on zbujal ali bojazen ali naklonjenost, in jaz mislim, da slednje. To dejstvo, da je dedič baronskega naslova Rondojskega začel živeti od javne miloščine, se mi je zdelo nespodobno, in predvsem sem mislil na to, kaj bi rekel najin pokojni oče, ko bi to vedel. Po mojem si vse do takrat nisem imel kaj očitati, saj je moj brat vedno preziral udobnosti družinskega življenja in mi je podpisal listino, po kateri do njega, po tem, ko sem mu plačal majhno rento (ki mu je šla skoraj vsa v knjige), nisem imel več nobenih obveznosti. Toda zdaj, ko sem videl, da si ni sposoben priskrbeti hrane, sem poskusil po lestvi poslati gor k njemu enega naših lakajev v livreji in beli lasulji s četrtinko purana in kozarcem burgundca na pladnju. Mislil sem, da bo zavrnil hrano zaradi enega tistih svojih skrivnostnih načelnih razlogov, vendar pa jo je takoj rad sprejel in od takrat naprej smo mu vsakič, ko smo se spomnili, poslali porcijo naših jedi na drevo.

Skratka, to je bilo grdo propadanje. K sreči so napadli volkovi in Kozma je ponovno dobil priložnost, da se pokaže v svoji najboljši luči. Bila je huda zima, sneg je zapadel vse do naših gozdov. Tropi volkov, ki jih je v Alpah ujela lakota, so se spustili do naših obal. Kakšen gozdar jih je srečal in je zastrašen prinesel novico. Osojnčani, ki so se v časih protipožarne straže naučili, da se v nevarnih trenutkih združijo, so se začeli menjavati na straži okrog mesta, da bi preprečili približevanje tistih sestradanih zveri. Toda nihče si ni upal zapustiti naselja, še najmanj ponoči.

»Škoda, da Baron ni več tak, kot je bil nekdam!« se je govorilo v Osojnem.

Tista grda zima ni minila brez posledic za Kozmovo zdravje. Tam je visel, skrčen v svojem mehu kot ličinka v zapredku, iz nosa mu je kapljalo, naglušnen in

zabuhel v obraz. Zvonil je preplah zaradi volkov in ljudje, ki so šli tam spodaj mimo, so ga nagovarjali: »Oh, Baron, nekdam si bil ti tisti, ki si nas stražil s svojih dreves, zdaj pa smo mi tisti, ki stražimo tebe.«

On je imel še naprej priprte oči, kot bi ne razumel ali se brigal za nič. Vendar pa je nenadoma dvignil glavo, smrknil in hripavo rekel: »Ovce. Da ulovimo volkove. Ovce naj bodo na drevesih. Zvezane.«

Ljudje so se že gnetli tam spodaj, da bi slišali, kakšne norosti meče ven, in ga zasmehovali. Namesto tega pa se je on sopihajoč in pohrkavajoč dvignil iz vreče in rekel: »Pokazal vam bom, kje,« in je krenil po vejah.

Na nekatere orehe ali hraste med gozdom in obdelano zemljo je Kozma hotel, da prinesejo ovce ali jagenjčke in on sam jih je žive in blejajoče zvezal k vejam tako, da se ne bi mogle zvrniti dol. Na vsako teh dreves je nato skrtil s krogami nabito puško. Tudi on se je oblekel kot ovca: oglavnica, suknja, hlače, vse je bilo iz kodrave ovčje dlake. In pripravil se je, da bo na onih drevesih pod milim nebom dočakal noč. Vsi so mislili, da je njegova norost dosegla višek.

Vendar pa so se tisto noč spustili volkovi. Ko so zaduhali vonj ovc, zaslišali njihovo blejanje in jih nato videli tam gor, se je vse krdelo ustavilo ob vznožju drevesa in začelo tuliti z odprtimi, sestradanimi žreli v zraku in upirati tace na deblo. Glej, kako se je takrat skokoma po vejah približal Kozma, in volkovi, ki so videli tisto postavo med ovco in človekom, ki je skočila tja gor kot ptič, so osupli obstali z odprtimi golti. Dokler 'Bum! Bum!' niso pokasirali dveh krogel prav v grlo. Dveh: kajti eno puško je Kozma vedno nosil s sabo (in jo nato vsakič nabil), druga pa je bila tam, pripravljena s kroglo v cevi na vsakem drevesu; torej sta bila vsakič dva volkova, ki sta se stegnila po zamrznjenih tleh. Tako jih je pokončal veliko število in ob vsakem strelu so se krdela zbegano razbežala v vse smeri, in lovci, ki so pritekli tja, kjer so slišali krike in strele, so naredili ostalo.

O tem lovu na volkove je Kozma zatem pripovedoval več različnih epizod in ne bi vedel povedati, katera je bila prava. Na primer: »Borba je tekla, kot je treba, ko sem se premaknil proti drevesu z zadnjo ovco, kjer sem našel tri volkove, ki jim je uspelo splezati na veje in so jo ravno hoteli pokončati. Napol slep in omamljen od prehlada, kot sem bil, sem prišel skoraj do volčjih gobcev, ne da bi se tega zavedel. Ko so volkovi videli to drugo ovco, ki je po zadnjih nogah hodila po vejah, so se obrnili proti njej in odprli žrela, še kar rdeča od krvi. Jaz sem imel prazno puško, ker sem po tolikem puškarjenju ostal brez smodnika; in puške, ki je bila pripravljena na tistem drevesu, nisem mogel doseči, ker so bili tam volkovi. Bil sem na stranski, bolj mehki veji, toda nad sabo sem imel na dosegu roke neko bolj čvrsto vejo. Začel sem hoditi ritensko po svoji veji in se počasi oddaljevati od debela. En volk mi je počasi sledil. Toda jaz sem se z rokami obešal na zgornjo vejo in sem se samo delal, da premikam noge po tisti mehki veji; v resnici sem visel z one veje zgoraj. Prevarani volk je verjel, da gre lahko naprej, in veja se je vdala pod njim, medtem ko sem se jaz z enim skokom dvignil na zgornjo vejo. Volk je padel s skoraj neslišnim pasjim laježem, si na tleh polomil kosti in bil na mestu mrtev.

»In druga dva volka?«

»... Druga dva sta me nepremično proučevala. Tedaj sem si nenadoma slekel jakno in oglavnico iz ovčje dlake in jima ju vrgel. Ko je eden od volkov videl, kako leti nanj ta bela jagnječja senca, jo je hotel zgrabiti z zobmi, toda ker se je pripravil, da bo nosil veliko težo, tisto pa je bila prazna koža, je bil

neuravnotežen in je izgubil ravnovesje in tudi on končal tako, da si je zlomil šape in vrat na tleh.«

»Ostane še eden ...«

»... Ostane še eden, toda ker sem se nenadoma znebil oblek, ko sem vrigel stran jakno, sem tako kihnil, da se je streslo nebo. Volk je ob tem tako nenadnem in novem izbruhu tako sunkovito odskočil, da je padel z drevesa in si zlomil vrat kot ostala dva.«

Tako je moj brat pripovedoval o svoji bojni noči. Kar je gotovo, je to, da je bil prehlad, ki se ga je navlekel, bolehen, kot je že bil, zanj skoraj usoden. Nekaj dni je bil med življenjem in smrtjo in v znak hvaležnosti so ga zdravili na stroške osojnske skupnosti. Ležal je v viseči mreži in obkrožali so ga doktorji, ki so se vzpenjali in spuščali po lestvah. Na posvet so poklicali najboljše zdravnike iz okrožja, in nekateri so mu dajali odvajala, nekateri puščali kri, nekateri polagali gorčične, nekateri tople obkladke. Nihče več ni govoril o Baronu Rondojskem kot o norcu, vsi so govorili o njem kot o enem največjih genijev in posebnežev stoletja.

To je bilo, dokler je ostal bolan. Ko je ozdravel, so nekateri spet govoril, da je moder kot prej, nekateri, da je nor kot vedno. Dejstvo je, da ni več počel veliko čudaštev. Še naprej je tiskal tednik, ki pa se ni več imenoval Glasnik dvonožcev, ampak Razumni vretenčar.

## 25. poglavje

Ne vem, če je bila v tistem času v Osojnm že ustanovljena Loža Prostopidarjev; veliko kasneje sem bil posvečen v framazonstvo, po prvem Napoleonovem pohodu, skupaj z velikim delom premožne buržoazije in z malim plemstvom naših krajev in zaradi tega ne znam povedati, v kakšnih odnosih je bil moj brat najprej z Ložo. Ko ravno govorim o tem, bom navedel dogodek, ki se je zgodil približno v času, o katerem pripovedujem, in o katerem bodo različna pričevanja potrdila, da je resničen.

Nekega dne sta v Osojno prišla dva Španca, mimoidoča popotnika. Odpravila sta se k hiši nekega Bartolomeja Žeruha, slaščičarja, znanega kot prostomavharja. Kaže, da sta se predstavila kot sobrata madridske Lože, tako da ju je on zvečer pripeljal na zasedanje osojnskih Prostopidarjev, ki so se takrat zbirali ob soju bakel in sveč na neki jasi sredi gozda. O vsem tem se ve samo iz govoric in domnev; kar je gotovo, je, da je naslednjega dne Špancema, ki sta ravno stopila iz njunega gostišča, sledil Kozma Rondojski, ki ju je neopažen nadzoroval z višine dreves.

Popotnika sta stopila na dvorišče krčme na robu mesta. Kozma se je namestil na gliciniji. Za mizo je sedel nek gost, ki je čakal dvojico; ni se videlo njegovega obraza, ki ga je zakrival črn klobuk s širokimi krajci. Te tri glave, ali bolje, te trije klobuki so se pomenkovali na belem kvadratu prta; in ko so se nekaj časa tiho pomenkovali, so neznančeve roke začele pisati na ozek papir nekaj, kar sta mu druga dva narekovala, in kar je, sodeč po redu, po kakršnem je postavljaj besede eno pod drugo, moral biti spisek imen.

»Dober dan gospodom,« je rekel Kozma. Trije klobuki so se dvignili k človeku na gliciniji in pri tem razkrili tri obraze z izbuljenimi očmi. Toda eden od treh, tisti s širokimi krajci, se je hitro spet sklonil, da se je skoraj dotikal mize



s konico nosu. Moj brat je še pravočasno bežno zagledal fizionomijo, ki se mu ni zdela neznan.

»*Buenos días a usted!*«<sup>lxv</sup> sta dejala tista dva. »Kaj je to tukajšnji običaj, da se predstavite tujcem tako, da se spustite z neba kot kak golob? Upam, da se boste takoj izvolili spustiti dol in nam to razložiti!«

»Kdor je visoko, ga dobro vidijo z vseh strani,« je rekel Baron, »medtem ko so ljudje, ki se plazijo, da bi zakrili obraz.«

»Vedite, da nihče od nas ni dolžan pokazati obraza vam, señor, še manj kot vam je kdo do nas dolžan pokazati svojo rito.«

»Vem, da je imeti obraz v senci za določeno vrsto ljudi vprašanje časti.«

»Za katere, prosim?«

»Za vohune, da omenim le eno!«

Pajdaša sta se zdrznila. Sklonjeni je ostal nepremično, toda prvič se je zaslišal njegov glas. »Ali, da omenim še kakšno, za člane skrivnih družb ...« je počasi zlogoval.

Ta replika se je lahko razlagala na več načinov. Kozma je to pomislil in nato naglas rekel: »Ta replika, gospod, se lahko razlaga na več načinov. Vi pravite »člani skrivnih družb«, in pri tem namigujete, da naj bi bil to jaz, ali namigujete, da ste to vi, ali da smo to oboji, ali da to nismo ne vi ne jaz, temveč drugi, ali ker, kakorkoli se bo odvilo, ta replika lahko služi temu, da boste videli, kaj bom na to rekel jaz?«

»*Como como como?*«<sup>lxvi</sup> je zbegano rekel mož s širokokrajnim klobukom in v tej zbeganosti je pozabil, da mora držati glavo sklonjeno, in se je toliko dvignil, da je gledal Kozmu v oči. Kozma ga je prepoznal: bil je Don Sulpicio, njegov sovražnik jezuit iz časov Spodnjega Olivja!

»Ah! Nisem se varal! Dol z masko, častiti oče!« je vzkliknil Baron.

»Vi! Vedel sem!« je rekel Španec in si snel klobuk, se priklonil in pri tem razkril plešo. »Don Sulpicio de Guadalete, *superior de la Compañía de Jesus.*«<sup>lxvii</sup>

»Kozma Rondojski, prost in potrjen zidar.«

Tudi ostala dva Španca sta se predstavila s kratkim priklonom.

»Don Calisto!«

»Don Fulgenico!«

»Sta tudi spoštovana gospoda jezuita?«

»*Nosotros también!*«<sup>lxviii</sup>

»Toda kaj ni bil vaš red pred kratkim razpuščen po ukazu Papeža?«

»Ne, da bi prizanesli svobodomislecem in krivovercem vašega kova!« je rekel Don Sulpicio in potegnil meč iz nožnice.

To so bili španski jezuitje, ki so se po razpustu Reda podali na deželo, ker so hoteli ustanoviti oborožene čete v vseh okrajih, da bi se borili proti novim idejam in teizmu.

Tudi Kozma je potegnil ven meč. Precej ljudi se je nagnetlo okoli. »Blagovolite se spustite, če se želite bojevati *caballerosamente,*«<sup>lxix</sup> je rekel Španec.

Nedaleč stran je bil orehov gozd. Bil je čas klatenja in kmetje so obesili rjuhe z enega drevesa na drugega, da bi zbrali orehe, ki so jih sklatili. Kozma je stekel na nek oreh, skočil na rjuho, in tam lovil ravnotežje, kroteč podplate, ki so mu drseli po platnu, neke vrste veliki gugalni mreži.

»Vi se povzpnete za dve pedi, Don Sulpicio, kajti jaz sem se spustil več, kot sem vajen!« in tudi on je potegnil meč iz nožnice.

Tudi Španec je skočil na napeto rjuho. Težko je bilo držati ravnotežje, kajti rjuha se je hotela zapreti kot žakelj okoli njunih postav, toda nasprotnika sta bila tako zagrizena, da jima je uspelo prekrizati jekli.

»V največjo slavo Boga!«

»V slavo Velikega Arhitekta Vesolja!«

In sta se udarila z mečema.

»Preden vam zasadam to rezilo v pilorus,« je rekel Kozma, »mi povejte, kako je s *Señorito* Uršulo.«

»Umrta je v nekem samostanu.«

Kozma je vznemirila novica (za katero pa jaz mislim, da je bila nalašč izmišljena) in bivši jezuit je to izkoristil za levi udarec. V izpadu je dosegel enega izmed vozlov, privezanih na orehove veje, ki so nosili rjuho na Kozmovi strani, in ga z enim zamahom presekal. Kozma bi gotovo padel, ko se ne bi urno vrgel na rjuho na Don Sulpiciovi strani in se zgrabil za rob. Med skokom je njegov meč premagal Špančev obrambni položaj in ga zabodel v trebuh. Don Sulpicio se je vdal, zdrsel dol po rjuhi, nagnjeni na stran, kjer je presekal voz, in padel na zemljo. Kozma je splezal na oreh. Ostala dva bivša jezuita sta dvignila truplo ranjenega ali mrtvega tovariša (nikoli se ni dobro vedelo), pobegnila in se nista nikoli več prikazala nazaj.

Ljudje so se nagnetli okoli okrvavljene rjuhe. Od tistega dne je bil moj brat splošno znan kot prostozidar.

Skrivnostnost Družbe mi ni dovoljevala, da bi o tem zvedel več. Ko sem tudi jaz vstopil in postal njen član, kot sem povedal, sem slišal, da o Kozmu govorijo kot o starem bratu, katerega odnosi z Ložo niso bili najbolj jasni, in kdo ga je označil za »spečega«, kdo za heretika, ki je prestopil v drugo družbo, kdo naravnost za odpadnika; toda vedno z velikim spoštovanjem do njegovega preteklega delovanja. Ne izključujem niti, da bi prav on lahko bil tisti slavni Mojster "Zidarska žličarka", ki so mu pripisovali ustanovitev Lože »Na Orientu Osojnega«, in da se sicer v opisih prvih obredov, ki so se tam odvijali, čuti Baronov vpliv: dovolj pove že, da so novince zavezali, jih nesli na vrh kakega drevesa in jih spustili dol, obešene na vrvi.

Gotovo je, da so se pri nas prva prostomavharska srečanja odvijala ponoči sredi gozdov. Kozmova prisotnost bi bila tako več kot upravičena, tako v primeru, da je bil on tisti, ki je prejemal od svojih tujih dopisovalcev brošure s Pravili prostozidarstva in ki je tu ustanovil Ložo, kot v primeru, da je bil kdo drug, najbrž po tem, ko je bil posvečen v Franciji ali v Angliji, ki je vpeljal obrede tudi v Osojnem. Mogoče je, da je Framazonstvo obstajalo že od nekdaj, ne da bi Kozma za to vedel, in je on neke noči, ko se je premikal po gozdnih drevesih, na neki jasi naključno odkril moške s čudnimi paramenti in pripravami, ki so zborovali ob svetlobi svečnikov, se ustavil tam gori, da bi poslušal, in se nato vmešal in napravil zmedo s kakšno osupljivo domisljico, kot na primer: »Če boš dvignil zid, misli na tisto, kar ostane zunaj!« (stavek, ki sem ga pogosto slišal ponavljati), ali kakšno podobno, in ko so Framazoni prepoznali njegovo veliko učenost, so ga posvetili v Ložo in mu dodelili posebne naloge in tako vnesli veliko število novih obredov in simbolov.

Dejstvo je, da je ves čas, ko je imel moj brat z njim opravka, Prostozidarstvo na prostem (kot ga bom klical, da ga ločim od tistega, ki se bo nato zbiralo v nekem zaprtem poslopju) imelo veliko bogatejši obred, v katerega so vstopali čuki, teleskopi, borovi storži, hidravlične črpalke, gobe, Kartezijevi

plavači, pajčevine in pitagorove tablice. Tu je bilo tudi neko bahavo razkazovanje mrtvaških lobanj, toda ne samo človeških, temveč tudi lobanj krav, volkov in orlov. Takšne in drugačne predmete, med katerimi zidarske žlice, kotnike in kompase običajnega prostozidarskega bogoslužja, so v tistih časih v čudaških kombinacijah našli obešene na veje in jih spet pripisovali Baronovi norosti. Le redke osebe so lahko razumele, da so ti rebusi zdaj imeli resnejši pomen; toda po drugi strani se ni nikoli dalo začrtati jasne ločnice med prejšnjimi in kasnejšimi znamenji, niti izključiti, da so bili rebusi od vsega začetka tajni znaki kake skrivne organizacije.

Kajti Kozma je bil že veliko prej, preden je postal prostozidar, včlanjen v različna združenja ali obrtne bratovščine, kot denimo v San Crispinsko ali Čevljarsko, ali tisto Krepostnih Sodarjev, Pravičnih Orožarjev in Skrbnih Klobučarjev. Ker si je sam izdeloval skoraj vse stvari, ki jih je potreboval, je poznal najrazličnejše obrti in se je lahko pobahal s članstvom v mnogih združenjih, ki so bila zelo zadovoljna, da imajo v svoji sredi člana plemiške družine, neobičajnega intelekta in dokazane nesebičnosti.

Kako je bila strast, ki jo je Kozma vedno kazal do življenja v društvih, združljiva z njegovim večnim begom iz civilne družbe, nisem nikoli dobro razumel, in ta strast je še vedno ena od večjih edinstvenosti njegovega značaja. Lahko bi se reklo, da je Kozma, bolj je bil odločen, da se bo skrival med svojimi vejami, bolj čutil potrebo, da bi ustvaril nove odnose s človeškim rodом. Toda čeprav se je vsake toliko z dušo in telesom vrgel v pripravljanje novega društva in zanj skrbno določil statute, smotre, izbiro najprimernejših mož za vsako nalogo, njegovi tovariši nikoli niso vedeli, do katere točke lahko računajo nanj, niti, kdaj in kje ga lahko srečajo, niti, kdaj ga bo nenadoma premagala njegova ptičja narava in se ne bo več pustil zgrabiti. Morda bi, ko bi zares hoteli najti skupno točko teh protislovnih obnašanj, bilo treba upoštevati, da je Kozma enako sovražen do vsakega načina človeškega sobivanja, veljavnega v njegovem času, in je zato od vseh bežal in se trdovratno trudil preizkušati nove: toda nobeno od teh združenj se mu ni zdelo pravo in dovolj različno od drugih; od tod neprestano ponavljanje njegovih obdobj popolnega divjaštva.

Kar je imel on v mislih, je bila ideja o vseobčni družbi. In vsakič, ko si je prizadeval združiti ljudi, bodisi zaradi natančno določenih ciljev, kot je protipožarna straža ali zaščita pred volkovi, bodisi v obrtnih bratovščinah, kot so Popolni Brusachi ali Razsvetljeni Strojariji Usnja, je vse vedno navzelo videz zarote, sekte, krivoverstva, saj mu je ljudi vedno uspelo zbrati ponoči, v gozdu, okoli drevesa, s katerega je pridigal, in v takem vzdušju so pogovori zlahka prešli s podrobnosti na splošno, s preprostih pravil ročne obrti se je, kot ne bi bilo nič, prešlo na načrt uvedbe svetovne republike enakih, svobodnih in pravičnih.

V Prostozidarstvu Kozma torej ni počel drugega, kot tisto, kar je že storil v drugih skrivnih ali na pol skrivnih združenjih, pri katerih je sodeloval. In ko je neki Lord Liverpuck, ki so ga poslali iz londonske Velike Lože na obisk k celinskim sobratom, slučajno prišel v Osojno takrat, ko je bil Mojster moj brat, je bil tako ogorčen zaradi njegove majhne pravovernosti, da je pisal v London, da mora biti osojnsko prostozidarstvo novo prostozidarstvo škotskega reda, ki ga plačujejo Stuarti, da bi širili propagando proti hanovrskemu prestolu in vzpostavili staro družbeno ureditev Jakoba II.

Po tem se je dogodilo tisto, kar sem pripovedoval o dveh španskih popotnikih, ki sta se Bartolomeju Žeruhu predstavila za prostozidarja. Ko sta bila

povabljena na sestanek Lože, se jima je vse zdelo popolnoma običajno, celo rekla sta, da je bilo prav tako v Madridskem Orientu. Zaradi tega je Kozma, ki je dobro vedel, kolikšen del obreda si je sam izmislil, postal sumničav: zaradi tega je sledil vohunom in jih razkrinkal in slavil zmago nad svojim starih sovražnikom Don Sulpiciom.

Kakorkoli že, jaz mislim, da je Kozma zaradi osebnih potreb spreminjal bogoslužje, saj bi od vsake obrti po temeljiti presoji lahko sprejel simbole, razen od obrti zidarja, on, ki zidanih hiš ni hotel nikoli graditi ne v njih živeti.

## 26. poglavje

Osojno je bilo tudi dežela vinogradov. Tega nisem nikoli poudarjal, saj sem se, ko sem sledil Kozmu, moral vedno držati visokostebelnih rastlin. Toda po prostranih bregovih so bili zasajeni vinogradi in avgusta so pod listjem trtja jagode trte rossese polnile grozde z gostim sokom, ki je bil že barve vina. Nekatero trte so bile na brajdah: o tem govorim tudi zaradi tega, ker je Kozma, ko je ostarel, postal tako majhen in lahek in se je tako dobro naučil umetnosti hoje brez teže, da so ga tramovi pergole držali. On se je tedaj lahko sprehajal po trtah in ko je tako šel in si pri hoji pomagal s sadnimi drevesi, ki so rasla okoli, in se držal za kole, ki se jim pravi *kouci*, je lahko opravil veliko dela, pozimi, ko so trte gole čačke okoli železnih žic, je bilo to obrezovanje, poleti redčenje prebujnega listja ali iskanje žuželk in nato septembra trgatev.

Ob trgatvi so prišli v vinograde na dnino vsi osojski prebivalci in med zelenjem trtja ni bilo videti drugega kot živopisana krila in čepice s čopi. Mulovodci so na tovornih sedlih nosili polne košare in jih praznili v kadi; druge košare so si vzeli različni iztrjevalci, ki so s skupinami biričev prihajali preverjat dajatve za tukajšnje plemiče, Vlado Genovske Republike, za duhovščino in druge desetine. Vsako leto je prišlo do kakega prepira.

Vprašanja o delih letin, ki jih je treba razdeliti desno in levo, so bila tista, ki so bila razlog največjih ugovorov v »knjigah pritožb«, ko je bila v Franciji revolucija. V take knjige so začeli pisati tudi v Osojnem, samo da bi videli, kako to zgleda, čeprav to pisanje tukaj pa prav zares ni ničemur koristilo. To je bila ena od Kozmovih idej, ki v tistem času ni več čutil potrebe hoditi na zborovanja Lože, da bi razpravljajal s tistimi štirimi prostozidarskimi praznilci pletenk. Stal je na trških drevesih in okoli njega so se zbrali vsi ljudje z obale in z dežele, da bi slišali, kaj je novega, saj je on po pošti prejemal časopise, in poleg tega je imel še svoje prijatelje, ki so mu pisali, med njimi zvezdoslovca Baillyja, ki so ga nato izvolili za pariškega maire, in druge klubovce. Vsak trenutek je bila kaka nova novica: Necker, palakorda<sup>6</sup>, Bastilja in Lafayette z belim konjem in kralj Ludvik, preoblečen v lakaja. Kozma je razlagal in igral vse, skakaje z ene veje na drugo, in na eni veji je bil Mirabeau na tribuni, na drugi Marat pri jakobincih in na tretji spet kralj Ludvik v Versaillesu, ki si je posadil rdečo čepico, da bi ustregel botram, ki so pripešačile iz Pariza.

Da bi razložil, kaj so »knjige pritožb«, je Kozma rekel: »Poskušajmo narediti eno.« Vzel je šolski zvezek in ga z vrvico obesil na drevo; vsak je prišel tja in napisal stvari, ki niso bile v redu. Pritožb je bilo vseh vrst: zaradi cene rib so se pritoževali ribiči, in vinarji zaradi desetine in pastirji zaradi meja pašnikov

---

<sup>6</sup> Stara italijanska igra, predhodnica tenisa.

in gozdarji zaradi državnih gozdov in nato so se pritoževali vsi tisti, ki so imeli sorodnike na galeji, in tisti, ki so okusili konec vrvi zaradi kakega kaznivega dejanja, in tisti, ki so bili jezni na plemiče zaradi žensk: pritožbam ni bilo konca. Kozma je pomislil, da čeprav je »knjiga pritožb«, ni lepo, da je tako žalostna, in se je domislil in prosil vsakega, naj napiše stvar, ki bi mu najbolj ugajala. In spet je vsak povedal svoje, tokrat vse dobro: nekateri so pisali o pogači, nekateri o mineštri; nekateri so si zaželeli svetlolaske, nekateri dve rjavolaski, nekateri bi rad spali ves dan, nekateri hodili po gobe vse leto; nekateri so želeli kočijo s štirimi konji, nekateri bi bili zadovoljni z eno kozo; nekateri bi si želeli spet videti svojo mrtvo mater, nekateri spoznati bogove z Olimpa: skratka, vse, kar je dobrega na svetu, je bilo napisano v ta zvezek, pa tudi narisano, saj mnogi niso znali pisati, in celo pobarvano z barvicami. Tudi Kozma je nekaj napisal tja, neko ime: Viola. Ime, ki ga je leta pisal vsepovsod.

Iz tega je nastal lep zvezek in Kozma ga je naslovil »Knjiga pritožb in radosti«, toda ko je bil napolnjen, ni bilo nobenega zbora, kamor bi ga lahko poslali, zato je ostal tam, z vrvco obešen na drevo, in ko je deževalo, je dež brisal zapise in zvezek je začel gniti, in ta pogled je zaradi sedanje bede stiskal srca Osojncanov in jih polnil z željo po uporu.

Skratka, tudi pri nas so bili vsi vzroki francoske revolucije. Samo da nismo bili v Franciji in Revolucije ni bilo. Živimo v državi, kjer se zmeraj pripetijo vzroki in nikoli posledice.

Vendar pa je bilo v Osojnem vseeno kujavo vreme. Proti Avstro-Sardincem je republikanska vojska dva koraka stran napovedala vojno. Massena v Collardentu, Laharpe v Nerviji, Mouret vzdolž Corniceja, z Napoleonom, ki je bil takrat samo artilerijski general, tako da je bil prav on tisti, ki je povzročal tisto bobnenje, ki je kdaj pa kdaj z vetrom prispelo v Osojno.

Septembra se je pripravljalo na trgatev. In zdelo se je, da se pripravlja na nekaj skrivnostnega in strašnega.

Zarotniške besede od vrat do vrat:

»Grozdje je zrelo!«

»Zrelo je! Oh, že!«

»Več kot zrelo! Treba ga je nabrati!«

»Treba ga je stisniti!«

»Smo vsi? Kje boš ti?«

»Pri vinogradu onstran mostu. In ti? In ti?«

»Pri grofu Piniji.«

»Jaz pa pri vinogradu ob mlinu.«

»Si videl, koliko biričev? Videti so kot kosi, ki se spuščajo, da bi kljuvali grozde.«

»Toda to leto ne bodo kljuvali!«

»Če je veliko kosov, smo tu sami lovci!«

»So pa tudi taki, ki se nočejo pokazati. So tudi taki, ki bežijo!«

»Kako to, da letos mnogo ljudi ne mara več trgatve?«

»Pri nas so jo hoteli prestaviti. Toda zdaj je grozduje že zrelo!«

»Zrelo je!«

Naslednjega dne pa se je trgatev začela tiho. V vinogradih so se nagnetli ljudje, ki so v vrsti stali vzdolž trtja, vendar se ni rodila ena sama pesem. Kak zgubljen klic, oznanilo: »Ste tudi vi tu? Zrelo je!«, premikanje skupin, nekaj temačnega, morda tudi na nebu, ki ni bilo povsem prekrito, ampak nekoliko sivo,

in če je kak glas začel peti, je takoj na sredi zamrl, ne da bi se mu pridružil zbor. Mulovodci so nosili polne košare grozdja v kadi. Prej so navadno ločili dele za plemstvo, škofa in vlado; letos ne, zdelo se je, da so na to pozabili.

Davkarji, ki so prišli, da bi prejeli desetine, so bili nemirni, niso vedeli, kaj bi. Bolj ko je tekel čas, bolj se ni nič zgodilo, bolj je bilo čutiti, da se nekaj mora zgoditi, bolj je bilo biričem jasno, da je treba nekaj storiti, toda nič jim ni bilo jasno, kaj.

Kozma je s svojimi mačjimi koraki začel hoditi po pergolah. S škarjami v rokah je brez reda odrezal grozd tu, grozd tam, ga podal trgačem in trgačicam tam spodaj in vsakemu nekaj pridušeno povedal.

Vodja biričev ni več zdržal. Rekel je: »In, dobro, in, torej, tako, lahko malo vidimo te desetine?« Komaj je to rekel, že se je kesal. Po vinogradih je zadonel temačen zvok med bobnenjem in žvižgom: to je bil trgač, ki je pihal v školjko, eno tistih trobelj, in je po dolinah razširjal klic k orožju. Z vsakega griča so odgovorili podobni zvoki, vinarji so dvigovali školjke kot trombe, prav tako Kozma gor z neke brajde.

Po trtju se je razširilo petje; spočetka polomljeno, neskladno, da se ni razumelo, kaj je. Nato so se glasovi sporazumeli, se uglasili, se zagnali in peli kot bi hitro tekli in možje in žene, nepremični in napol skriti vzdolž trtja, in drogovi trte grozdi, zdelo se je, ko da vsi tečejo in da se grozdje samo trga, meče v kadi in se stiska, in zrak oblaki sonce so vsi postali mošt, in že se je začinjalo razumeti to pesem, najprej note glasbe in nato kakšno od besed, ki so govorile: »*Ça ira! Ça ira! Ça ira!*«<sup>lxx</sup> in mladeniči so cepetali po grozdju z golimi in rdečimi nogami, »*Ça ira!*« in mladenke so vbadale koničaste škarje kot bodala v gosto zelenje in pri tem ranile ukrivljene spoje grozdja, »*Ça ira!*« in oblaki mušic so preplavljali kupe češuljkov, pripravljenih za stiskanje, »*Ça ira!*« in takrat so biriči izgubili nadzor in »Stoj! Tišina! Prenehajte s kravalom! Kdor poje, bo ustreljen!« so začeli streljati s puškami v zrak.

Odgovoril jim je grom puškarjenja, da se je zdelo, da so po hribih za boj razvrščeni polki. Vse osojsne lovske puške so se sprožile in Kozma je vrh visoke fige trobil k naskoku s trombi podobno školjko. Po vseh vinogradih so se premikali ljudje. Nič več se ni razumelo, kaj je trgatev in kaj bojni metež: možje grozdje ženske rozge rezniki trtni listi *kouci* puške košare konji železne žice pesti mulje brce golenice prsi in vse je pelo: *Ça ira!*

»Tukaj imate desetine!« Končalo se je tako, da so biriče in davkarje z glavo navzdol vtaknili v kadi, polne grozdja, noge so jim gledale ven in brcale. Od tam so se vrnili, ne da bi karkoli izterjali, od glave do peta zamazani z grozdnim sokom, stlačenimi jagodami, vinskimi in olivnimi tropinami, grozdnimi peclji, ki so se zapletli v puške, v nabojnice, v brke.

Trgatev se je nadaljevala kot kaka zabava, vsi so bili prepričani, da so odpravili fevdalne privilegije. Vtem smo bili mi, plemiči in plemenitaši, zaprti v dvorcih, oboroženi, pripravljeni drago prodati svojo kožo. (Jaz sem se v resnici omejil tako, da nisem pomolil niti nosu skozi vhod, predvsem, da mi ostali plemiči ne bi rekli, da se strinjam s tistim antikristom, mojim bratom, ki se ga je držal sloves najhujšega hujskača, jakobinca in klubista vsega območja). Toda tistega dne, ko so zapodili davkarje in vojsko, niso nikomur skrivili niti lasu.

Vsi so imeli ogromno dela s pripravljanjem praznovanj. Postavili so celo Drevo Svobode, sledeč francoski šegi; samo da niso dobro vedeli, kako so ta drevesa narejena, poleg tega pa je bilo pri nas tako veliko dreves, da se ni splačalo postavljati lažnih. Tako so ozaljšali pravo drevo, nek brest, z rožami,

grozdnimi jagodami, venci, napisi: »*Vive la Grande Nation!*«<sup>lxxi</sup> Čisto na vrhu je bil moj brat s tribarvno kokardo na čepici iz mačjega krzna in je imel predavanje o Rousseauju in Voltaireu, od katerega pa ni bilo slišati niti besede, kajti vse ljudstvo tam spodaj je rajalo okoli in pelo: *Ça ira!*

Veselje je bilo kratkotrajno. Prišle so vojske v velikem številu: genovske, da bi izterjale desetine in zagotovile nevtralnost ozemlja, in avstro-sardske, ker se je že razširil glas, da hočejo osojnski jakobinci razglasiti priključitev »Velikemu svetovnemu narodu«, to je Francoski republiki. Uporniki so se skušali upirati, zgradili so nekaj barikad, zaprli mestna vrata ... Ampak to seveda ni bilo dovolj! Vojaki so vstopili v mesto z vseh strani, postavili cestne zapore na vsaki podeželski poti, in tiste, o katerih je šel glas, da so hujskači, so zaprli, razen Kozma – drzen bi bil tisti, ki bi ga zgrabil – in peščice, ki je bila z njim.

Sojenje revolucionarjem je bilo na hitro pripravljeno, toda obtožencem je uspelo dokazati, da pri vsem skupaj niso imeli nič in da so bili resnične vodje prav tisti, ki so jo podurhali. Tako so bili vsi osvobojeni, saj se z vojaki, ki so se nastanili v Osojnem, ni bilo bati drugih neredov. Zadržala se je tudi avstro-sardska garnizija, da bi se zavarovala pred možnim vtihotapljanjem sovražnika, in poveljeval ji je naš svak Estrebuh, Baptistin mož, ki se je izselil iz Francije s spremstvom provansalskega grofa.

Tako se mi je spet motala pod nogami moja sestra Baptista, lahko si predstavljate, kako sem je bil vesel. Vselila se mi je v hišo, z možem častnikom, konji, predpisanimi vojaki. Ona je preživljala večere tako, da nam je pripovedovala o zadnjih usmrtitvah v Parizu; še več, imela je modelček giljotine s pravim rezilom, in da bi nam razložila konec vseh svojih prijateljev in primoženih sorodnikov, je obglavljala kuščarje, slepce, deževnike in celo miši. Tako smo preživljali večere. Jaz sem zavidal Kozmu, ki je preživljal svoje dneve in svoje noči kot odpadnik, skrit v kdo ve katerih gozdovih.

## 27. poglavje

O podvigih, ki se jih je lotil v gozdovih med vojno, je Kozma pripovedoval veliko zgodb, in tako neverjetnih, da ne bi mogel jamčiti za katerokoli različico. Prepustil bom besedo njemu in zvesto poročal o nekaterih njegovih pripovedih:

V gozd so si drznile priti patrolje oglednikov sovražnih vojsk. Visoko z vej sem prisluhnil vsakemu koraku, ki sem ga slišal med grmovjem, da bi zvedel, ali je bila avstro-sardska ali francoska.

Nek avstrijski poročničnik, pravi plavolasec, je poveljeval patrolji vojakov v popolnih uniformah, s kitko in pentljo, trirogelnikom in golenicami, belimi prekrizanimi trakovi, puško in bajonetom, in ukazal je jim, da morajo korakati v vrsti po dva, trudil se je namreč vzdrževati usklajenost na tistih strmih potkah. Ni vedel, kako je narejen gozd, prepričan pa je bil, da mora do pikice izvesti prejete ukaze, in tako je oficirček hodil naprej po črtah, zarisanih na zemljevidu, in se neprestano z nosom zabijal v debela, in zaradi njega je patrolji z okovanimi čevlji večkrat spodrsnilo na gladkih kamnih ali pa so si spraskali oči v robidovju, neprestano v svesti premoči cesarske vojske.

To so bili sijajni vojaki. Jaz sem jih čakal na prelazu, skrit na nekem boru. V roki sem držal polkilogramski borov storž in spustil sem ga na glavo zadnjega

vojaka v vrsti. Pešak je razširil roke, upognil kolena in padel med praprot v podrasti. Nihče ni nič opazil; četa je nadaljevala svoj pohod.

Spet sem jih dohitel. Tokrat sem v kepo zvitega ježa vrgel za vrat nekega desetarja. Desetar je nagnil glavo in omedlel. Poročnik je tokrat opazil dogodek, poslal je dva moža po nosilnico in šel naprej.

Patrulja se je, kot bi to nalašč počela, zapletla v najgostejše brinje v vsem gozdu. In čakale so jo zmerom nove zasede. V škrnicelj sem nabral neke kosmate, sinje modre gosenice, zaradi katerih ob dotiku koža oteče huje kot pri koprivah, in patrolji sem na hrbet spustil pravi dež kakih sto gosenic. Vod je šel mimo, izginil v goščavi, se spet prikazal in se praskal, na rokah in obrazih sami rdeči mehurčki, in marširal naprej.

Čudovita četa in sijajen oficir. Vse v gozdu mu je bilo tako neznano, da ni razložil, kaj je bilo tam neobičajnega, in je šel naprej z zdesetkanim, toda vedno okrutnim in neupogljivim moštvom. Takrat sem si pomagal z družino divjih mačk: držal sem jih za rep in jih zalučal, potem ko sem jih nekaj časa vrtel po zraku, kar jih je brezmejno razsrdilo. Bilo je veliko trušča, predvsem mačjega, nato molk in zatišje. Avstrijci so zdravili rane. Od povojev pobeljena patrolja je nadaljevala svoj pohod.

'Tukaj je edina možnost, da se potrudim, da jih zajamejo kot ujetnike!' sem si rekel in pohitel, da bi jih prehitel, ter upal, da bom našel kako francosko patroljo, ki bi jo obvestil o približevanju sovražnika. Toda že nekaj časa se je zdelo, da Francozi na tej fronti ne dajejo več znakov življenja.

Medtem ko sem šel nad nekimi mahovitimi kraji, sem videl, da se nekaj premika. Postal sem in prisluhnil. Slišalo se je neke vrste žvenketanje potoka, ki je zlogovaje prešlo v neprestano klokotanje in zdaj se je lahko razločilo besede kot: »*Mais alors ... cré-nom-de ... foutez-moi-donc ... tu m'emmer ... quoi ...*«<sup>lxxii</sup> Ko sem v somraku izostril pogled, sem videl, da je bilo tisto mehko rastje sestavljeno predvsem iz kosmatih kalpakov in gostih brkov in brad. To je bil vod francoskih huzarjev. Ker so se med zimskim bojnim pohodom prepojili z vlago, so vse njihove dlake nastopile pomlad in vzcvetele v plesnih in mahovih.

Prednji straži je poveljeval poročnik Agripa Metuljček iz Rouena, pesnik, prostovoljec v Republikanski armadi. Prepričan o splošni dobroti narave, poročnik Metuljček ni želel, da bi njegovi vojaki otrsli s sebe borove iglice, kostanjeve ježice, vejice, listke, polže, ki so se jim prilepili na hrbet, ko so prečkali gozd. In patrolja se je začela že tako stapljati z naravo naokoli, da je bilo potrebno prav moje izurjeno oko, da jo je opazilo.

Med svojimi utaborjenimi vojaki je poročnik-pesnik z dolgimi kodrastimi lasmi, ki so mu obkrožali suh obraz pod dvorogeljnikom, deklamiral gozdovom: »O loza! O noč! Glejte, tukaj sem, v vaši oblasti. Nežna veja venerinih lascev, ki se oklepa gležnjev teh hrabrih vojakov, bo torej mogla ustaviti usodo Francije? O Valmy! Kako daleč si!«

Stopil sem naprej: »*Pardon, citoyen.*«<sup>lxxiii</sup>

»Kaj? Kdo je tam?«

»Domoljub iz teh gozdov, državlján oficir.«

»Ah! Tukaj? Kje ste?«

»Naravnost pred vašim nosom, državlján oficir.«

»Vidim! Kaj je tam? Človek-ptič, sin Harpij! Ste morda mitološko bitje?«

»Sem državlján Rondojski, sin človeških bitij, vam zagotavljam, tako po očetovi kot po materini strani, državlján oficir. Še več, mati je bila pogumna vojakinja v času Nasledstvenih vojn.«



»Razumem. O časi, o slava. Verjamem vam, državljani, in sem nestrpen, da bi slišal novice, ki ste mi jih, kot kaže, prišli oznaniti.«

»Avstrijska patrolja prodira med vaše bojne črte!«

»Kaj pravite? Bitka je! Čas je že! O potok, mili potok, glej, kmalu boš obarvan s krvjo! Dajmo! K orožju!«

Na povelja poročnika-pesnika so huzarji začeli zbirati orožje in stvari, toda premikali so se tako lahkomišlno in brezvoljno, da me je začelo skrbeti, kakšna bo njihova vojaška učinkovitost.

»Državljan oficir, imate načrt?«

»Načrt? Marširati nad sovražnika!«

»Seveda, toda kako?«

»Kako? V strnjenih vrstah!«

»No, če dovolite, da vam svetujem, jaz bi obdržal vojake, kjer so razkropljeni, in bi tako pustil, da se sovražna patrolja sama ujame v past.«

Poročnik Metuljček je bil ustrežljiv človek in ni ugovarjal mojemu načrtu. Huzarje, razkropljene po gozdu, je bilo težko ločiti od šopov zelenja, in avstrijski poveljnik je bil gotovo najmanj sposoben doumeti to razliko. Cesarska patrolja je korakala po poti, začrtani na zemljevidu, z občasnim rezkim 'nadesno!' ali 'nalevo!' Tako so hodili pred nosovi francoskih huzarjev, ne da bi se tega zavedli. Tihi huzarji so širili okoli le naravne šume kot šuštenje krošenj in frfotanje kril in se razporedili v obkoljevalni manever. Visoko z dreves sem jih z žvižgom skalne jerebice ali skovikanjem čuka obveščal o premikih sovražnih čet in o bližnjicah, po katerih morajo iti. Avstrijci, ne vedoč za vse to, so bili v pasti.

»Stojte! V imenu svobode, bratstva in enotnosti vas vse razglašam za ujetnike!« so nenadoma zaslišali zaklicati z nekega drevesa in med vejami se je pojavila človeška senca, ki je vihtela dolgocevko.

»*Urràh! Vive la Nation!*« in pokazalo se je, da so vsi okoliški grmi francoski huzarji, na čelu s poročnikom Metuljčkom.

Odjeknilo je mračno zmerjanje avstro-sardincev, toda preden bi se lahko uprli, so bili že razoroženi. Avstrijski poročnik je bled, toda z dvignjeno glavo, predal meč sovražnemu tovarišu.

Postal sem dragocen sodelavec Republikanske armade, vendar sem se raje sam loteval svojih lovov, in se pri tem posluževal pomoči gozdnih živali, kot takrat, ko sem pognal v beg avstrijsko kolono, tako da sem jim v hrbet zalučal osje gnezdo.

Glas o meni se je razširil po avstro-sardinskem taboru, pretiran do točke, ko se je govorilo, da v gozdu mrgoli oboroženih jakobincev, skritih v vrhovih dreves. Ko so hodile, so kraljeve in cesarske čete zašilile ušesa: ob najbolj lahnem plosku kostanja, ki se je izluščil iz ježice, so že videli, kako so jih obkročili jakobinci, in so se obrnili drugam. Tako sem s povzročanjem komaj slišnih šumov in šelestenja preusmeril piemontske in avstrijske kolone in jih vodil, kamor sem hotel.

Nekega dne sem eno pripeljal v gosto trnovo makijo in tam sem jih pustil, da so se zgubili. V makiji je bila skrita družina merjascev; pregnani s hribov, kjer je grmel top, so se merjasci v tropih spustili, da bi našli zavetje v nižjih gozdovih. Izgubljeni Avstrijci so korakali, ne da bi videli ped pred nosom, in nenadoma se je trop sršatih merjascev dvignil pod njihovimi nogami in boleče krulil. Z rilci naprej so se zverine zapodile med kolena vsakega vojaka, ga vrgle v zrak in poteptale padlega s plazom priostrenih kopit in zabadale čekane v

trebuhe. Celoten bataljon je bil premagan. Prežal sem na drevesu s svojimi tovariši in za njimi smo poslali strele iz pušk. Tisti, ki so se vrnil v tabor, so pripovedovali različne zgodbe, nekdo je pripovedoval o potresu, ki je pod njihovimi nogami nepričakovano močno stresel trnova tla, nekdo o bitki s tolpo jakobincev, ki so privreli iz podtalja, kajti ti jakobinci so bili nič drugega kot hudiči, pol ljudje, pol zveri, ki so živeli na drevesih ali na dnu grmovij.

Rekel sem vam, da sem rajši izvrševal svoje podvige sam ali s tistimi nekaj tovariši iz Osojnega, ki so se z mano zatekli v gozdove po trgatvi. S Francosko armado sem skušal imeti kar najmanj opravka, kajti ve se, kakšne so vojske, vsakič, ko se premaknejo, povzročijo razdejanje. Vendar pa sem se navezal na prednjo stražo poročnika Metuljčka in me ni malo skrbela njena usoda. Oddelku, ki mu je poveljeval pesnik, je namreč grozilo, da bo negibnost fronte zanj pogubna. Mahovi in lišaji so rasli na vojaških uniformah in včasih tudi resje in praprot; vrh kučem so gnezdili palčki ali pa so poganjale in cvetele šmarnice; škornji so se zraščali s črnico v trdno kopito: ves vod je bil na tem, da bo pognal korenine. Popustljivost pred naravo poročnika Agripe Metuljčka je povzročila pogrezanje peščice junakov v živalsko in rastlinsko mešanico.

Treba jih je bilo zbuditi. Toda kako? Dobil sem zamisel in sem se javil poročniku Metuljčku, da bi mu jo predlagal. Pesnik je deklamiral luni.

»O luna! Okrogla kot ognjeno ustje, kot topovska krogla, ki, obnemogel je že sunek smodnika, nadaljuje svojo počasno pot izstrelka, ko se tiha kotali preko nebes. Kdaj se boš v poku razletela, luna, in dvignila visok oblak prahu in isker, v njem utopila sovražne vojske in prestole in zame odprla predor slave v trdnem zidu nezadostnega spoštovanja, za katerim me držijo moji sodržavljani! O Rouen! O luna! O usoda! O Sporazum! O žabe! O deklice! O moje življenje!«

In jaz: »*Citoyen* ...«

Metuljček, razdražen, ker ga zmeraj prekinjajo, je suho rekel: »No?«

»Hotel sem reči, državljan oficir, da utegne obstajati način, kako zbuditi vaše može iz zdaj že nevarnega mrtvila.«

»Bog daj, da bi bilo res, državljan. Jaz, kot vidite, koprnim po dejanjih. In kakšen naj bi bil ta način?«

»Bolhe, državljan oficir.«

»Žal mi je, da vas moram razočarati, državljan. Republikanska vojska nima bolh. Vse so poginile od izstradanosti kot posledice blokade in draginje.«

»Jaz vam jih lahko dobavim, državljan oficir.«

»Ne vem, ali govorite za šalo ali zares. Kakorkoli, napisal bom prošnjo višjemu poveljstvu in bomo videli. Državljan, jaz se vam zahvaljujem za vse, kar delate za republikansko stvar! O slava! O Rouen! O bolhe! O luna!« in medtem ko je tako bledele, se je oddaljil.

Razumel sem, da bom moral ukrepati na lastno pest. Priskrbel sem si veliko množino bolh in takoj, ko sem opazil francoskega huzarja, sem mu z dreves s pihalnikom ustrelil eno na hrbet in skušal s svojim natančnim merkom zadeti tako, da bi mu padla za ovratnik. Nato sem z njimi na obilo potresel ves oddelek. To so bile nevarne naloge, kajti če bi me ujeli pri delu, mi ne bi sloves domoljuba nič pomagal: zajeli bi me kot ujetnika, me odvedli v Francijo in me giljotinirali kot Pittovega odposlanca. Vendar pa je bilo moje posredovanje od boga poslano: srbež zaradi bolh je v huzarjih spet močno vžgal človeško in civilizirano potrebo po praskanju, pregledovanju, obiranju uši; v zrak so zagnali mahovnata oblačila, nahrbtnike in cule, prekrite z gobami in pajčevinami, se umili, obrili, počesali, ponovno so se skratka zavedli svoje posamezne

človeškosti in spet so pridobili občutek omike in osvobojenosti od živalske narave. Kar je še več, zbudlo jih je, da bi bili dejavni, neka gorečnost, neka borbenost, ki sta bili že dolgo pozabljeni. V trenutku napada so bili prežeti s tem zagonom: Republikanske armade so premagale sovražnikov odpor, prebile fronto in napredovale vse do zmage pri Degu in pri Millesimu ...

## 28. poglavje

Najina sestra in izseljenec Estrebuški sta pobegnila ravno pravi čas, da ju ni zajela republikanska vojska. Zdelo se je, da se je osojnsko ljudstvo vrnilo v dneve trgatve. Postavili so Drevo Svobode, tokrat bolj v skladu s francoskimi zgledi, tako da je nekoliko spominjalo na plezalni drog. Ni treba reči, da se je Kozma povzpел tja gor s frigijsko čepico na glavi; vendar pa se je kmalu utrudil in šel stran.

Okoli plemiških dvorcev je bilo nekaj ropota in klicev: »Plem'če, plem'če na svetilke, sairà!« Mene so, ker sem bil brat mojega brata in ker smo bili zmeraj nepomembni plemiči, pustili na miru; še več, kasneje so me imeli celo za domoljuba (tako sem, ko se je spet obrnilo, imel težave).

Postavili so municipalité, maireja, vse po francosko; moj brat je bil izvoljen v pokrajinski odbor, čeprav se mnogi s tem niso strinjali, ker so ga imeli za slaboumnega. Tisti iz starega režima so se smejali in so govorili, da je vse skupaj norišnica.

Zasedanja odbora so bila v stari palači genovskega guvernerja. Kozma je počepnil na nek rožičevce v višini oken in sledil razpravam. Včasih je kričeč posegel vmes in dal svoj glas. Ve se, da so revolucionarji večji formalisti od konservativcev: pripominjali so, da tak sistem ne velja, da zmanjšuje ugled zbora in tako naprej in ko so namesto oligarhijske Republike Genove ustanovili Republiko Ligurijo, v novo upravo niso več izvolili mojega brata.

In pri vsem tem je Kozma v tistem času napisal in razširil Osnutek Ustave za Republiško Mesto z Deklaracijo o Pravicah Mož, Žena, Otrok, Domačih in Divjih Živali, vključno s Ptiči Ribami in Žuželkami, in Rastlin, ali Visokostebelnih ali Povrtnin in Trav. To je bilo prelepo delo, ki bi lahko služilo kot smerokaz vsem vladujočim; vendar pa ga nihče ni upošteval in ostalo je mrtva črka.

Vendar pa je večino svojega časa Kozma še vedno preživel v gozdu, kjer so kopači Inženirstva Francoske armade odpirali cesto za prevoz topništva. Z dolgimi bradami, ki so uhajale izpod kalpakov in se izgubljale v usnjenih predpasnikih, so bili kopači drugačni od vseh ostalih vojaških oseb. Morda je bilo to zaradi dejstva, da niso kot druge čete za sabo puščali sledov nesreče in kvarjenja, ampak zadovoljstvo stvari, ki ostanejo, in hotenje, da bi jih napravili dobro, kolikor morejo. Poleg tega so lahko pripovedovali o veliko stvareh: prepotovali so mnogo dežel, preživeli so obleganja in bitke; nekateri izmed njih so celo videli velike stvari, ki so se zgodile v Parizu, zavzetje Bastilje in giljotine, in Kozma je preživljal večere tako, da jih je poslušal. Ko so odložili motike in lopate, so sedli okrog ognja, kadili kratke pipe in pogrevali spomine.

Podnevi je Kozma pomagal traserjem zarisati pot ceste. Nihče ni bil bolj več za to od njega: poznal je vse prehode, po katerih bi kolovoz lahko šel in se pri tem kar najbolj ognil višinskim razlikam in izgubi rastlin. In zmerom je bolj kot francosko topništvo imel v mislih potrebe prebivalcev tistih dežel brez cest.

Tako se je iz vseh tistih prehodov vojaških kurjih tatov vsaj izcimilo nekaj dobrega: cesta, narejena na njihove stroške.

Na srečo: kajti osvajalske čete, še posebej, odkar so iz republikanskih postale cesarske, so imeli že vsi v želodcu. In vsi so šli stresat jezo na domoljube: »Glejte, kaj počnejo vaši prijatelji!« In domoljubi so razširili roke, dvignili oči k nebu in odgovorili: »Mah! Vojaki! Upajmo, da bo minilo!«

Iz hlevov so Napoleonovi vojaki zasegali prašiče, krave mlekarice, celo koze. Kar se tiče davkov in desetnin, je bilo huje, kot prej. Še več, ustanovljena je bila naborniška služba. Tega, da bi postal vojak, pri nas nikoli nihče ni hotel razumeti, in vpoklicani mladeniči so se zatekli v gozdove.

Kozma je počel, kar je mogel, da bi omilil to zlo: pazil je na živino v gozdu, ko so jo mali posestniki iz strahu pred roparskim plenjenjem poslali v makijo, ali pa je stražil skrivni prevoz žita k mlinu ali oliv v stiskalnico, tako da Napoleonovi vojaki ne bi prišli in se polastili kakega dela, ali pa je naborniškemu mladeničem kazal gozdne dupline, kamor se lahko skrijejo. Skratka, trudil se je zaščititi ljudstvo pred oblastnostjo, toda nikoli ni napadal osvajalskih čet, četudi so v tistem času po gozdovih začele krožiti oborožene tolpe bradatih valdenzov, ki so Francozom oteževali življenje. Kozma, trmast, kot je bil, je želel ostati zvest samemu sebi, in ker je bil prej prijatelj Francozov, je še naprej mislil, da mora biti zvest, čeprav se je mnogo stvari spremenilo in je bilo vse drugače, kot je pričakoval. Poleg tega je treba upoštevati, da se je staral in da si zdaj ni dal več veliko opraviti ne na eni strani ne na drugi.

Napoleon se je šel okronat v Milan in nato je šel malo popotovat po Italiji. V vsakem mestu so ga sprejeli z velikim slavljem in ga peljali gledat redkosti in spomenike. V Osojnem so dali na program tudi obisk »domoljuba v vrhovih dreves«, kajti, kot se rado zgodi, se za Kozma tu pri nas nihče ni menil, toda zunaj je bil zelo znan, posebno v tujini.

To ni bilo preprosto srečanje. Vso stvar je, da bi naredili dober vtis, vnaprej pripravil občinski odbor za slavlja. Izbrali so lepo drevo; hoteli so hrast, toda tisto bolj obrnjeno je bilo oreh, in tedaj so zamaskirali oreh z nekaj hrastovega listja, dali gor trakove s francosko trobojnico in lombardsko trobojnico, kokarde, okrase. Mojega brata so posadili tja gor, svečano oblečenega toda z značilno čepico iz mačjega krzna in z veverico na hrbtu.

Vse je bilo dogovorjeno za deseto uro, okoli je bila velika množica ljudi, toda seveda se vse do pol dvanajstih Napoleon ni prikazal, v veliko nadlego mojega brata, ki mu je s staranjem začel nagajati mehur in se je moral vsake toliko skriti za deblo in urinirati.

Prišel je Cesar s spremstvom, ki je gugaje stopalo zaradi vožnje s felukami. Bilo je že poldne, Napoleon je pogledal gor med veje proti Kozmu in imel je sonce v očeh. In obrnil se je na Kozma z nekaj priložnostnimi stavki: »*Je sais très bien que vous, citoyen ...*« in si je zasenčil oči pred soncem, »... *parmi les forêts ...*« in je poskočil malo sem, da mu sonce ne bi bilo prav v oči, »*parmi les frondaisons de votre luxuriante ...*«<sup>lxxiv</sup> in je poskočil malo tja, ker mu je Kozma, ko se je iz soglasja priklonil, ponovno odkril sonce.

Ko je opazil Bonapartejev nemir, je Kozma vljudno vprašal: »Lahko kaj storim za vas, *mon Empereur?*«<sup>lxxv</sup>

»Da, da,« je rekel Napoleon, »stojte malo bolj tukaj, prosim vas, da me zaščitite pred soncem, na, tako, stojte ...« Nato je umolknil, kot bi ga prevzela

neka misel, in se obrnil k podkralju Eugeniju: »*Tout cela me rappelle quelque chose ... Quelques chose que j'ai déjà vu ...*«<sup>lxxvi</sup>

Kozma mu je priskočil na pomoč: »Niste bili vi, Veličanstvo: bil je Aleksander Veliki.«

»Ah, no, seveda!« je dejal Napoelon. »Srečanje Aleksandra in Diogena.«

»*Vous n'oubliez jamais votre Plutarque, mon Empereur,*«<sup>lxxvii</sup> je rekel Beauharnais.

»Samo, da je bil tedaj,« je dodal Kozma, »Aleksander tisti, ki je vprašal Diogena, kaj lahko stori zanj, in ga je Diogen prosil, naj se odmakne ...«

Napoleon je tlesknil s prsti, kot bi končno našel stavek, ki ga je iskal. S pogledom se je prepričal, da ga dostojanstveniki iz spremstva poslušajo, in rekel v odlični italijanščini: »Ko bi ne bil Cesar Napoleon, bi hotel biti državljani Kozma Rondojski!«

In se je obrnil in šel stran. Spremlstvo mu je sledilo zadaj ob velikem hrupu ostrog.

Vse se je končalo tam. Lahko bi pričakovali, da bo v enem tednu Kozma prejel križec Legije časti. Vendar nič. Moj brat se je morda na to požvižgal, toda nam v družini bi naredilo veselje.

## 29. poglavje

Mladost na zemlji kmalu mine, predstavljajte si na drevesih, kjer je vsemu usojeno pasti: tako listom kot sadežem. Kozma je postajal star. Mnogo let z vsemi njihovimi nočmi, preživetimi na hudem mrazu, vetru, v vodi, pod šibkim zavetjem ali z ničemer nad sabo, obkrožen z zrakom, ne da bi kdaj imel hišo, ogenj, topel obed ... Kozma je bil zdaj že skrčen starček, z usločenimi nogami in dolgimi rokami kot kaka opica, grbav, ohomotan v krznen plašč, ki se je končeval s kapuco, da je bil kot kak dlakav frater. Obraz je imel ožgan od sonca, nagubančen kot kostanj, z jasnimi okroglimi očmi med gubami.

Pri Berezini je bila Napoleonova armada poražena, angleška četa se je izkrcala v Genovi, mi pa smo dneve preživljali tako, da smo čakali na novice o preobratu. Kozma se ni prikazal v Osojnem: čepel je na nekem boru v gozdu, ob robu poti Topništva, tam, kjer so šli mimo topovi proti Marengu, in gledal proti vzhodu, na zapuščeno tlakovano cesto, na kateri so se sedaj srečevali samo pastirji s kozami ali mulami, natovorjenimi z lesom. Kaj je čakal? Napoleona je videl, vedel je, kako se je končala Revolucija, lahko se je pričakovalo samo še najhujše. In vendar je stal tam z uprtimi očmi, kot da bi se vsak trenutek na ovinku lahko prikazala Cesarska Armada, še vedno prekrita z ruskimi ledenimi svečami, in Bonaparte v sedlu, s slabo obrito brado, povešeno na prsi, vročičen, bled ... Ustavil bi se pod borom (za njim zmedeno pojemanje korakov, udarjanje nahrbtnikov in pušk ob tla, sezuvanje obnemoglih vojakov ob robu ceste, snemanje prevez z ranjenih nog) in bi rekel: 'Imel si prav, državljani Rondojski: daj mi spet ustave, ki si jih ti začrtal, daj mi spet tvoj nasvet, ki ga ne Direktorij, ne Konzulat, ne Vlada niso hoteli poslušati: začnimo od začetka, spet dvignimo Drevesa Svobode, rešimo svetovno domovino!' Tako je gotovo sanjal in upal Kozma.

Namesto tega so nekega dne po Poti Topništva z vzhoda prišepale tri postave. Eden, kruljavec, se je naslanjal na bergle, drugi je na glavi nosil turban iz povez, tretji je bil najbolj zdrav, saj je imel samo črno prevezo na očesu. Po

zbledelih capah, ki so jih imeli na sebi, koščkih tres, ki so jim viseli s prsi, kalpakih, zdaj brez štul, ampak s perjanico, ki jo je imel eden izmed njih, in po vzdolž cele noge raztrganih škornjih sodeč so pripadali uniformam Napoleonove straže. Toda bili so brez orožja: no, eden je vihtel prazno nožnico za sabljo, drugi je na rami kot palico nosil puškino cev, na kateri je nosil culo. In hodili so naprej in peli: »*De mons pays ... De mon pays ... De mon pays ...*«<sup>lxxviii</sup> kot trije pijanci.

»Hej, tujci,« jim je zavpil moj brat, »kdo ste?«

»Glej, kakšna vrsta ptiča! Kaj počneš tam gor? Ješ pinjole?«

In drugi: »Kdo nam hoče dati pinjole? Nepotešena lakota nas grudi, pa hoče, da jemo pinjole?«

»In žeja! Žeja, ki je prišla, ko smo jedli sneg!«

»Smo Tretji Polk Huzarjev!«

»V celoti!«

»Vsi tisti, ki so ostali!«

»Tri od tristotih: ni malo!«

»Kar se mene tiče, jaz sem se rešil in to je dovolj!«

»Ah, ni še rečeno, nisi še odnesel domov cele kože!«

»Da bi te hudič!«

»Smo zmagovalci bitke pri Austerlitzu!«

»In zafukanci bitke pri Vilni! Juhej!«

»Reci, govoreči ptič, povej nam, kje je kakšna vinska klet v teh krajih!«

»Izpraznili smo steklenice polovice Evrope, toda žeja nas ne mine!«

»To je zato, ker smo prerešetani od krogel, in vino pušča.«

»Ti si prerešetan na onem mestu!«

»Vinska klet, ki bi nam dala na kredit!«

»Prišli bomo plačat kdaj drugič!«

»Plača Napoleon!«

»Prrr ...«

»Plačal bo Car! Prihaja za nami, njemu predložite račune!«

Kozma je rekel: »Vina tukaj ni, toda malo dlje je potok in tam si boste lahko potešili žejo.«

»Ti se utopi v potoku, čuk!«

»Ko ne bi izgubil puške v Visli, bi te že ustrelil in spekel na ražnju kot drozga!«

»Počakajte: jaz hodim v ta potok namakat nogo, ki me peče ...«

»Kar se mene tiče, si lahko umiješ tudi rit ...«

Vendar so šli vsi trije k potoku in se sezuli, položili noge v kopel, si umili obraz in oblačila. Milo so dobili od Kozma, ki je postal eden tisti, ki na starost postanejo čisti, saj se jih polasti gnus do samih sebe, ki ga v mladosti niso čutili; tako je vedno hodil naokoli z milom. Svežina vode je nekoliko razkadila nadelanost treh povratnikov. In ko je minila nadelanost, je minilo veselje, spet se jih je polotila žalost zaradi njihovega stanja in vzdihovali so in ječali; toda v tej žalosti je bistra voda postala sreča, in radovali so se je in peli: »*De mon pays ... De mon pays ...*«

Kozma se je vrnil na svoje izvidniško mesto ob robu ceste. Zaslišal je galop. Tam je prihajal odred konjenikov in vzdigoval prah. Nosili so nikoli videne uniforme; in pod težkimi kučmami so kazali neke svetle obraze, bradate, nekoliko ploščate, s priprtimi zelenimi očmi. Kozma jim je v pozdrav privzdignil klobuk: »Kakšen veter vas je prinesel?«

Ustavili so se. »Zdravstvuj!<sup>lxxxix</sup> Povej, batjuška,<sup>lxxx</sup> koliko je še, da prispemo?«

»Zdravstvijte, vojaki,« je rekel Kozma, ki se je nekoliko naučil vseh jezikov, tako tudi ruščine, »Kuda vam?<sup>lxxxi</sup> da prispete kam?«

»Da prispemo, kamor gre ta cesta ...«

»Ah, ta cesta gre, gre na mnogo krajev ... Kam greste vi?«

»V Pariž.«<sup>lxxxii</sup>

»No, do Pariza so tudi bolj udobne ceste ...«

»Niet, nie Pariž. Vo Franciju, za Napoleonom. Kudà vedjòt eta doroga?«<sup>lxxxiii</sup>

»Eh, v mnoge kraje: Spodnje Olivje, Mali Kamen, Trapistje ...«

»Kak? Spodnje Alivije? Niet, niet.«<sup>lxxxiv</sup>

»Eh, če se hoče, se pride tudi v Marseille ...«

»V Marsel ... da, da, Marsel ... Francija ...«<sup>lxxxv</sup>

»In kaj greste delat v Francijo?«

»Napoleon se je prišel vojskovat z našim Carjem, zdaj pa naš Car teče za Napoleonom.«

»In od kod prihajate?«

»Iz Harkiva. Iz Kijeva. Iz Rostova.«

»Tako ste videli veliko lepih mest! In vam je bolj všeč tu pri nas ali v Rusiji?«

»Lepa mesta, grda mesta, nam je všeč Rusija.«

Galop, oblak prahu, konj se je ustavil tam, jezdil ga je nek poročnik, ki je zavpil na kozake: »Von! Marš! Kto vam pozvolil ostanovicja?«<sup>lxxxvi</sup>

»Do svidanja, batjuška!« so oni rekli Kozmu, »Nam porà ...«<sup>lxxxvii</sup> in spodbodli konje.

Poročnik je ostal pri vznožju bora. Bil je visok, tanek, plemiškega in žalostnega izraza; dvignil je golo glavo proti z oblaki prekritemu nebu.

»Bonjour, monsieur,« je rekel Kozmu, »vous connaissez notre langue?«<sup>lxxxviii</sup>

»Da, gospodin oficèr,« je odgovoril moj brat, »mais pas mieux que vous le français, quand-même.«<sup>lxxxix</sup>

»Êtes-vous un habitant de ce pays? Êtiez-vous ici pendant qu'il y avait Napoléon?«<sup>xc</sup>

»Oui, monsieur l'officier.«<sup>xc</sup>

»Comment ça allait-il?«<sup>xcii</sup>

»Vous savez, monsieur, les armées font toujours des dégâts, quelles que soient les idées qu'elles apportent.«<sup>xciii</sup>

»Oui, nous aussi nous faisons beaucoup de dégâts ...mai nous n'apportons pas d' idées ...«<sup>xciv</sup>

Bil je otožen in nemiren, in vendar je bil zmagovalec. Kozma je začutil naklonjenost do njega in ga je želel potolažiti: »Vous avez vaincu!«<sup>xcv</sup>

»Oui. Nous avons bien combattu. Très bien. Mai peut-être ...«<sup>xcvi</sup>

Zaslišal se je izbruh rjojenja, tolčenje, udarjanje orožja. »Kto tam?«<sup>xcvii</sup> je rekel častnik. Vrnili so se kozaki in vlekli po tleh napol gola telesa, in v rokah so nekaj držali, v levicah (desnice so držala široke krive sablje, potegnjene iz nožnice in – da – z njih je kapljala kri), in to nekaj so bile bradate glave tistih treh huzarskih pijandur. »Francuzi! Napoelon! Vsi usmrčeni!«

Mladi častnik jih je rezko ukazal odpeljati stran. Obrnil je glavo. Še kar je govoril Kozmu:

*»Vous voyez ... La guerre ... Il y a plusieurs années que je fais le mieux que je puis une chose affreuse: la guerre ... et tout cela pour des idéals que je ne saurais presque expliquer moi-même ...«<sup>xcviii</sup>*

»Tudi jaz,« je odgovoril Kozma, »že mnogo let živim za ideale, ki jih ne bi znal razložiti niti samemu sebi: *mais je fais une chose tout à fait bonne: je vis dans les arbres.*«<sup>xcix</sup>

Poročnik ni bil več otožen, postal je nemiren. »*Alors,*« je rekel, »*je dois m'en aller.*« Po vojaško je pozdravil. »*Adieu, monsieur ... Quel est votre nom?*«<sup>c</sup>

»*Le Baron Cosme de Rondeau,*« je za njim zavpil Kozma, ker je oni že odšel. »*Proščajte, gospodin ... Et le vôtre?*«<sup>ci</sup>

»*Je suis le Prince Andréj ...*«<sup>cii</sup> in konjev galop je s sabo odnesel priimek.

### 30. poglavje

Jaz zdaj ne vem, kaj nam bo prineslo to devetnajsto stoletje, ki se je slabo začelo in se nadaljuje čedalje slabše. Nad Evropo leži senca Restavracije; vsi novatorji – naj bodo jakobinci ali bonapartisti – poraženi; absolutizem in jezuitje imajo spet oblast; mladostni ideali, luč, upanje našega osemnajstega stoletja, vse je pepel.

Jaz svoje misli zaupam temu zvezku, ne bi jih znal izraziti drugače: zmerom sem bil preudaren mož, brez velikega zagona ali hlepenja, družinski oče, plemič po rodu, idejno razsvetljen, ki spoštuje zakone. Politične skrajnosti me nikoli niso premočno pretresle, in upam, da bo tako tudi nadalje. Toda znotraj, kakšna žalost!

Prej je bilo drugače, tu je bil moj brat; govoril sem si: 'saj bo že on mislil na to' in jaz sem skrbel za preživetje. Znak, da so se stvari spremenile, zame ni bil ne prihod Avstro-Rusov, ne nasilna priključitev k Piemontu, ne novi davki ali kaj vem, kaj, ampak, da ne vidim več njega, ko odprem okno, kako tam zgoraj lovi ravnotežje. Zdaj, ko njega ni več, se mi zdi, da bi moral misliti na mnogo stvari, na filozofijo, politiko, zgodovino, spremljam časopise, berem knjige, razbijam si glavo, toda stvari, ki jih je hotel on povedati, ni tam, on je hotel reči nekaj drugega, nekaj, kar bi zaobjelo vse, in tega ni mogel izraziti z besedami, ampak samo z življenjem, kakršnega je živel. Samo ker je bil tako neusmiljeno zvest sam sebi, kot je bil vse do smrti, je lahko nekaj dal vsem ljudem.

Spomnim se, ko je zbolel. To smo opazili, ker je prinesel svoje ležišče na velik oreh tam sredi trga. Prej je zaradi svojega divjega nagona zmeraj skrival kraje, kjer je spal. Zdaj pa je čutil potrebo, da je zmerom na očeh drugih. Meni se je stiskalo srce: vedno sem mislil, da mu ne bi bilo všeč umreti sam, in to je bilo morda že znamenje. Gor smo mu po lestvi poslali zdravnika; ko se je spustil dol, se je skremžil in razširil roke.

Še jaz sem se povzpel po lestvi. »Kozma,« sem mu začel govoriti, »preživel si šestinpetdeset let, kako lahko nadaljuješ z življenjem tam v krošnji? Povedal si že, kar si hotel povedati, razumeli smo, pokazal si veliko moč duha, uspelo ti je, zdaj se lahko spustiš dol. Tudi za tistega, ki je vse življenje preživel na morju, pride čas, ko se izkrca.«

Kje pa. Z roko je dal znak, da ne. Skoraj ni več govoril. Vsake toliko se je dvignil, zavil v odejo vse do glave, in sedel na vejo, da bi užil malo sonca. Dlje se ni premaknil. Bila je neka starka iz ljudstva, sveta ženska (morda kaka njegova stara ljubica), ki mu je prihajala čistit in nosit tople jedi. K deblu smo



imeli prislonjeno lestev, ker je bilo neprestano treba iti gor in mu pomagati, in tudi zato, ker smo upali, da se bo nenadoma odločil in prišel dol. (To so upali drugi; jaz sem dobro vedel, kako je narejen.) Okrog na trgu je bil vedno krog ljudi, ki so mu delali družbo, se pogovarjali med sabo in se včasih s kako besedo obrnili tudi nanj, četudi se je dobro vedelo, da ni imel več želje govoriti.

Poslabšalo se mu je. Dvignili smo posteljo na drevo, uspelo nam jo je poravnati, da je bila v ravnotežju; on je rad legel vanjo. Malo smo si očitali, da se nismo tega prej spomnili: če povem po pravici, on nikoli ni zavračal udobnosti: četudi je bil na drevesih, se je zmeraj trudil živeti najbolje, kar je mogel. Takrat smo se podvzali in mu priskrbeli še drugo udobje: rogoznice, da bi ga ščitile pred vetrom, baldahin, žerjavnico. Stanje se mu je malo poboljšalo in prinesli smo mu naslonjač in ga pričvrstili med dve veji; začel je preživljati dneve, zamotan v svoje odeje.

Nekega jutra pa ga nismo videli ne v postelji ne v naslanjaču, prestrašeni smo dvignili pogled: splezal je v vrh drevesa in je okobal sedel na neki visoki, visoki veji, na sebi je imel samo srajco.

»Kaj počneš tam gor?«

Ni odvrnil. Bil je na pol trd. Zdelo se je, da je tam na vrhu po čudežu. Pripravili smo veliko rjuho, eno tistih za nabiranje oliv, in kakih dvajset nas jo je držalo napeto, ker smo pričakovali, da se bo zvrnil dol.

Medtem je šel gor zdravnik; to je bil težek vzpon, treba je bilo privezati dve lestvi eno vrh druge. Prišel je dol in rekel: »Naj pride duhovnik.«

Sporazumeli smo se že, da bo poskusil neki Don Periklej, njegov prijatelj, uradni duhovnik za časa Francozov, vpisan v Ložo, ko to klerikalcem še ni bilo prepovedano, ki mu je Škofija pred kratkim po mnogo nadlogah spet dovolila, da opravlja svojo službo. Povzpel se je v mašnih oblačilih in s ciborijem, in za njim je bil ministrant. Nekaj časa je bil gor, zdelo se je, da sta se tiho pomenkovala, nato se je spustil dol. »Je tedaj prejel zakrament, Don Periklej?«

»Ne, ne, toda pravi, da je v redu, da je zanj v redu.« Več mi ni uspelo izvleči iz njega.

Možje, ki so držali rjuho, so bili utrujeni. Kozma je bil tam zgoraj in se ni premaknil. Dvignil se je veter, jugozahodnik je bil, vrh drevesa je valoval, mi smo bili pripravljeni. V tistem se je na nebu prikazal montgolfier.

Neki angleški zrakoplovci so na obali vadili leteti z montgolfierjem. To je bil lep balon, okrašen z resami in obšivi in pentljami, z obešeno pleteno ladjico iz vrbja: in v njej sta dva častnika z zlatimi naramniki in zašiljenima dvorogeljnikoma z daljnogledom opazovala spodaj ležečo pokrajino. Uprla sta daljnoglede na trg in opazovala človeka na drevesu, napeto rjuho, množico, čudne prizore življenja. Tudi Kozma je dvignil glavo in je pozorno gledal balon.

Ko je, glej, montgolfier zajel sunek jugozahodnika; začel je leteti v vetru, vrtinčil se je kot vrtavka in se pomikal proti morju. Zrakoplovca sta si, ne da bi izgubila pamet, prizadevala zmanjšati – vsaj zdi se mi tako – pritisk v balonu in istočasno sta odmotavala sidro, da bi se zataknilo za kako oporo. Sidro je srebrnkasto letelo po nebu, obešeno na dolgo vrv, in sledeč poševni vožnji balona se je zdaj znašlo nad trgom in bilo je približno na višini vrha oreha, tako da smo se bali, da bo zadelo Kozma. Toda nismo mogli predvideti tistega, kar so čez trenutek videle naše oči.

Umirajoči Kozma je v trenutku, ko je vrv sidra šla blizu njega, skočil z enim tistih skokov, ki so bili zanj običajni v mladosti, se oklenil konopca z nogami na sidru in v klobčič zvitim telesom, in tako smo ga videli, kako je

odletel stran, nosil ga je veter in njegova teža je komaj kaj ovirala pot balona, in kako je izginil nad morjem ...

Ko je montgolfer prečkal zaliv, mu je uspelo pristati na drugem bregu. Na vrv je bilo obešeno samo sidro. Zrakoplovci, ki so bili preveč izmučeni, ko so se trudili držati smer, niso opazili ničesar. Predvidevajo, da je umirajoči starec izginil, ko je letel nekje nad sredo zaliva.

Tako je Kozma izginil in ni nam niti privoščil zadovoljstva, da bi ga mrtvega videli vrniti se na zemljo. Na družinski grobnici je stela, ki se ga spominja z napisom: 'Kozma Hudaploha Rondojski – Živel je na drevesih – Zmeraj je ljubil zemljo – Povzpел se je v nebo'.

Vsake toliko preneham pisati in grem k oknu. Nebo je prazno in nas starejše iz Osojnega, vajene živeti pod tistimi zelenimi kupolami, bolijo oči, ko ga gledamo. Zdi se, kot bi drevesa ne imela pravic, odkar je moj brat odšel, ali pa, da je ljudi obsedla strast do sečnje. Poleg tega se je rastje spremenilo: nič več črepinjakov, brestov, dobov: zdaj Afrika, Avstralija, Ameriki, Indije stegujejo veje in korenine vse do sem. Stara drevesa so se umaknila navzgor: na hribih so oljke in v gorskih gozdovih bori in kostanji; spodaj je obala Avstralija z rdečimi evkaliptusi, slonovskimi fikusi, velikanskimi in samotnimi vrtnimi drevesi, in vse ostalo so palme s svojimi razkuštranimi čopi, negostoljubna drevesa puščave.

Osojnega ni več. Ko gledam prazno nebo, se sprašujem, če je v resnici obstajalo. Tista rezbarija iz vej in listja, razcepov, režnjev, oskubljenih delov, podrobna in brezkončna, in nebo samo v nepravilnih brizgljajih in izrezih, morda je bila tam samo zato, da bi se po njej sprehajal moj brat s svojim lahnim korakom dolgorepke, to je bila čipka, narejena na ničemer, kar bi spominjalo na to nit iz črnila, ki sem jo pustil teči stran za stranjo, natrpana s prečrtavanjem, z vračanjem, nemirnimi packami, madeži, vrzelmi, ki se na trenutke zdrobi v debele, jasne jagode, na trenutke zgosti v majcane znake, kot pikčasta semena, zdaj se obrne sama vase, zdaj se razcepi, zdaj poveže grudice stavkov z obrisi listja in oblakov in potem zadene vase in potem se spet začne ovijati in teče in teče in se odmota in ovije zadnje nespametno grozdje besed idej sanj in je končana.

### 3 Komično in *Baron vzpetnik*

V tem delu diplomske naloge se bom posvetila komičnemu v *Baronu vzpetniku*. Najprej bom razložila, kaj termin komično sploh pomeni, in podala definicijo tistih oblik komičnega, ki sem jih zasledila ob branju *Barona*. Temu bo sledila definicija komičnega, kot jo podajata psihologija in filozofija, predstavila bom tipe psiholoških teorij smeha, pri čemer bom večji poudarek dala tistim spisom, ki so najbolj zaznamovali razvoj preučevanja komičnega, to je Aristotelova misel, kot so jo nekdanj brali, Bergsonov vplivni *Esej o smehu*, pri katerem bom podala tudi moderno kritiko njegovih idej, in pa teorija neskladnosti, sodobna psihološka teorija komičnega, katere spoznanj se poslužuje tudi literarna teorija. Skupaj z Bergsonom bom komiko tudi delila na besedno, vizualno-telesno, značajsko in situacijsko, saj bom tako delitev kasneje uporabila pri predstavitvi komike v *Baronu vzpetniku*. Sledil bo večji sklop z naslovom *Poetika komike*, v katerem bom razložila vlogo komičnega za razvoj romana in romanesknega jezika, kot jo je prikazal Bahtin, pokazala bom na pomembno vlogo, ki jo v vsakem romanu, sploh pa v komično obarvanem, igra govorno raznoličje. Nato bom predstavila strukturo komičnega besedila in značilnosti tekstualnega humorja, kot sta jih v svojih teorijah komičnega prikazala Nash in Schaeffer, in pokazala, kakšne so splošne strategije za doseganje smeha v besedilih, kot jih je prikazal Gantar, preden se bom posvetila predstavitvi posameznih postopkov za doseganje komičnih učinkov. Postopke ali pripovedne tehnike bom razdelila v štiri tipe, glede na to, ali z njimi dosegamo besedno, vizualno-telesno, značajsko ali situacijsko komiko, pri opisu posameznih postopkov pa se bom oprla na delo A. Zupančič, Falcetta, Bergsona, Gantarja in Nasha, pri čemer bom predstavila le tiste postopke za doseganje smeha, ki sem jih zasledila v *Baronu vzpetniku*. Nato se bom posvetila vlogi, ki ga komično igra v Calvinovih testih, pri tem se bom opirala na delo Falcetta, T. Štoka, Weissa in Leekerja, ko bom prikazala, da ima komično v Calvinovih tekstih zares predvsem vlogo modalizatorja, saj se romana ne da enostavno žanrsko opredeliti. S pomočjo Leekerjevega članka bom prikazala, kakšne specifične vloge v njegovih besedilih, predvsem pa v *Baronu*, igrajo humorni, ironični, satirični in parodični elementi, opažanjem pa bom dodala še lastno opažanje o vlogi tragikomičnega v *Baronu*. Nazadnje bom na primerih iz romana prikazala postopke, ki se jih Calvino poslužuje za doseganje različnih vrst komike.

### 3.1 Definicija komičnega in sorodnih izrazov

Benedetto Croce je menil, da so vsi poskusi opredeljevanja komičnega koristni predvsem zato, ker izzovejo smeh, torej prav tisto občutje, o katerem naj bi reflektirali. (Croce v Furlan, 1989: 145) Zaradi interpretacij Aristotelove *Poetike* o manjvrednosti komedije in posledično vsega komičnega je dolgo veljalo, da je komično nevredno resnega ukvarjanja, tako da se šele v novejšem času komičnemu posveča več pozornosti. V tem poglavju bom predstavila pojem komično in sorodne izraze oziroma oblike komičnega, komično mi namreč predstavlja nek splošen pojem za vse, kar povzroča smeh ali vsaj nasmeh. V literaturi se sicer dostikrat prepletata izraza komično in humorno, vendar pa je izraz humorno večkrat določen bolj specifično od izraza komično (pripisuje se mu dobrohotnost) in komičnemu podrejeno, medtem ko obratnega pojava nisem zasledila, kar botruje moji odločitvi pri izbiri komičnega za splošni pojem. V tem poglavju bom poleg termina komično razložila tudi tiste oblike komičnega, ki se pojavljajo v Calvinovem pisanju, predvsem v *Baronu vzpetniku*.

#### 3.1.1 Komično

Aristotel v *Poetiki* (III, 3) navaja dorsko tezo o izvoru besede komedija, po kateri so se komedijanti imenovali tako, ker so se selili iz ene vasi v drugo (*kata Kômas*). Tezo so sprejeli tudi nekateri kasnejši avtorji, drugi avtorji pa pravijo, da je nesporna zveza med *kômodia* in *Kômos*, ne pa med *kômodia* in *Kômé* (vas). *Kômos*, pravi Santarcangeli, je grška beseda, katere prvotni pomen je bil *slavje, gostija, popivanje*, v ožjem smislu pa *slavje v čast Dioniza*, in se povezuje z besedo *kômazein*, ki pomeni *praznovati slavje, pripraviti gostijo, pri kateri se pleše in poje*. (Santarcangeli, 1989: 14–15) Pridevnik komično (gr. *komikós*), ki pomeni »tisto, kar je povezano s komedijo«, je prišel v moderno rabo skozi latinsko *comoedia* in italijansko *commedia*. (Comedy, 2009) Slovar slovenskega knjižnega jezika besedo komičen pojasni z *nanašajoč se na komiko oziroma ki vzbuja smeh, smešen*, kot tretji pomen pa navaja *šaljiv, humorističen*. Ker *komiko* razloži kot *tisto, kar vzbuja smeh*, sta prva dva pomena v resnici prekrivna, pa tudi tretjega veže s prvim skupni imenovalec: smeh.

Za smeh pa Henri Bergson pravi, da je mogoč samo v območju človeškega (Bergson, 1977: 12). Znanost danes nasprotno dokazuje, da smeh ni več samo v domeni ljudi. Nevrološke

študije podgan, šimpanzov in psov so pokazale, da tudi živali spuščajo smehu podobne zvoke, ko se igrajo, ko jih žgečkajo ipd.<sup>7</sup> Ker me na tem mestu ne zanima evlucijski izvor smeha niti smeh pri drugih živalih, naj to, da nismo edini, ki se smejimo, ostane le korekcijska opomba k teorijam smeha, ki ga postavljajo izključno v območje človeškega.<sup>8</sup>

Po Gantarju je smeh »fiziološki označevalec zapletenega procesa, ki poteka v človekovi notranjosti in izvira v njegovem trenutnem telesnem in duševnem stanju,« ki ima zmeraj tudi družabno funkcijo, zato naj bi tudi pravi, odprti smeh, pri katerem trebušna prepona proizvaja slišen zvok, srečali pogosteje takrat, ko smo v neki skupini ljudi, ne pa, ko smo sami. S smehom, pravi Gantar, dajemo drugim vedeti, da nas družijo skupne vrednote. Za odprti smeh pa mora biti tudi prisotno aktivno sodelovanje javnosti, nadaljuje Gantar: če beremo knjigo doma, se bomo že še naglas zasmeli, če pa jo beremo na avtobusu, bomo potlačili glasen smeh, ker svojega doživljanja ne moremo deliti z vsemi ostalimi. (Gantar, 1993: 11–13) Vloga smeha pa, opozarja Santarcangeli, je bila vedno ambivalentna, smeh je lahko človeški ali nečloveški, lahko namreč resnično osvobaja ali pa se izrazi kot težka nadvlada, kot neznosno ponižanje človeka (Santarcangeli, 1989: 9).

Poniž pravi, da se teorije smeha trudijo razložiti odnos med smehom, šalo, komičnim in komiko, pri čemer pa niso vedno uspešne, saj se vsakič znova izkaže, da se prenosa smeha v besede in njegovega delovanja, ki sproža specifično bralčevo reakcijo, ne da vedno pojasniti s preprosto shemo. Že Schopenhauer, opozarja Poniž, je ločeval med smešnim, ki je posledica neskladja ali celo nesmisla, ki nastane med preiskujočim umom<sup>9</sup> in naravo, in smešnim kot atributom norčevskega, neartikuliranega. V komični pisavi sta prisotna oba načina, nižje

---

<sup>7</sup> [http://www.psych.umn.edu/courses/fall06/macdonalda/psy4960/Readings/PankseppRatLaugh\\_P&B03.pdf](http://www.psych.umn.edu/courses/fall06/macdonalda/psy4960/Readings/PankseppRatLaugh_P&B03.pdf)

<sup>8</sup> Kot zanimivost naj omenim tezo Paola Santarcangelija, s katero se sicer ne strinjam, ker je polna nepreverjenih trditev in vrednostnih sodb, namreč da smisla za humor nimajo neomikani človek (če ga ta že ima, je na zaničevanja vredni stopnji), tiran, samotar in žival, in da je to dokaz, da so del komičnega tudi moralni elementi in da se tako kaže človeška izobraževalna, osvobajajoča, socializacijska in zgodovinska vrednost komičnega z močnimi psihološkimi implikacijami in mnogimi navideznimi ali resničnimi protislovji. (Santarcangeli, 1989: 3–4)

<sup>9</sup> Po Ponižu naj bi smeh z razumom prvi povezal Molière. (Poniž, 1995: 29) Gantar pa pravi, da je misel, da je smeh povezan z razumskim mišljenjem (izjema je smeh zaradi telesnih dražljajev, kjer sicer stežka govorimo o pravem smehu), zapisal že renesančni mislec Maudis v 16. stoletju, po Maudisu je »smeh nehoteno gibanje razumnega duha«. Tudi Bergson pravi, da smeh v prvi vrsti naslavlja naš razum, nemški fenomenolog Plessner pa, »da dovtipi ugajajo ljudem z darom razuma in intelekta«. To pa ne pomeni, opozarja Gantar, da je čista inteligenca (tj. sposobnost za obdelovanje podatkov) nujni predpogoj smeha, ampak nakazuje, da je smeh nedvomno povezan z našo zmožnostjo za spoznavanje. (Gantar, 1993: 16–17)

zvrsti izrabljajo bolj norčevski princip, višje pa neskladje med preiskujočim umom in njegovo pričakovano predstavo o svetu ter resnično podobo sveta. Globlji je prepad med pričakovanim in uresničenim, več je možnosti za komiko, pravi Poniž. (Poniž, 1995: 22)

Komično je v tesni zvezi z ljudsko kulturo smeha. Po Ponižu so elementi komičnega nepredvidljivost, spontanost, neukrotljivost, zaradi česar smeh sproža sproščenost in odpravljanje socialnih razlik, pa tudi kakšne nove in neznane sociološke in psihološke učinke in ga je bilo zato treba zamejiti in nadzorovati v času posebnih praznikov, namenjenih smehu.<sup>10</sup> Ljudskim praznikom, nadaljuje Poniž, pa je bilo skupno tudi maskiranje in preoblačenje,<sup>11</sup> pri tem je po njegovem mnenju dvojni pogled na resničnega junaka in njegovo preoblečeno različico tisti, ki pri gledalcih sproža smeh. Za ljudske praznike je značilen tudi na glavo obrnjen svet (v Aristotelovih besedah *grd svet*, kjer ima grdo status estetskega nereda), v katerem prevladuje telesno uživanje,<sup>12</sup> iz tega na glavo obrnjenega sveta pa izhaja tudi funkcija komičnega, da razbremenjuje in zabava s pomočjo nepričakovanega razkritja nečesa z ustaljenim pomenom in vrednostjo, ki tako dobi nov pomen, pri tem pa ne sme prestopiti meje dovoljenega in sprejemljivega.<sup>13</sup> Zadnji element komičnega, ki izhaja iz ljudskih praznovanj, pa je pretiravanje. (Poniž, 1995: 28–37)

Tudi *Rečnik književnih termina* (v nadaljevanju *Rečnik*) komično definira kot pojav, ki ga običajno ocenimo po reakciji smeha, ki jo izzove.<sup>14</sup> Relativizem smeha je po *Rečniku* posebno očiten v neliterarni sferi, kjer se, če ni rezultat premišljenega prizadevanja, pojavlja tudi nepričakovano, najpogosteje kot posledica določenih okoliščin pri človekovem srečanju z mehanskimi nesrečami, ali okoliščin, ki jih izzove zadrega (ti. situacijska komika), ali kot učinek nekega jezikovnega odstopanja (besedna komika). Subjektivna reakcija na objektivno dejanje je zapletena in odvisna od različnih dejavnikov, izkušnja pa uči, da ni situacije, ki bi bila vedno in za vsakogar smešna. Zato mora analiza komičnega upoštevati tudi dejavnike, ki

<sup>10</sup> Dionizije ali slavja na čast Dionizu oz. Bakhu<sup>10</sup>, rimske saturnalijske, ko so se sužnji preoblekli v gospodarje in obratno, srednjeveški karnevali, pustne burke ... (Poniž, 1995: 28)

<sup>11</sup> Od tod izhajajo še danes uporabljeni postopki dvojnikov, komedija zmešnjav ipd. (Poniž, 1995: 29)

<sup>12</sup> Telesno v komediji je vedno povezano z erotiko in seksualnostjo, hranjenem in izločanjem, ne glede na to, kako realistično to prikazuje, opozarja Poniž. Stopnja nazornosti in posledično večje ali manjše »provokativnosti« je povezana s splošnimi normami in konvencijami določene dobe. (Poniž, 1995: 34)

<sup>13</sup> O takem karnevalskem pogledu na svet, za katerega je značilen na glavo obrnjen svet, je pisal tudi Bahtin. (gl. Bahtin, 1982: 11–24)

<sup>14</sup> Bogdan Lešnik pripominja, da je kontekst za nekaj, kar se izkaže za smešno, mogoče dojeti le za nazaj. Smejimo se lahko le spominu, nečemu, česar se spomnimo ali na kar nas je spomnilo. (Lešnik, 1989: 151)

so odvisni od pogojev, starosti, socialnega statusa tistega, ki doživlja komično, od splošnega kulturnega nivoja itd. Psihološka teorija smeha že dolgo opozarja na raznovrstnost znakov, prisotnih v tej človeški reakciji: na razodetje privoščljivosti ali na doživljanje svobode v času, ko se spoznava relativnost določenih družbenih norm. Tragičnost si je težko zamisliti brez nekih trdnih vrednostnih izhodišč, komično pa je nekakšna kategorija relativnosti, ki se kaže v nekem osnovnem nasprotju (kontrastu) ali nenadnem preobratu. Pri tem pa razpon ne sme biti prevelik: kontrast, ki resno ogroža predmet komike, prestopa meje, v katerih je smeh sprejet. Običajna reakcija v principu predpostavlja nevtralen odnos opazovalca do predmeta; če je ta odnos zaznamovan z nekim stalnim čustvom (npr. žaljenje nemočnega ali ubogega človeka), smeh nima mesta. Enako velja za večino družbenih implikacij komike. (*Rečnik*, 1985: 365–366)

### 3.1.2 Humor

Humor, pojasnjuje *Rečnik*, izhaja iz latinske besede (*h*)umor, v latinščini je pomenil vlažnost, tekočino, sok. Beseda je v evropske jezike prišla iz medicinske terminologije, v srednjem veku in renesansi so namreč različne človeške značaje pojasnjevali z mešanico osnovnih lastnosti »elementov« in glavnih »humorjev« v telesu: krvi, žolča, sluzi in črnega žolča. Veljalo je, nadaljnje pojasnjuje *Rečnik*, da je porušenje harmonije življenjskih sokov in prevlada enega humorja hkrati prvi pogoj bolezni in podlaga za čudaštvo. Odtod je beseda humor poleg fiziološkega dobila tudi psihološki pomen: dober oziroma slab humor je označeval človekovo razpoloženje. Prvi pa je humor s komičnim učinkom povezal Ben Jonson v komediji *Every man out of His Humour* leta 1599, ko je s staro fiziološko teorijo o človeški naravi obrazložil smešne učinke enostranskih karakterjev, ki so bili enostranski zaradi prevlade enega od humorjev, življenjskih sokov, v telesu. Namišljeni bolnik, mizantrop ali trmoglavka so primeri tako razumljenega humorja. Pri razvoju modernega pojma humorja se je spremenilo tudi razumevanje pomena besede humorist. Ta ni več smešen človek, kot je veljalo prej, ampak človek, ki ima smisel za smešno in ki zna to, kar je smešno, pokazati drugim. Tako so za humoriste veljali Boccaccio, Rabelaise, Grimelshausen in Cervantes. Svojo glavno domovino pa je humor našel v angleški književnosti, kjer se je od Chaucerja do Dickensa in modernih piscev oblikovala tradicija humorja kot odlika angleškega narodnega značaja. V Angliji je humor z duhom tolerance v veliki meri odredil stil življenja in je postal tako rekoč vprašanje vljudnosti. Tako je pojem humor v modernem smislu prišel z

britanskega otoka. Nov pomen stare besede je v nekaterih jezikih pripeljal do razločevanja terminov, tako denimo Francozi in Italijani za staro poimenovanje (razpoloženje in tekočina) uporabljajo *humeur* oz. *umore*, za novo pa *humor* oz. *umorismo*. S sentimentalizmom in romantiko je prišla potreba po ločevanju humorja od višjih intelektualnih oblik komike, dovtipa, duhovitosti in satire. Največji vzor romantične humoristične književnosti je nudilo sentimentalno delo L. Sterna in njegova metoda pripovednih digresij, shandizem. Romantiki, kot so Richter, Coleridge in Thackery, s humorjem povezujejo razumevanje za ljudske norosti, humor tako zaznamuje žalosten blagohotni nasmeh ob osebnih slabostih, v katerih se kaže človeška narava, resnični, nepopolni človek. (Rečnik, 1985: 253–254) Tudi sama se v nadaljevanju poslužujem take definicije humorja, ki bistvo humorja povzemajo v naklonjenem smehljaju, čeprav ne povezujejo vse teorije humorja nujno z naklonjenostjo ali dobrohotnostjo.<sup>15</sup>

### 3.1.3 Satira

Na prvi pogled termin satira izvira iz grškega termina *satyrós* in iz satirskih iger, ki so med ljudskimi praznovanji sledile tragedijam, da bi omilile skupni človeški in transcendentalni šok, ki ga je povzročila meditativna katarza, in da bi se tako občinstvo spet privadilo na vsakdanje življenje, piše Santarcangeli. Leta 1603 pa je Isaac Casabuon z dokazi ovrgel to domnevo in podal drugo hipotezo, ki kot etimološki vir navaja latinsko besedo *satura*, ki je bila bodisi povezana z besedami *saturare*, *satis*, *satietas* (obilje, raznolikost, mnogoterost), bodisi je kazala na žrtveni krožnik – *satura lanx* –, poln izbranih sadežev, ali samo na *satura* (obilje, tudi mešanica različnih jedi). Od tod aluzija na raznovrstnost vsebin pri rimski satiri, nadaljuje Santarcangeli, pri tem gre tako za literarne žanre kot za vstavljanje netradicionalnih vsebin v običajne oblike, opuščanje sklicevanja na mitologijo in poudarjanje značaja

---

<sup>15</sup> Kot pojasnjuje Rečnik, mnogi moderni pisci vidijo najbolj avtentičen humor v črnem humorju, v smehu tistega obsojenca, ki je, ko se je v ponedeljek odpravljal na vešala, rekel: »No, ta teden se dobro začinja.« (Rečnik, 1985: 254) Po Freudu (njegovo teorijo povzemam po A. Zupančič), denimo, je humor eden od treh načinov pridobivanja ugodja (druga dva sta komično in šala), pri katerem pride do prihranka psihične energije (čustva) glede na pričakovanje, razlika med pričakovanim in dejanskim pa je odpravljena s smehom. Nasprotno od romantične teorije je po Freudu na humorju tudi nekaj hladnega, saj ga stopnjujemo tako, da se spuščamo vedno globlje v »obstoječe zlo«, zraven pa neprizadeto in s hladno ravnodušnostjo ugotavljamo njegove posebnosti. Prav po tem, da dosega ugodje navkljub motečim in mučnim čustvom, Freud ločuje humor od ostalih vrst komike. (A. Zupančič, 1989: 115–116) Nekateri pisci (kot Shakespeare in Schopenhauer) opozarjajo na Janusov obraz humorja, ki ga dobro prikaže metonimijska prispodoba, da je humor »smeh skozi solze« (Rečnik, 1985: 254), za druge (kot Santarcangeli) pa pravi humor ne obstaja brez (četudi posredne) funkcije moralne narave: smeh zanje osvobaja pred temnimi dejstvi življenja, kot so tesnoba, domišljavost, strah ipd. (Santarcangeli, 1989: 26–28).



govorjene besede. (Santarcangeli, 1989: 15–16, 80) Satira pa, razlaga *Rečnik*, danes označuje književno delo, v katerem je na porogljiv in duhovit način izražena ostra sodba neke družbe ali človeških napak. Njen osnovni cilj je, da pokaže na družbene in moralne slabosti, napake in hibe, da jih podvrže porogu in posmehu in da na ta način doprinese k njihovemu zavračanju. V starejši književnosti je satira še označevala eno od dveh posebnih književnih vrst: satirično pesem in posebno obliko satirične proze, danes pa pod pojmom satira ne razumemo nekega oblikovno posebnega knjižnega žanra, ampak nek specifično izražen piščev odnos do prikazane stvarnosti, poseben ton njegovega pripovedovanja in poseben način izgradnje likov v njegovem delu, zaradi česar satira lahko označuje različne zvrsti in vrste književnih del. (Rečnik, 1985: 694) Pri satiri prevladuje usmerjenost k občinstvu in občutek večvrednosti (Santarcangeli, 1989: 88–89), satira, razlaga termin *Rečnik*, tako vedno razodeva neko posebno vizijo sveta in poseben odnos do družbene stvarnosti ali človeškega življenja nasploh. Satirik povsod vidi samo neumnost, popačenost in umazanijo, teh nepravilnosti pa ne spremlja dobrohoten smehljaj, kot pri humorju, temveč zasmeh, čeprav je vsako negodovanje v satiričnih delih prežeto z nekim humorjem. Napad brez humorja je po *Rečniku* namreč že obtoževanje in nič več satira. Ton satire pa je zelo redko svečan in patetičen, zato se intenzivnost satire ne more povzpeti do tragičnega občutja sveta. Osnovno stilsko znamenje satire je hiperboličnost, povečevanje nekih lastnosti pojava, da bi se jasneje prikazala njena skrita, notranja popačenost, da bi napaka postala fizično vidna. Tak postopek je tipičen tudi za karikaturu, ki zapazi neko neskladnost obraza in jo poveča do skrajnih mej, da postane očitna tudi za druge ljudi, tako v satiričnih delih ni karakterjev, ampak so karikature. Satirik za razliko od humorista ne vidi možnosti pozitivne preobrazbe vse dokler človeška narava ne prikliče razuma s silovitim porogom in dokler se družba znova ne reformira po principih razumnosti in modrosti. Da bi satira dosegla svoj cilj, pa mora omogočiti bralcu, da začuti tisti ideal, od katerega je izhajal satirik. Bistvo satire je torej zasmehovanje stvarnosti v imenu ideala. Satira je po *Rečniku* zato najbolj angažirana in za pisca pogosto tudi najbolj tvegana književna oblika. (Rečnik, 1985: 695–697)

### 3.1.4 Ironija

Ironija (gr. pretvarjanje), ima po Juvan u več pomenov, tako je hkrati etično-spoznavni pojem,<sup>16</sup> estetska kategorija<sup>17</sup> in postopek oz. retorična figura. (Juvan, 1997: 149) Splošna definicija ironije, ki jo podaja *Rečnik*, postavlja pa jo že Kvintilijan, sklicujoč se na Sokrata in stare Grke, je, da je ironija postopek, ki govori nasprotno od tistega, kar ironik misli. (Rečnik, 1985: 275) Tako definicijo postopka ironije<sup>18</sup> podaja tudi Juvan, ki dodaja še, da ironija kot postopek zamenjave ni omejena le na izjavo v obsegu povedi. (Juvan, 1997: 154) Colebrook pri tem opozarja, da morata prejemnik in sporočevalec deliti družbene norme in predvidevanja,<sup>19</sup> da bo slednji sploh lahko prepoznal ironijo kot tako. (Colebrook, 2004: 1–17) Po *Rečniku* se ironija pojavlja v več oblikah, od dobrohotne šale do zajedljivega sarkazma. Ironijo se da zaslutiti iz govornikovega tona, njegovega obnašanja ali narave same stvari. Če eden od teh treh pogojev ni v skladu z besedami, takoj postane jasno, da ima govornik povsem drug cilj od tistega, kar v resnici izraža z besedami. (Rečnik, 1985: 275–276) Santarcangeli pravi, da je ironija med vsemi komičnimi oblikami najkompleksnejša in najbolj dvoumna, toda tudi najbolj čustvena in v najširšem pomenu besede najbolj klenu »poetična«, pri čemer pa hkrati ustvarja razdaljo med tistim, ki izraža, in tistim, ki posluša, ali pa je sama žrtev take razdalje. Ironijo sestavlja več elementov,<sup>20</sup> sestavnim elementom

---

<sup>16</sup> Kot etično-spoznavni pojem, pojasnjuje Juvan, se ironija v Aristotelovi *Nikomahovi etiki* izvorno veže na komedijsko osebo *eirona*, ki hlina manjvrednost in manjvednost od *alazona*, ki se obnaša prenapihnjeno, in ga tako izpostavi posmehu. Pri Platonu ironija napreduje do spoznavne metode, v antiki pa vse do 18. stoletja model ironije sloni na predpostavki o objektivnem obstoju resnice, z ironijo pa je mogoče popraviti odklon od nje, ki se kaže v neupravičeni drži vseh tistih, ki so zaverovani v svoj prav. S Kantom se spremeni pogled na resnico, ki zdaj postane sama po sebi nespoznavana, tako pa ironija izgubi objektivne zunanje kriterije resničnega in dobrega, s stališča katerih se je posmehovala odklonom od resnice. Na tem spoznanju temelji romantično pojmovanje ironije, po katerih se ironija refleksivno dvigne nad sam subjekt in njegove omejitve. V takem kontekstu pa ironija ne more biti več razločevalna, ampak postane »bolj pretanjen izraz urbanosti, vzvišenosti nad preprostimi, nereflektiranimi diskurzi in distance do njih. Ta razdalja je lahko celo blaga in naklonjena, polna »pictas«, saj se [...] zaveda praznine, ki je nadomestila nekdanjo trdno resnico.« (Juvan, 1997: 150–152)

<sup>17</sup> Estetska kategorija ironije izvira iz etično-spoznavnega pojma, po kateri je ironija način, na katerega pesniško delo tolmači samega sebe, podobno kot v klasični tragediji zbor pojasnjuje, kaj se je zgodilo. »Ironija je v ustvarjanju samokritičen, korektivno-refleksiven moment, ki združuje zalet umetnikove inspiracije z njegovo zmožnostjo za samoopazovanje, za obvladovanje svojih lastnih ustvarjalnih nagibov.« (Juvan, 1997: 153)

<sup>18</sup> Posebna tehnika, opozarja Juvan, je romantična ironija, ki s sopostavljanjem vzvišenega in banalnega, klimaksa in antiklimaksa, razbija iluzije in ohlaja romantična čustva. Tehniko so razvili predvsem Byron, Puškin in Heine. (Juvan, 1997: 154)

<sup>19</sup> Swiftovega argumenta za kanibalizem v *Skromnem predlogu* ne bi razumeli kot ironičnega, če ne bi bilo njegovo stališče tako skrajno oddaljeno od družbenih norm, da nas prisili, da ga beremo kot ravno obratno od tistega, kar govori (problem lakote in prevelikega števila prebivalcev naj bi rešili tako, da bi jedli doječinke). Pri razumevanju ironije pa pomaga tudi besedilna koherenca: ker Swift predstavi rešitev problema tako netaktno, predlog ni ravno skromen, lahko predvidevamo, da je hotel, da teki beremo ironično. (Colebrook, 2004: 17–18)

<sup>20</sup> Santarcangeli omenja denimo odbojno napetost med pomenom in pomenljivim, Juvan govori o notranji konfliktnosti same tematike ali stila izjave in neskladnosti izjave s predstavami, ki jih ima naslovnik o dejanskih vrednotah in vednosti govorca, nadalje avtorja navajata še posrednost, rabo hiperbol, ponavljanj, poenostavljanj, drastičnih antitez ipd., več o signalih ironije gl. Santarcangeli, 1989: 59–70, Juvan, 1997: 153.

navkljub pa je po Santarcangeliju ena glavnih značilnosti ironičnega stila, da se ne da takoj prepoznati za takega, saj ironije pogosto ni mogoče lokalizirati v katerega od samostojnih stavkov, lahko pa si tudi predstavljamo skrajno ironičen tekst, v katerem ni moč najti nobene »ironične opazke«. (Santarcangeli, 1989: 59–74) Po Juvanu pa je ironija tudi ključ do parodije, ironija namreč na mikroskopski oziroma semantični ravni deluje enako kot parodija na makroskopski oziroma tekstualni ravni. Med ironijo in parodijo celo obstaja vmesna stopnja, medbesedila ali citatna ironija, ki oponaša nek obstoječi diskurz (izjavo, sociolekt ...), vendar mu daje drugačen pomen. (Juvan, 1997: 154)

### 3.1.5 Parodija

Izraz parodija različni avtorji (tudi v različnih časovnih obdobjih) pojasnjujejo različno. Vsem pa je skupno, da v parodiji vidijo oponašanje neke predloge, čeprav po nekaterih avtorjih to oponašanje ni vedno komično. (Rečnik, 1985: 527–528, Santarcangeli, 1989: 100, Juvan, 1997: 31–41). Kot pojasnjuje *Rečnik*, izraz prihaja iz stare grščine in pomeni nasprotno pesem, to je pesem, ki je na komičen, porogljiv način zapeta na neko drugo pesem ali proti njej. Parodija pri tem izpostavlja najbolj tipične lastnosti izraza in jezika nekega pisca, besedila, žanra, snovi, stila dobe, družbene konvencije ipd., pri čemer pa je treba opozoriti, da bo besedilo parodija le, če mu bo uspelo v naslovniku zbuditi medbesedilno razmerje s predlogo. (Rečnik, 1985: 527–528, Juvan, 1997: 31–41, 105) Po odnosu do izvirnika parodija ni nujno pejorativna, ni le satirična (taka, ki se izvirniku zoperstavlja), lahko je tudi humoristična (taka, ki je do izvirnika dobronamerna). (Rečnik, 1985: 527–528, Juvan, 1997: 148) Sredstva, ki se jih poslužuje parodist, segajo vse od prečrkovanja do stilističnih popačenj, parodija se lahko poslužuje lažnega patosa, litote in hiperbole, inverzije, zamenjave besed, sprememb smisla, posmeha. (Santarcangeli, 1989: 100, Juvan: 1997: 31–41) Po Juvanu so funkcije parodije zabavnost, neškodljiva profanizacija, razgaljanje in smešenje šablon, obračunavanje z nasprotniki (pri tem gre lahko tudi za popravljanje nasprotnika, ne le za izrivanje), satira na družbene in moralne napake, metafizijska igra s stili in žanri ipd. Pri tem ni nujno, da naslovnik predlogo dobro pozna, saj mora uspešna parodija sama ustvariti sliko predloge in označiti medbesedilno navezavo, kar lahko stori na več načinov (parafraza izvirnega naslova, paratekst epigrafov, podnaslovov ali opomb, izrecne omembe predloge, figurativne aluzije nanjo ali na njen žanr oz. stil, privzem zvrstnih potez izvirnika). Cilj takega označevanja parodičnosti je po Juvanu to, da bralec dojame parodistovo pomensko-

vrednostno in estetsko-stilno razdaljo do medbesedilno predstavljenega vzorca, čeprav se parodija ne ustavi pri razmerju med besedilom in bralcem, ampak lahko vpliva tudi na okoliščine literarnega življenja in kulture (bralci parodiranega avtorja ne jemljejo več resno, uredniki popravljajo njegova dela skladno s pogledom parodista ipd.). (Juvan, 1997: 82–83, 105–107, 131–132) Parodija in satira sta dostikrat nastopali skupaj, saj imata soroden etos, opozarja Juvan, zato so parodijo dostikrat mešali s satiro. Vendar pa Juvan meni, da je med njima jasna ločnica, satira je namreč usmerjena na reč (*res*), parodija pa na besede (*verba*). Satira hoče s posmehom izboljšati družbo in predlog ne posnema, parodija pa predloge vedno vključuje vase. (Juvan, 1997: 105–107) Juvan nadalje razloži, da se parodične strategije ločijo tudi od drugih medbesedilnih vrst, kot sta pastiš ali parafraza, saj pri svojem predstavljanju predloge slednjo z razvidno distanco deformirajo. Parodist je do predloge, ki jo upodablja, vedno pristranski in oddaljen od njene idejne perspektive, sloga, žanra ali vrednostnega obzorja, pravi Juvan. Prav v tej distanci do predloge in pa po deležu prenesenih vzorcev iz parodiranega besedila se parodija razlikuje od pastiša. (Juvan, 1997: 134–139, 148, 159–175)

### 3.1.6 Pastiš

Izraz pastiš se je uveljavil v 17. in 18. stoletju. Beseda pastiš, kot razložita *Rečnik* in Juvan, izhaja iz francoske besede *pastiche*, ta pa iz italijanske besede *pasticcio*. Izraz je prvotno sodil v kulinariko, v porenasančnem obdobju pa se je uveljavil v likovno-umetniškem žargonu: pastiš je bilo platno, na katerega je posnemovalec, da bi zadovoljil preveliko povpraševanje po delih velikih mojstrov (Michelangela, Raffaella idr.), naslikal posamezne motive iskanih mojstrov, tako da je posnemal njihovo tehniko in slog in je motive organiziral v celoto, ki je kar najbolj spominjala na originalnega mojstra. Počasi pa je napol prevarantski vidik (pastiš se še vedno loči od kopije ali ponaredka) stopil v ozadje, cenjena pa je postala pastišistova virtuoznost, včasih pa tudi njegova kritična distanca do mojstrovega stila. Pojem je nato prešel tudi v literaturo, v 19. stoletju je imel različne pomene (od suženjske odvisnosti pisatelja od svojih vzorov prek zavestnega posnemanja do hotenega pretiravanja in zgoščanja karakteristik predloge). Pastiš je tako postal diskretna tehnika parodiranja. (Juvan, 1997: 36; *Rečnik*, 1985: 533) Pastiš je samostojen medbesedilni žanr, lahko pa postane poseben tip parodije, pravi Juvan. Razlika je po Juvanu v tem, da je pastiš kot samostojen žanr do predlog bolj pritrjujoč, največ ambivalentno razpet med občudovanjem in omalovaževanjem, čeprav je razvidno zaznamovana estetska in časovna distanca, medtem ko je pastišna parodija do predloge

izraziteje kritična, polemična, diferenciacijska, ironična in celo satirična, s čimer je bolj poudarjena pastiševa dialoška, bitekstualna narava. Pastiš poudarja podobnost svojega dela z značilnostmi modela, ni pa kopija, plagiat ali imitacija, saj eksplicitno kaže na svojo medbesedilnost, komentira predlogo in jo delno že mehanizira. Pastiš kot samostojen žanr ima tudi drugačne konotacije kot parodija (prizvok artizma, tekmovalnosti, ambicioznosti, subtilnega in duhovitega prevarantstva, mistificiranja) in tudi drugačno vlogo (poklon drugemu avtorju ali pomoč pri osvobajanju od vplivov). Ne glede na to, ali je pastiš samostojen žanr ali tehnika parodije, pa so medbesedilne tehnike enake, pravi Juvan. Pastišist si iz avtorskega opusa, tipičnih žanrov, časovnih stilov ipd. izpisuje posamezne besede, fraze ali povedi, nato pa rekonstruira »imitacijsko matrico«, po kateri posnema stileme, sheme in vzorce in na novo organizira iz avtorskih besedil napaberkovano gradivo, tako da bralca opozori na njihovo citatnost, hkrati pa na svojo vrednostno perspektivo o neki predlogi. V pastišnih parodijah pa tako tehniko uporablja za ironično in satirično karikiranje predloge. (Juvan, 1997: 187–189)

### 3.1.7 Tragikomično

V študiji o pomenu komedije je James K. Feibleman definiral tragično in komično skozi njuno komplementarno odvisnost. »Tragično je [...] potrditev logičnega reda tako, da priznamo pozitivne vsebine resničnosti, komično pa je indirektna potrditev logičnega reda skozi zasmehovanje omenjenega reda resničnosti.« Tragične vsebine torej priznavajo tisto, kar komične zasmehujejo. (Feibleman v Poniž, 1995: 148) Na vsebinsko enakost je opozoril že Sokrat. Če je znanstveno odkritje razrešeni paradoks, je komično odkritje potrjeni paradoks, ali z drugimi besedami, če je tragično vezano na usodo, je na usodo vezano tudi komično, katerega spoznanje o človeški bedi se kaže skozi spoznavno dejanje svobode. (Sokrat v Santarcangeli, 1989: 4) Neke vrste vsebinske enakosti pa se loti tudi Santarcangeli, ko razlaga razliko med tragičnim in komičnim junakom. Koncept komičnega *junaka* je navidez morda protisloven, saj je po splošnem gledanju na tragedijo in komedijo, ki je prevladovalo od Aristotela pa vse do Pirandella, bilo protagonistovo obnašanje v komediji bistveno anti-junaško. Za tragičnega junak velja, da preizkuša največjo in morda edino svobodo človeka: svobodo izbire lastne usode, kar je pogosto smrt. Smrt je iskrena in nekompromisna, medtem ko je življenje stkano iz prevar, kompromisov in iluzij. Smrt je nespremenljiva in večna, življenje spremljivo in omejeno, smrt je usodna in nujna, življenje

je podvrženo negotovostim sreče in naključij. Sprejemanje življenja pa ni manj herojsko od sprejemanja smrti: včasih je izbira ostati v nepopolnem in negotovem življenju enako pogumna: v takem smislu imamo Odiseja lahko za idealnega antagonistu Ahilu in skoraj za prototip komičnega junaka. (Santarcangeli, 1989: 146–147)

V tragikomičnem pa se oba principa, tragično in komično, zlijeta in učinkujeta na nov način. Po Pelku je tragikomična situacija, ki je za enega smešna (za občinstvo), za drugega pa tragična (za lik) (Pelko, 1989: 125). Za Pirandella pa je tragikomično občutek za nasprotje, na katerega naletimo, ko se pri doživljanju sveta okoli nas predajamo svojim občutkom in hkrati občutimo disonanco v tem početju, kar nas spravi v smeh. V takih trenutkih hkrati ugledamo masko in obraz, zato se lahko hkrati smejimo in čutimo sočutje. (Pirandello v Poniž, 1995: 153) Tragikomičnosti se tako ne da enostavno razstaviti na sestavne dele, opozarja Poniž. V situacijah in junakih sicer lahko razpoznavamo tragične in komične elemente, ne moremo pa reči, da gre v vsakem primeru samo za tragične ali samo za komične elemente. Gre za nova občutenja sveta, kakor jih je prvi filozofsko opisal Arthur Schopenhauer v razpravi *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), kjer je smešno (das Lacerliche) razumljeno kot nasprotje oz. neskladje med predstavami (razumsko percepcijo) in realnim svetom (tistim, na kar je v realnem svetu osredotočena razumska percepcija). Ko to neskladje doseže razsežnost nesmisla (kar se lahko zgodi pri prevelikem pretiravanju znotraj komičnega) ali ko se poruši pričakovana razumska percepcija, se kot premostitveni učinek pojavi smeh. To pa pomeni, da pod določenimi pogoji lahko vsaka situacija iz realnega človeškega sveta za določenega opazovalca postane smešna. (Schopenhauer v Poniž, 1995: 149–152)

### **3.2 Psihologija in filozofija komičnega: Aristotel, Bergson in teorija neskladnosti**

Na komično se da gledati z več vidikov, od teh pa je odvisna tudi funkcija in funkcionalnost komičnega. Glede na to nekatere zanima biološka,<sup>21</sup> druge psihološka, spet tretje funkcija komičnega na delovnem mestu, četrte funkcija uvajanja tabu tem ipd. Palmer pravi, da komično vstopa v vsa možna razmerja z drugimi mentalnimi in socialnimi entitetami, v tem

---

<sup>21</sup> Konrad Lorenz, zoolog, pravi, da je humor evolucijska izpeljanka živalske agresije. (Palmer, 1994: 94)

smislu ima tudi več funkcij,<sup>22</sup> sama funkcija komičnega pa je vendarle nezmožna razložiti komično, za razumevanje tega, trdi Palmer, pa je treba analizirati njegovo strukturo. (Palmer, 1994: 60–89) V tem poglavju si bomo pogledali, kako komično razlagata psihologija in filozofija, pri tem pa bomo dali večji poudarek Aristotelovi in Bergsonovi misli, ki sta močno zaznamovali vsako nadaljnje razpravljanje o komičnem, in sodobni psihološki teoriji smeha, ki izvor smeha postavlja v zaznavanje neskladnosti.

### 3.2.1 Tipi psiholoških teorij smeha

Teorije smeha so se ukvarjale z vprašanjema, zakaj se smejimo in ali je smešnost značilnost tistega, čemur se smejimo, ali razuma tistega, ki dojema. Smešno, pravi Palmer, je v interakciji obojega, tega, da ima smejalec sposobnosti za produciranje veselja, in tega, da ima predmet smeha opisljive lastnosti, zaradi katerih postane primeren za veselje. (Palmer, 1994: 94) Morreall je psihološke teorije smeha in smešnega, ki so odgovarjale na ti vprašanji, razdelil v tri tripe:

1. komičnost izvira iz občutka superiornosti nad predmetom smeha;
2. komičnost izvira iz občutka psihološkega olajšanja;
3. komičnost izvira iz zaznavanja neskladnosti v tistem, čemur se smejimo. (Morreall, 1983, v Palmer, 1994: 94)

Palmer pravi, da sta tip superiornosti vzpostavila Platon in Aristotel. Prepričana sta bila namreč, da komično izvira iz nesposobnosti smešne osebe, pri tem pa užitek smejanja sam po sebi ni vreden dostojanstva. Danes je tako obravnavanje komičnega neprimerno, poznamo namreč veliko nekomičnih oblik občutka moralne superiornosti. Teorije o psihološkem olajšanju pa so vedno delno tudi teorije o funkciji komičnega, ena takih teorij je denimo Freudova. (Palmer, 1994: 94) Teza, ki jo predstavi in podpira Palmer, pa je teza o tem, da komično izvira iz neskladnosti. Prva, ki sta prepoznala razlagalno vlogo neskladnosti, sta bila Kant in Schopenhauer. Za Schopenhauerja je neskladnost tako neujemanje med konceptom in neko empirično entiteto v svetu, komična pa ni percepcija neskladnosti, ampak njena

---

<sup>22</sup> Ena takih funkcij je po Cohenu tudi vzbujanje intimnosti skozi medsebojno razumevanje. Šala skozi skupno osnovno znanje, ki je del kulture šaljivca in poslušalca, oba poveže. Stopnja intimnosti je še večja, če šala kljub skupni kulturi ni vsem razumljiva, pri tem pa lahko tudi samo dejstvo, da nekdo ne razume šale, postane šala. (Cohen v Palmer, 1994: 155)

razrešitev. Pri neskladnosti (inkongruenci) gre za to, da vidimo dve stvari, ki ne gresta skupaj, pa vendar zanju sprejmemo, da v tem primeru na nek način gresta skupaj, ko torej opazimo, da je nekaj neskladno, hkrati razumemo tudi, da je na nek manjši način skladno. (Palmer, 1994: 95) V nadaljevanju predstavljam vse tri tipe psiholoških teorij smeha.

### **3.2.1.1 Komičnost izvira iz občutka superiornosti nad predmetom smeha (Aristotel)**

Pri tem tipu teorije sta dve predpostavki, ki ju je treba ovreči. Prva je, da komičnost vedno izvira iz občutka superiornosti, ki smo jo delno ovrgli že v zgornjem odstavku. Druga pa je, da obstaja predmet, ki je sam po sebi komičen. Kljub temu, da je danes tako obravnavanje komičnega neprimerno, pa je znotraj teorij, ki izvor smeha vidijo v občutku superiornosti, treba posvetiti nekoliko več pozornosti Aristotelovi misli o smehu ali bolje, manku le-te, saj je interpretacija tistega malo, kar se je o komičnem ohranilo v *Poetiki*, kot se je ohranila in kot jo poznamo danes, stoletja zaznamovala vsako razpravljanje o komičnem. *Poetiko* naj bi namreč sestavljali dve knjigi, od teh se je ohranila le prva, ki razpravlja o tragediji, druga, ki naj bi razpravljala o komediji, pa se ni ohranila.<sup>23</sup>

Drugi del *Poetike* se morda res ni ohranil, Poniž pa opozarja, da se je ohranil tri strani dolg traktat *Tractatus Coislinianus*, za katerega nekateri raziskovalci (npr. L. Cooper) menijo, da je osnutek izgubljenega besedila ali da je vsaj nastal v tesnem stiku z živo Aristotelovo mislijo. Traktat komedijo definira na podoben način, kot je pri Aristotelu definirana tragedija: »Komedija je umetnina, ki posnema dejanje, ki je smešno in pomanjkljivo, v primernem obsegu in (olepšani besedi), različne oblike olupšav so samostojno uporabljene v različnih

---

<sup>23</sup> Gantar v spremni besedi k slovenskemu prevodu *Poetike* navaja dokaze za obstoj dveh knjig *Poetike*, poleg seznama Aristotelovih del, kot ga je zapisal antični biograf Diogen Laertski, ki omenja dve knjigi *Poetike*, in slabo berljivih črk s konca zadnjega poglavja *Poetike*, ki obljublja nadaljnje razpravljanje o jambu in komediji, našteje tudi namige v samem Aristotelovem pisanju: Aristotel v osmi knjigi *Politike*, kjer govori o glasbeni katarzi, obljublja, da bo besedo katarza razložil v razpravi o pesniški umetnosti, vendar pa je v ohranjeni *Poetiki* katarza omenjena samo v enem stavku, v *Retoriki* večkrat zapiše, da je o komediji, smešnem in vrstah smešnosti razpravjal v *Poetiki*, v ohranjeni *Poetiki* pa na več mestih obljublja podrobnejše kasnejše razlage. (Gantar v Aristotel, 1959: 28–75) Poniž razlaga, da s pojmom katarza lahko upravičeno povezujemo tudi komična besedila. Učinki, ki nastanejo pri gledanju komičnih in zabavnih prizorov, predvsem tistih, ki niso golo burkaštvo ali ponavljanje izrabljenih komičnih vzorcev, namreč sprožajo v gledalcu tudi globoka čustva, sploh ko razkrivajo junakov plemeniti smeh, in tako podobno kot resni žanri strukturirajo svet. (Poniž, 1995: 159–160)



delih igre, v obliki dramske dejavnosti in ne pripovedi; skozi zadovoljstvo in smeh doseže komedija očiščenje komičnih čustev. Smeh je oče komedije.« (nav. po Poniž, 1995: 54–55)

Poniž piše, da je dolgo, vse od italijanskih renesančnih komentatorjev Aristotelove *Poetike*, veljalo, da je tragedija komediji nadrejena,<sup>24</sup> in da je tako posledično tragično nadrejeno komičnemu. Ukvarjanje s komičnim je veljalo za neresno,<sup>25</sup> komično je bila sopomenka za nizkotno, obsceno, trivialno, barbarsko in le redki avtorji so takim pogledom nasprotovali,<sup>26</sup> zato se je dolgo lahko obdržalo mnenje, da so resne literarne zvrsti moralno višje od komičnih. (Poniž, 1995: 39–42)

Od kod torej začetek takega pogleda na vse, kar je komičnega? V drugem poglavju *Poetike* se pojavi mesto, ki je ključno za razumevanje kasnejše celovite usode razvoja komičnih literarnih zvrsti: Aristotel namreč pove, da komedija skuša prikazati ljudi, ki so slabši, tragedija pa ljudi, ki so boljši od današnjih. Zaradi take moralno na videz inferiorne vsebine komedije je stoletja veljalo prepričanje, da so komedija in posledično vse ostale oblike, ki vzbujajo smeh, slabše ali podrejene resnim in tragičnim oblikam književnosti. K takemu razumevanju pa je morda pripomogel tudi stavek iz *Poetike*, ki se glasi »Takšno zgradbo ima torej tragedija, ki je v umetniškem pogledu najbolj dovršena« (Aristotel, 1959: 104). Žal mi je *Poetika* dostopna le v prevodu in ne morem vedeti, ali je tukaj Aristotel res želel povedati, da je tragedija od vseh »poezij« najbolj dovršena, kar bi dalo dodatno moč interpretacijam *Poetike*, ki so v komičnem videle nekaj manjvrednega, ali je hotel reči le, da imajo najbolj umetniško dovršene tragedije tako zgradbo, kot jo je opisal v *Poetiki*.

---

<sup>24</sup> Do takih interpretacij je prihajalo tudi pri v prejšnji opombi omenjenemu pojmu katarze. Kot pravi Poniž, Aristotel nikjer posebej ne poudarja, da so pathemata, ki jih gledanje tragedije očiščuje na način, imenovan katarza, edina mogoča duševna stanja, čustva in strasti, ki jih premorejo gledalci, tragedijo so na piedestal najbolj vzvišene poezije postavile kasnejše generacije, ne Aristotel. (Poniž, 1995: 159)

<sup>25</sup> Platon je denimo zameril Homerju, da so njegovi bogovi nagnjeni k smehu, krščanstvo je preganjalo smeh, Janez Krizostom (Zlatousti) je bil prepričan, da se Kristus ni nikdar smejal, Baudelaire je v *De l'essence du rire* (1855) zapisal, da v raju zaradi popolnega védenja in moči ni prostora za smeh. Pri tem je bil smeh bogov v antičnem svetu drugačen od božjega smeha v *Svetem pismu*, v slednjem je smeh izraz (domnevne) razumske premoči, v antičnem svetu pa smeh obnavlja lastno izvrženost iz sveta mitosa in logosa tragedije. (Poniž, 1995: 39–42)

<sup>26</sup> Npr. Friedrich Schiller, Denis Diderot, Eugène Ionesco, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, več o tem glej Poniž, 1995, str. 39–42.

Smuts pravi, da je po Aristotelu najbolj znano teorijo superiornosti razvil Hobbes, ki je smeh definiral kot nenadno slavo, ki se rodi iz občutka lastne večvrednosti v primerjavi z manjvrednostjo drugega ali lastno manjvrednostjo našega preteklega jaza. Teorijo je uspešno zavrnil že Hobbesov kritik Francis Hutcheson, ki je pokazal, da sama večvrednost ni zadosten pogoj za smeh, saj se lahko čutimo večvredne v primerjavi z več stvarmi, psi, mačkami, drevesi, ne da bi nas to zabavalo. Poleg tega je nekaj lahko smešno, ne da bi bila za to odgovorna večvrednost (na primer, če bi našli kroglo za balinanje v hladilniku). (Smuts, 2006: 2a) Schaeffer pa opozarja, da je Aristotel trdil tudi, da se smejimo, ko vidimo nebolečo deformiranost. Tako je odgovornost za smeh v veliki meri preložena s smejalca na predmet smeha. Ko bi takšni teoriji uspelo dokazati, da je objekt sam na sebi smešen, bi bil to dober zagovor Aristotelove teorije, ki pa bi se podrla, če dokažemo nasprotno, namreč da je smeh predvsem funkcija stila in ne komične narave predmeta. Ko je smeh vprašanje stila, je namreč vsaka stvar lahko podvržena smehu, ne le tista, ki naj bi bila po naravi komična. Da pa po naravi komični objekti (pa naj bodo to predmeti, osebe ali razmerja med stvarmi) ne obstajajo, je jasno, pravi Scheffer. Ko bi obstajali, bi lahko komedijant namreč na tak objekt samo nemo pokazal s prstom in občinstvo bi se smejalo. Čeprav torej noben objekt ni sam po sebi smešen, pa tak postane zaradi načina, na katerega nam je bil predstavljen, in zaradi sklicevanja na človeško naravo, ki objekt sprejme kot komičen in se mu smeje. (Schaeffer, 1981: 4–5)

Tudi del Bergsonove teorije smeha spada k teorijam superiornosti, namreč del o tem, da je smeh sredstvo družbene korekcije. Več o Bergsonovi teoriji, ki si jo lastita tako psihologija kot filozofija, je predstavljeno v razdelku o filozofiji smeha, kjer je podana tudi njena kritika.

### **3.2.1.2 Komičnost izvira iz občutka psihološkega olajšanja**

Smuts pravi, da se teorije olajšanja bolj kot z definicijo humorja ukvarjajo s pomembnimi strukturami in psihološkimi procesi, ki sprožajo smeh. Bistvo teorije psihološkega olajšanja je predpostavka, da je smeh rezultat sproščanja napetosti ali energije. Teorijo je najprej razvil Herbert Spencer, ki je trdil, da vznemirjenje proizvede energijo, ki se mora na tak ali drugačen način sprostiti. Smuts opozarja, da na kritiko take teorije kažejo že krajše oblike komičnega (vici, duhovitosti, stripi), ki ne vključujejo naraščanja energije, ki bi se nato morala sprostiti. Tudi če bi rekli, da se energija v vsakodnevem stresnem življenju nenehno

nalaga in se nato sprosti ob takih krajših oblikah, realnost pokaže, da so ljudje, ki so najbolj pod stresom, najmanj nagnjeni k smehu. Spencerjevo teorijo je nato nadgradil Freud. Freud je opisal tri različne vire smeha, vice, komično in humor, vsi pa vsebujejo neko obliko duševne energije, ki se nabira in nato sprosti skozi smeh. Pri vicih naj bi se tako shranila energija, ki bi jo sicer porabili za potlačanje seksualnih in sovražnih občutkov, in ki se nato porabi v smehu. Pri komičnem naj bi se shranila kognitivna energija, ki bi jo rabili za reševanje intelektualnih problemov, pri humornem pa čustvena energija, ki se sprosti, ko se izkaže, da situacije, za katero smo mislili, da bo vzbujala neka čustva, ne smemo jemati preveč resno. Smuts opozarja, da je Freudova teorija hranjena energij nejasna, zakaj bi denimo rekli, da je neka energija, ki je ne rabimo, shranjena, namesto da bi rekli, da se nič take energije ni porabilo. Smuts kot primer kritično pretrese Freudovo teorijo vica: energija, ki bi jo sicer porabili za potlačanje seksualnih želja, se pri vicu shrani in tako omogoči agresiji, da se sprosti skozi smeh. Težava pa je v tem, pravi Smuts, da si lahko predstavljamo, kako je, ko sprostimo potlačeno energijo, ne moremo pa vedeti, kako bi bilo, ko bi sprostili energijo, ki se uporablja za potlačanje želja. Poleg tega pa teorije ne moremo empirično potrditi: po Freudovi teoriji bi v šalah morali uživati najbolj moteni in zatirani posamezniki, medtem ko je resničnost ravno nasprotna. (Smuts, 2006: 2b)

### **3.2.1.3 Komičnost izvira iz zaznavanja neskladnosti**

Schaeffer definira neskladnost kot kontrast, ki sproži važen skrit pomen. Pri neskladnosti namreč vidimo dve stvari, ki ne sodita skupaj, pa vseeno zanju sprejmemo, da na nek način le sodita skupaj, saj opazimo, da je takrat, ko je nekaj neskladno, na nek majhen način vendarle skladno. Predmetov, dogodkov in idej, ki nimajo popolnoma nobenega važnega pomena, ko jih postavimo skupaj, namreč ne imenujemo neskladnost, ampak jih obravnavamo kot nebistvene in jih sploh ne opazimo, opozori Schaeffer. Sredstva, s katerimi prepoznavamo važno pomenljivost neskladnosti, so: običajni pomen obeh polov neskladnosti; pomen, kot ga modificira kontekst, v katerem se neskladnost pojavi (občinstvo mora pred ali po neskladnosti dobivati namige, ki kažejo na k smehu nagnjeno namero neskladnosti); naša razumska sodba, ki poveže domiselne očitnosti, zbrane okoli obeh polov. Ker pa vse neskladnosti niso smešne, Schaeffer pravi, da mora komična neskladnost imeti še nekaj več: to je presenečenje, nepričakovan obrat, ki nas preseneti in povzroči smeh. (Schaeffer, 7–17)

Posebno mesto v teorijah neskladnosti zavzema Bergsonova teorija smeha, saj na nek način sodi k teorijam neskladnosti, na drug pa k teorijam superiornosti. Oglejmo si zdaj podrobneje, kako se humorja loteva teorija neskladnosti.

### 3.2.1.3.1 Struktura šale

Skupaj s Palmerjem smo rekli, da je za razumevanje humorja treba analizirati njegovo strukturo. Vzemimo za primer strukturo šale kot najmanjše humorne enote: tvori jo pripravljalna faza in združitev dveh procesov, nenadne tvorbe neskladnosti v pripovedovanju šale in razcepljenega logičnega procesa, zaradi česar gledalec sodi, da je dejanski položaj hkrati prikazan kot zelo neverjeten in čisto malo verjeten, kombinacija, ki ji Palmer pravi logika absurda. (Palmer, 1994: 96)

Vzemimo za primer sledečo šalo:

*»Doktor, doktor, pridite hitro! Naš dojenček je pogoltnil nalivnik!«*

*»Tako pridem! Kaj pa zdaj počnete?«*

*»Pišemo s svinčnikom!«*

Palmer pravi, da poslušalci preteče situacije ne vzamejo resno, ker vedo, da gre za šalo: pri šalah poslušalci namreč sklenejo dogovor s pripovedovalcem, pri katerem je ukinjena zdravorazumskost. Pripravljalno fazo tako uvaja že ta tihi sporazum med pripovedovalcem in poslušalcem, pa tudi sam stavek o dojenčku, ki je pogoltnil nalivnik, čemur se sicer, najsi bo še tako nemogoče, ne bi smejali, tu tako opazimo neskladnost z zdravorazumsko realnostjo, pravi Palmer. Notranje neskladen pa je tudi odgovor staršev, ki je zelo neverjeten, hkrati pa je (na nekem drugem nivoju) malo vendar verjeten, saj je svinčnik dobro nadomestilo za nalivnik. Palmer nadaljuje, da bi, ko bi dojenček pogoltnil elastiko, odgovor staršev pa bi ostal enak, ne imeli šale, saj bi bil odgovor staršev popolnoma nesmiseln. Ko pa bi starši odgovorili, da ne vedo, kaj naj storijo, tudi ne bi šlo za šalo, čeprav bi bil tak odgovor verjeten, vendar ne bi bil absurden. Palmer pri tem poudarja, da vse šale nimajo nujno pripravljalnega dela, oziroma da pripravljalni del ni del pripovedne strukture šale, ampak je

del združevanja pričakovanj, ki izvirajo iz kulturnega ozadja pripovedovalca šal in občinstva, v literarnem delu pa tak pripravljalni del komičnega predstavlja še vse, kar je bilo napisano prej. (Palmer, 1994: 96–98)

Rothbatt je opozoril, da sama neskladnost ni odgovorna za komično, saj vse neskladnosti niso smešne. Nekatere so namreč lahko tako majhne, da jih sploh ne opazimo, druge tako velike, da so naravnost grozeče. Kdaj bo neskladnost smešna, je odvisno od človekove razburjenosti, pravi Rothbatt. Fiziološke meritve so namreč pokazale, da humor izvira iz razburjenosti in ne iz pomiritve, da pa bi bila razburjenost humorna, mora biti situacija zavarovana pred preveliko razburjenostjo, ki lahko povzroči kakšno drugo reakcijo<sup>27</sup> (npr. strah) (Rothbart v Palmer, 1994: 99). Palmer pravi, da so pri tem za razburjenje na voljo trije mehanizmi: a) vedenje, da gre za razvedrilo, b) sama neskladnost, ki je dovolj močna, da povzroči razburjenje, c) komični pomen retrospektivno razkrije, da neskladnost ni bila grozeča. Za doseganje komičnega je dovolj že en sam mehanizem, lahko pa gre za mešanico vseh treh. (Palmer, 1994: 99)

### 3.2.1.3.2 Apterjeva in Smithova teorija neskladnosti

Palmer pravi, da sta psihološko teorijo neskladnosti in humorja najdlje razvila Apter in Smith. Pri tem sta se opirala na bolj splošno »teorijo obrata« in domnevala, da je humor rezultat kombinacije serije psiholoških stanj. Prvo teh stanj sta imenovala sinergija. V sinergiji ima vsak pojav dve nasprotujoči si identiteti. Kot primer Palmer navaja Miki Miško, ki hkrati je in ni človek. Sinergije s tem, da nekaj hkrati lahko je in ni, prelamljajo eno osnovnih pravil logike. Sinergije so lahko lastnosti pojava samega na sebi (Miki Miška), lahko pa so rezultat načina, kako je pojav predstavljen, kar je pogosto v šalah. V prej citirani šali o dojenčku in nalivniku je sinergija dvojni pomen, pridani besedi *delati*, kjer se zdravnikov pomen nanaša na pomoč otroku, pomen staršev pa na pisanje. (Palmer, 1994: 100)

---

<sup>27</sup> Palmer navaja resnični primer iz Vietnamske vojne: vojaki so se peljali z letalom, ko se je zlomila aluminijasta gred, ki je držala sedeže, da so vsi popadli po tleh. Zvok ob zlomu je bil natanko tak, kot ga naredi kaliber .50, ko zadene helikopter, tako da so se najprej vsi prestrašili, stopnja razvnetosti je bila prevelika, šele potem so se začeli smejati. (Palmer, 1994: 99)

## Lastnosti komičnih sinergij

Sinergije same po sebi pa niso nujno smešne, pravi Palmer. Humorne sinergije imajo tako še dve nadaljnji lastnosti, katerih kombinacija je značilna zanje:

1. sinergije vedno temeljijo na kontrastu med videzom in resničnostjo, pri čemer je ena od identitet pojava navidez prava, potem pa se izkaže, da je prava tista druga. Če se spet vrnemo k dojenčku in nalivniku: starši na videz pomagajo otroku, potem pa se izkaže, da mu ne;
2. ko resničnost postane znana, je vedno manj, kot je namigoval videz. Pri šali o dojenčku in nalivniku starša na videz kličeta zdravnika zato, ker želita pomagati otroku. Prav ta lastnost humornih sinergij izključuje druge navidezne/resnične sinergije, denimo razkritje nepričakovane krivde na koncu detektivske zgodbe, ker se pri takem razkritju izkaže, da je resničnost več, kot je namigoval videz.

Prav te lastnosti pa ovržejo teorijo komičnega kot občutka superiornosti, pravi Palmer. Iz analize Apterja in Smitha je namreč razvidno, da superiornost izhaja iz rabe neskladnosti oz. resničnih/navideznih sinergij za šaljive namene. (Palmer, 1994: 100–102)

Komično je torej posledica več psiholoških stanj, pri čemer je točna vloga posameznih stanj fleksibilna, pravi Palmer. Prvo tako stanje je sinergija ali tip nasprotujoče si identitete, drugo je stanje igrivega razburjenja. Tudi Apter in Smith se strinjata, da razburjenje povzroči neka sinergija, in nadaljujeta, da je igrivo stanje hkrati spodbuda za humor in izolacija od grožnje. Predpostavljata, da so vsa dejanja bodisi telična (usmerjena k cilju) ali paratelična (ne usmerjena k cilju). Ko so dejanja paratelična, pa običajna pravila razumskosti, namernosti ipd. odpadejo, nadomesti pa jih igrivost. Z drugimi besedami bi lahko rekli, da v komičnem razgovoru veljajo drugačna pravila, kot veljajo v nekomičnih situacijah. (Palmer, 1994: 101–102)

### 3.2.1.3.3 Komično in pripovedna struktura

Palmer pravi, da za komično pripoved lahko rečemo, da je semiotično dvoumna, njena pripovedna zgradba je pravzaprav zgradba realizma. V vsaki daljši komični pripovedi se šale

prepletajo z drugimi semiotičnimi mehanizmi, poanta vsake šale pa je usmerjena prav v to interakcijo z drugimi mehanizmi in je utrjena z njo. Dostikrat tako eden od semiotičnih mehanizmov, ki sestavljajo pripoved, deluje skupaj z neskladnostjo in tako pripovedi daje komični ali tragični ironični ton. (Palmer, 1994: 118)

#### **3.2.1.3.4 Pomembnost konteksta**

Schaeffer je prepričan, da glavni del šale ni poanta šale, ob kateri se smejimo, ampak grajenje komičnega konteksta, brez katerega nobena situacija, neskladnost ali poanta ne more proizvesti smeha. Pri tem kontekst pri šali igra še relativno pasivno vlogo, medtem ko je v daljšem komičnem delu pomemben vsaj toliko kot glavni lik. Da je kontekst za komično res ključnega pomena, Schaeffer dokaže z že splošno znano situacijo, ko želimo nekaj, kar se nam je zdelo smešno, kasneje ponoviti, pa izpade popolnoma ne-smešno: takrat se namreč sklicujemo na kontekst in rečemo »Moral bi biti tam.« Schaeffer nadalje trdi, da je bistven element komičnega konteksta daljših pripovedi artistično pretiravanje, ki bralcu pomaga ločiti med komičnim in tragičnim: komične, pravi, so tiste podobe, ki jih razumemo, ker imajo nek del v realnosti, ki pa se jim lahko hkrati tudi smejemo, ker imajo še večji del v domišljiji in pretiravanju, zaradi česar postanejo na nek način neškodljive. Temu procesu smo priča tudi v resničnem življenju: ko se nagradi veliko pretirano bolečih dogodkov, se človek lahko loči od njihove vsebine in raje ceni stil, ki jih vsebuje, od vsebine se obrne h kontekstu, kar omogoči, da humorno ceni spretno razporeditev bolečih dogodkov in ne njihove vsebine. (Schaeffer, 1981: 20–62) Vse to pa pomeni, da neskladnost sama po sebi ni smešna, funkcionalni element komedije je šaljiv kontekst, ki ga še posebej opredeljuje odgovarjajoča pripravljenost občinstva, da brez razmišljanja in moraliziranja sprejme predlagano neskladnost. (Schaeffer, 1981: 123)

#### **3.2.2 Bergson in filozofija smeha**

Poglejmo si zdaj, kako smeh obravnava filozofija. V *Rečniku* beremo, da za Kanta komično izvira iz hitrega preobrata, ki prevara naša pričakovanja in nas hkrati odreši neke tesnobne

napetosti. Neskladje ali inkongruenco poudarja tudi Schopenhauer,<sup>28</sup> komično je zanj zaznavanje neskladja med abstrakcijo (postulirano vrednostjo) in realnostjo, in to v korist realnosti, komično je tako zmaga dejanskega stanja nad zamišljenim, kar izzove zadovoljstvo, ker je preprosto opazovanje človekovi naravi bližje kot abstraktno mišljenje. Na podoben način tolmači komično tudi Freud. Za Bergsona<sup>29</sup> gre tudi za kontrast, vendar pri konkretizaciji, s katero avtor povezuje razodevanje komike na različnih področjih. Osnovna Bergsonova teza je, da je komično vse, kar v danem trenutku deluje mehanično, nenaravno in zapeto: karikirano oponašanje, nefunkcionalno ponavljanje nekaterih kretenj in dejanj, vse, kar prikazuje trenutno prevlado mehanizma nad živo, svobodno individualnostjo. (Rečnik, 1985: 365–366)

Po Heglu sta bila v epu in tragediji na eni strani abstraktna občost in brezzavestna usoda, na drugi pa samozavedanje ali posamezno sebstvo, ki je usodo predstavljajo kot dramsko osebo. Glede na ep je dramska oseba tesna sinteza občega in posameznega, v komediji pa »pravo sebstvo igralca sovpadе z njegovo osebo, tako kot gledalec, ki je v tem, kar mu je predstavljeno, popolnoma doma in vidi samega sebe igrati.« (Hegel v A. Zupančič, 2004: 39) A. Zupančič pravi, da se skozi to posamezno sebstvo gledalci identificirajo, skozenj pa tudi izginjajo bogovi, usoda, občost oziroma Bistvo, vendar to ne pomeni, da komedija spodbija občost, ampak obratno, da je komedija občost na delu. »V elementu epa subjekt *pripoveduje* o občem, bistvenem, o absolutu: v elementu tragedije subjekt *uprizarja* obče, bistveno, absolut;

---

<sup>28</sup> Poniž meni, da si Schopenhauerjeve teorije o komičnem verjetno ni mogoče povsem razložiti brez poznavanja Heglovih filozofskih definicij komičnega. Za Hegla obstaja razlika med šaljivim in komičnim: šaljivo je lahko vsako nasprotje med realiteto in njeno podobo, zato zanj neumnosti, nesmisli in norčavosti ne morejo biti komični, čeprav se jim smejemo, medtem ko prava komedija priklicuje komično subjektivnost, ki postane »gospodar nad tistim, kar se pojavlja v realnosti.« Prava komedija, kot so denimo Aristofanove, se ne roga pravi moralnosti meščanov, pravi filozofiji, iskreni veri ali zdravi umetnosti, pač pa se roga »pokvarjenosti demokracije, iz katere so izginili stari običaji in moralnost, sofistiki, jokavosti in pomehkuženosti v tragediji, lahkomišelnih brbljavosti, prepirljivosti ipd.« Hegel opaža harmonični preplet komičnega in tragičnega v sodobni dramski poeziji, slednja se po Heglu razlikuje tako od komedije in od tragedije, od zadnje po manj silovitih spopadih dramskih oseb, od prve pa po manj izpostavljeni »komični subjektivnosti«. Zaupanje v komično subjektivnost pa komičnemu junaku omogoča, da začne svojo akcijo tam, kjer jo tragični junak konča. (Poniž, 1995: 143–146)

<sup>29</sup> Bergson je opozarjal na naravo značajske komike, ki izvira iz duševnih stanj, ki nas, takoj ko jih spoznamo, ganejo, to so veselja in žalosti, s katerimi čutimo, strasti in napake, ki izzivajo boleče začudenje, grozo ali usmiljenje pri tistih, ki jih opazujejo. Taka duševna stanja so predmet tragedije; komedija se prične, ko ob drugem človeku nehamo čustvovati, pravi Bergson. Najvišje oblike dramske poezije pa omogočajo tako približevanje resničnemu življenju, »da se lahko narava maščuje družbi.« (nav. po Poniž, 1995: 144)



v elementu komedije subjekt *je* obče, bistveno, absolut. Kar seveda pomeni, da obče, bistveno, absolut – postane subjekt.«<sup>30</sup> (A. Zupančič, 2004: 41)

A. Zupančič, ki komično opazuje skozi prizmo komedije kot žanra, pravi, da se tako na prvi pogled zdi, da v komičnem konkretno postavlja obče na laž, da ni svetinje in trdnosti, ki je komično ne bi uspelo zamajati, vendar po Heglu ne gre za to, ampak za to, da je občost sama tista, ki spodbija občost, kar pojasni paradoksalno značilnost komedije (in posledično komičnega), ki stavi na konkretnost in realnost,<sup>31</sup> pa zanjo pogosto ne veljajo pravila realnosti. Tako naduti baron pade na bananinem olupku, pa vstane in hodi naprej, kot se ne bi nič zgodilo, še naprej prepričan v svojo visokost. A. Zupančič opozori, da je njegova nadutost tista, ki je človeška lastnost, ne pa to, da pada na olupku ali v lužo, zabava nas to, da zaradi nadutosti baron iz luže vstaja z neokrnjeno vero vase, luža, ki je na prvi pogled rekvizit, preko katerega realnost komične like opozarja na svoj obstoj, je v resnici veliko bolj abstraktna in nerealistična, kot živa konkretnost vere v lastno superiornost. Tisto neuničljivo v komedijah oziroma komičnih likih je torej *sámo gibanje* konkretne občosti. A. Zupančič navaja Lacana, ki trdi, da prava komičnost konkretne občosti, kot je denimo *baronskost*, ni v tem, da je aristokrat hkrati tudi človek, ampak da sta človek in aristokrat izenačena: »komičen ni nek ubogi revež, ki zase verjame, da je kralj, temveč kralj, ki verjame, da je (res) kralj.« (A. Zupančič: 2004: 39–45)

### 3.2.2.1 Bergson in meje njegove analize smeha

V tem podpoglavju podrobneje predstavljam Bergsonovo teorijo smeha, ki je zaznamovala vse nadaljnje obravnavanje komičnega. Bergson pravi, da je smeh treba iskati na območjih: človeškega: če se bomo smejali živali, se ji bomo zato, ker bomo v njej prepoznali kakšno človeško lastnost; brezčutnega: komično terjaja brezčutnost, največji sovražnik smeha je čustvo, če nam nekaj vzbudi usmiljenje, se temu ne bomo smejali, šele takrat, ko na svet gledamo kot ravnodušen gledalec, se odpre komično; družbenega: smeh mora imeti družben pomen, je prepričan Bergson, tako nekatere stvari niso prevedljive v druge jezike, ker so šege

---

<sup>30</sup> Vse podčrtave so moje.

<sup>31</sup> V predavanju z naslovom *O komičnem* (predavanje je dostopno na naslovu: [http://www.zofijini.net/oko\\_alenka.html](http://www.zofijini.net/oko_alenka.html)) A. Zupančič pojasni, da literarna teorija komedijo večinoma definira kot nekaj, kar stoji z nogami trdno na tleh in kar prikazuje človeka kot končno bitje, pri tem pa prezre dejstvo, da so komični liki fantastično neuničljivi, da je v njih nekaj neskončnega in nerealističnega, saj se po vseh zgodah in nezgodah poberejo in ženejo naprej.

in običaji drugačni, seveda pa sploh ni nujno, da gre za velike jezikovne skupine ljudi, tako lahko pri sosednji mizi sedi skupina ljudi in se smeje neki zgodbi, kateri bi se smejali tudi mi, če bi bili del te skupine. (Bergson, 1977: 12–15)

Bergson vidi izvor smeha v učinku avtomatizma in togosti. Togost je denimo mehanična togost gibov, če nekdo pade, se ne smejimo temu, da se je nenadoma prevrnil, ampak nehotenosti tega položaja, po Bergsonu je smešen zaradi mehanične togosti, neprilagodljivosti mišic in raztresenosti, saj zaradi nje reagira drugače, kot bi od njega pričakovali, torej pade. Mehanična togost pa je lahko tudi togost duha, ne le telesa. (Bergson, 1977: 18–20) Resnični vzrok smeha je po Bergsonu to, da je živo prekrito z mehaničnim. (Bergson, 1977: 28)

Tu pa A. Zupančič vidi prvo mejo Bergsonove analize. Komično po A. Zupančič ne izhaja iz dvojnosti, ampak to dvojnost generira. Prvi korak komičnega je sam razkorak Enega, zato dvojnosti, ki vznikne s komičnim učinkom, ne smemo interpretirati kot nečesa, kar obstaja že na sebi in se v komičnem zgolj sreča, sicer pa je brez vsake notranje povezave. Meja Bergsonove analize je prav ta apriorni dualizem duše in telesa, pri čemer je telo nujno na strani nepopolnosti. A. Zupančič pa pravi, da ne gre za mehansko proti življenjskemu, ampak da sta pola komičnega v bistvu dve življenji, ki sta mehansko natakneni eno na drugo, mehansko je torej samo razmerje. Dvojnost je potemtakem že učinek komičnega, ne pa njegovo izhodišče. Tezo ilustrira s primerom komike posnemanja. Ko nekdo posnema geste neke osebe, postane smešen. Bergson pravi, da nas je mogoče posnemati šele, ko naše geste postanejo avtomatične, zanj je avtomatizem tuj naši osebi, z njim prenehamo biti mi sami. Nauk komedije pa je ravno obraten, pravi A. Zupančič: prav v tem zunanjem avtomatizmu smo najbolj mi sami. Posnemovalec, ki ve, kaj dela, bo oponašal prav to našo enkratnost in neponovljivost gest, zaradi katerih se ločimo od ostalih, kar pa učinkuje komično zato, ker po takem posnemanju mi sami začnemo delovati kot večni posnemovalci samih sebe. Bergson živo osebo vse preveč obravnava kot substanco, na katero se lepijo nepopolni atributi, medtem ko je v resnici subjekt, ki s temi atributi šele oživi. (A. Zupančič, 2004: 143–150)

Komična gesta pri postopku oponašanja je dvojna, pravi A. Zupančič: najprej nam da videti neko dvojnost tam, kjer smo prej videli le neko harmonično celoto Enega, videti pa nam jo dá

tako, da čim natančneje reproducira, ponovi to celoto. A. Zupančič nadalje meni, da prav ta ponovitev v sam original vnese neko vrzel, ki je prej nismo opazili: tako nas komičnost opozori, da je tudi tam, kjer tega ne opazimo, živa oseba imitacija same sebe, da je vsako življenje že imitacija samega sebe in da duh živi edinole v tem razmiku. Za komično pa je nujno, da dvojnost ostane znotraj Enega, da ne razpade na dva Ena (na dve ločeni entiteti). Komičnost torej proizvede in pokaže dualizem kot dve plati Enega. Eno, ki ga najprej razbije, pa ni isto Eno, ki se zrcali skozi komično: komično razbije neko podobo zaokroženosti Enega in nato prikaže njegovo realno podobo, ki je prav notranja vez dvojega. To ne pomeni le, da se nasprotja potrebujejo (da ni visokega brez nizkega), ampak tudi, da so v neki ključni točki notranja drug drugemu. Pri tem pa je ključna dinamika komičnosti, da bolj ko člena rineta narazen, močnejše en od členov slej ko prej potegne drugega za sabo. (Zupančič, 2004: 154–156)

Nadaljujmo zdaj spet z Bergsonovo analizo. Po Bergsonu življenje uporablja dvoje dopolnjujočih se sil, napetost in prožnost. Družba pa, ki želi dobro živeti, zahteva neprestano medsebojno prilagajanje, zato ji je sumljiva vsaka togost značaja, duha in celo telesa. Zaradi togosti pa družba ni gmotno prizadeta, nadaljuje Bergson, zato ne more poseči vmes z gmotno silo, ampak le z gesto, ki je smeh. Smeh po Bergsonu torej ne sodi v območje čiste estetike, ker (nezavedno in v mnogo primerih celo amoralno) služi koristnemu namenu splošnega izpopolnjevanja, saj »preganja ekscentričnosti, skrbi za stalno budnost in medsebojni stik nekaterih dejavnosti postranskega pomena, ki bi se utegnile sicer osamiti in zamreti, in [...] izglajuje vso mehanično togost, kolikor je lahko ostane na površini družbenega telesa,« pri tem pa ima vendar v sebi nekaj estetskega, »saj se smešnost poraja natanko v tistem trenutku, ko začneta družba in oseba, rešeni skrbi za svojo ohranitev, obravnavati sami sebe kot umetnini.« Komičnost po Bergsonu torej lovi ravnotežje med življenjem in umetnostjo. (Bergson, 1977: 20–21)

Bergson pa smehu pripisuje še eno vlogo, in sicer naj bi bil smeh predvsem pripomoček poboljševanja in manj proces sprostitev, saj naj bi se z njim družba maščevala tistemu, ki si je dovolil preveč do nje. (Bergson, 1977: 115–118)

V tej Bergsonovi vlogi smeha pa A. Zupančič opaža še eno pomanjkljivost njegove teorije. Ko bi bil smeh zgolj posmeh, družbena korektiva,<sup>32</sup> s katero spravimo odstopajoče elemente na pravi tir, nam obstoj komičnega ne bi pričal, da človek nikoli ni samo človek in da njegovo končnost najeda neka strast, ki ni po meri človeka in njegove končnosti. Tako so v dosti komedijah v ospredju liki, ki odstopajo od normalnega okolja. In ti nikakor niso »samo ljudje«, ta vloge pripada drugim, »normalnim«, nekomičnim likom. A. Zupančič tako opozarja, da so prav pomanjkljivosti, bizarnosti, ekscesi, tako imenovane človeške lastnosti komičnih likov, natanko tisto, po čemer slednji *niso* zgolj ljudje. (A. Zupančič, 2004: 67)

Bergson loči več vrst komike, komičnost oblik, situacijsko, besedno in značajska komiko. Postopki za doseganje teh vrst komike so podrobneje predstavljeni v naslednjem poglavju, pri čemer sem se omejila na predstavitev samo tistih postopkov komičnosti, ki sem jih dejansko zasledila pri analizi Calvinovega romana, zato na tem mestu podajam le Bergsonovo splošno opredelitev vrst komike in pa tisti postopek komičnega, ki po mnenju A. Zupančič predstavlja tretjo pomanjkljivost Bergsonove analize smeha.

### 3.2.2.1.1 Komičnost oblik

Komičnost oblik se po Bergsonu deli na komično fiziognomijo in komičnost gest in gibanj. Komična fiziognomija, pravi Bergson, je vsaka telesna popačenost (grbavost, zaripli obrazi, nekaj, kar bi izpostavil karikaturist), ki bi jo lahko posnemal človek normalne postave. Pri tem popačenost ni nasprotje lepega, ampak nasprotje miline, kar je posebna oblika togosti. Pri komičnosti gest in gibanj pa pravi, da so držje, geste in gibanja človeškega telesa smešni v taki meri, kolikor nam to telo daje misliti na preprost mehanizem. Tudi tu gre torej za avtomatizem in togost. Tudi geste, ki sicer niso smešne, postanejo take, ko se ponavljajo ali ko jih ponavlja nekdo drug. Bergson meni, da se zares živo življenje ne bi smelo ponavljati, da takoj, ko opazimo ponavljanje, sumimo, da je zadaj nek mehanizem. (Bergson, 1977: 22–28)

---

<sup>32</sup> Pelko pa opozarja, da je tak komentar Bergsonovega eseja, ki skuša njegovo misel zreducirati le na smeh kot družbeni korektiv, nezadosten. Bergson za prvi pogoj smeha zahteva brezčutje srca ali ravnodušnost (če si zamašimo ušesa, ko gledamo film ali politikov govor, bodo vse samo še smešne, patetične geste), poleg tega pa velja, da je smešnost nezavedna, iz česar izhajata dve temeljni določili komičnosti: da se obrača na čisti razum in da tvori inter-subjektivnost. Komentatorji, ki Bergsonovo misel zreducirajo na smeh kot družbeni korektiv, pa so tako spregledali paradoksnost vez med nezavednim in čistim razumom, iz katere vznikne komičnost. Človek ni le bitje, ki se zna smejeti, ampak je tudi bitje, ki vzbuja smeh. Po Bergsonu je smešna oseba tako tista, ki se »naredi nevidna sama sebi, ko postane vidna vsem okoli sebe«. (Pelko, 1989: 122–124)

### 3.2.2.1.2 Situacijska komika

Bergson jo definira takole: »Komična je vsaka razporeditev dejanj in dogodkov, ki nam daje v medsebojni prepletenosti iluzijo življenja in razločen občutek mehanične razvrstitve.« (Bergson, 1977: 48) S pomočjo otroških iger tako poimenuje in razloži različne tipe situacijske komike, ki se v dveh od treh primerov sučeta okoli komičnih oseb. Te igre so možicelj na vzmeti, marioneta in snežna kepa.

Na tem mestu predstavljam postopek možicelj na vzmeti, ki po mnenju A. Zupančič predstavlja tretjo mejo Bergsonove analize. Bergson pravi, da je možicelj na vzmeti dobil ime po lutki iz škatle, ki skoči v zrak, če jo potlačimo v škatlo. Po njegovem mnenju gre za spopad med dvema hotenjema, tisto od njiju, ki je čisto mehanično, navadno popusti tistemu, ki se ob tem kratkočasi. (Bergson, 1977: 53–57)

Z besedami A. Zupančič pa gre pri možiclju na vzmeti za načelo raztezanja in preizkušanja meja, za to, kdaj bo en člen Enega nezadržno za sabo potegnil drugega.<sup>33</sup> Vprašanje, ki si ga postavlja ob možiclju na vzmeti, pa je, ali ta vztrajnost, »s katero se nekaj neustavljivo znova in znova pojavlja in ponavlja, se ne pusti ugnati in vselej najde neko novo okno ali "odprtino", skozi katero pokuka na plan, ni kar najbližje temu, kar Bergson imenuje "življenjski pritisk/potisk" in ga zoperstavi avtomatičnemu oziroma mehanskemu?« Ali ni torej bolj življenjsko gibanje, dinamika, polet možiclja na vzmeti, ki se ne pusti zapreti v škatlo? Ne gre torej za to, pravi A. Zupančič, da se mora živi duh pokoravati mrtvem avtomatizmu, ampak da se prav s ponavljanjem šele začne, da brez njega ne obstaja. (Zupančič, 2004: 156–159)

---

<sup>33</sup> A. Zupančič opozori tudi, da lahko s pomočjo dvojnega Enega pokažemo tudi na razliko med dobrimi in slabimi komedijami. Slabe komedije so tiste, ki se ustavijo pri razbijanju enega v dvoje in se prav zato kmalu sprevržejo v zdravorazumske moralke (pravijo recimo, tale je fin gospod, v resnici je pa le hinavec), ostajajo na nivoju videza in resnice. Prave komedije pa nikoli ne položijo resnice v enega od členov, ampak komični objekt, ki se prikaže ob razhodu enega, investirajo v možnost nadaljevanja, razvitja komičnega konstrukta. Prava komedija torej ni serija gegov, ki hiti od enega razhoda Enega k drugemu, ampak je neka zgodba dvojega. (Zupančič, 2004: 160–162)

### 3.2.2.1.3 Besedna komika

Bergson pravi, da je treba ločevati med komičnostjo, ki jo jezik izraža, in komičnostjo, ki jo jezik ustvarja. Prva bi se še dalo prevesti iz enega jezika v drugega, druga pa je zaradi ustroja stavka in izbire besed največkrat neprevedljiva. Tej komiki pravi Bergson besedna komika, zanjo, pravi, pa je značilno, da ne kaže na raztresenost ljudi ali dogajanj, ampak na raztresenost samega jezika. (Bergson, 1977: 66)

Besedna komika po Bergsonu pa je le projekcija situacijske komike na raven besed. Raztresenost v jeziku je tako enakovredna togosti ali mehničnosti v obnašanju, taki so posebni obrazci izražanja, stereotipne fraze, pa tudi avtomatično izrečeni stavki. Pri teh dobimo smešno, pravi Bergson, če absurdno misel spravimo v model stalne fraze.<sup>34</sup> Komični učinek pa lahko dosežemo tudi, ko se pretvarjamo, da smo kak izraz, ki je bil uporabljen v prenesenem pomenu, razumeli dobesedno, ko se naša pozornost torej osredotoči na materialnost kake prispodobe.<sup>35</sup> (Bergson, 1977: 71–72)

Po Bergsonu je jezik sredstvo, ki se ga naše notranje misli in občutja poslužujejo, da se lahko izrazijo. Jezik pa je nepopoln, mehanski in položen na živo misel, zato lahko pride do komičnih učinkov. Tu gre po A. Zupančič še za eno mejo njegove analize. Tak pogled namreč spregleda dvoje: da lahko duh živi in je na delu prav v besednih igrah in da imajo jezik in besede lahko tudi vzratni učinek na duha, na tvorjenje misli (pogosto začnemo stavek, ne da bi vedeli, kako se bo končal, tu prav govor potegne za sabo mišljenje). (Zupančič, 2004: 150–153)

---

<sup>34</sup> Taka absurdna misel v modelu stalne fraze je denimo tale stavek, ki ga je enkrat rekla neka naravna govorka: »Saj veš: tiha voda bregove moderen.« V taki frazi se kaže avtomatizem tistega, ki jo je izgovarjal, zato se ji smejimo. V slovenščini je fraza komična, ker jo primerjamo z izvorno (in smiselno) Tiha voda bregove dere, v kakšnem drugem jeziku, ki pa te fraze ne uporablja, bi govorkina različica postala le absurdna. V sami slovenščini pa absurdnost ni vir komičnosti, ampak je le zelo učinkovit pripomoček, s katerim se komičnost razodene.

<sup>35</sup> Tako denimo stavek vse umetnosti so sestre ni smešen, vse umetnosti so bratje pa je, ker je umetnost (v slovenščini) ženskega spola.

#### 3.2.2.1.4 Značajska komika

Obstajajo duševna stanja, ki nas ganejo, veselja in žalosti, s katerimi čutimo, vse to je resno, včasih celo tragično. Ko pa ob osebi nehamo čustvovati, se lahko začne komedija, pravi Bergson. Začne pa se s tistim, kar Bergson imenuje otrditev proti družbenemu življenju. »Komična je oseba, ki gre avtomatično po svoji poti, ne da bi se potrudila za stik z drugimi. Smeh imamo za to, da popravi njegovo raztresenost in ga zdrami iz njegovih sanj.« (Bergson, 1977: 84) Prvine komičnega značaja pa so po Bergsonu manjše in večje slabosti, pa tudi vrline, naših bližnjih, denimo skopuštvu, prestroga moralnost ipd. Pri tem je težko potegniti mejo med tem, kaj je manjša in kaj večja slabost, tudi zato, ker se nam slabost zato, ker se ji smejemo, lahko zdi manjša. Vrlinam neke osebe pa se bomo smejali, če bo zaradi nje (recimo stroge morale, poštenosti ipd.) komična oseba tako neprilagodljiva, da bo glede na družbo *toga*. To je po Bergsonovem mnenju tudi razlog, zakaj je komičnost pogosto odvisna od navad in predsodkov družbe. Vseeno pa velja, da se družbeni in moralni ideal v bistvu ne razlikujeta, zato se navadno smejimo prav slabostim drugih, te slabosti pa vzbujajo smeh bolj zaradi svoje nedružbenosti kot zaradi svoje nemoralnosti. Pri vprašanju, katere slabosti so take, da lahko postanejo komične, pa lastnosti samih slabosti nimajo vpliva na to, kaj je ali ni komično. Komičnost se namreč obrača na čisti razum, smeh pa je nezdržljiv s čustvovanjem, kar pomeni, da je edini resnično potrební pogoj za komičnost to, da je gledalec/bralac čustveno neprizadet. Tako čustveno neprizadetost avtor lahko doseže na dva načina, pravi Bergson. Prvi je, da v duši upodobljene osebe *izolira* čustvo do take mere, da to čustvo prevzame zajedavsko vlogo in vsa druga duševna stanja obarva s svojo posebno barvo, drugi pa, da čustvo postopoma usmeri v *delovanje*, ki bo pokazalo razsežnosti tega čustvenega stanja (tako bo denimo skopuh mislil samo na dobiček, svetohlinec pa se bo delal, da misli samo na nebo, medtem ko bo zelo spretno deloval na zemlji). Nedružabnost osebe, ravnodušnost gledalca in avtomatizem gest so po Bergsonu bistveni pogoji za značajsko komiko. Nehotena gesta ali nezavedna beseda sta avtomatično neke slabosti ali vrline in sta zato smešni. Ko je oseba nepozorna do sebe, je nepozorna tudi do drugih, tu se nepozornost ujema z nedružabnostjo, nepozornost pa je tudi glavni vzrok togosti, saj se človek, ki ne gleda nase in na druge, ne more prilagajati drugim. Iz prepleta togosti, avtomatizma, raztresenosti in nedružabnosti pa raste značajska komika. (Bergson, 1977: 84–90)

### 3.3 Poetika komike

V sledečem sklopu predstavljam komično skozi oči literarne teorije, najprej pojasnim vlogo komičnega za razvoj romana, kakšna je struktura komičnega besedila in kakšne so značilnosti komične pripovedi, nato pa podam opredelitve tistih posameznih pripovednih tehnik za doseganje različnih komičnih učinkov, ki sem jih opazila v *Baronu vzpetniku*.

#### 3.3.1 Vloga komičnega in smeha za razvoj romana

Bahtin v *Teoriji romana* pokaže, da je imel (karnevalski) smeh pri oblikovanju romana kot vrste integralno vlogo. V času formacije romana kot literarne vrste se je namreč pojavilo veliko parodij in travestij vseh modnih visokih zvrsti (in ne posameznih pisateljev). Visoke zvrsti so bile namenjene za prihodnji spomin o preteklosti, zato sodobna stvarnost, ki je danes integralni del romana, v času pisanja epopej v visoki literaturi ni imela mesta, razlaga Bahtin. Sodobna stvarnost je bila tako predvsem predmet prikazovanja na področju ljudske komične tvornosti, prav slednja pa je imela velik pomen za nastanek in oblikovanje romaneskne besede. Za romaneskno stilistiko je značilna notranja razslojenost jezika. Izvor te razslojenosti pa Bahtin postavlja v ljudsko smehovno<sup>36</sup> kulturo. (Bahtin, 1982: 11–12, 20–24)

Ljudska smehovna kultura se po Bahtinu tako deli na tri pomembne oblike, obredno-uprizoritveno obliko, slovstveno smehovna dela in na različne oblike familiarno-tržnega govora. Pri obredno-uprizoritveni obliki gre predvsem za karnevalska praznovanja in različne tržne smehovne predstave. Karneval se je opiral na starodavne smehovne obrede in tako se je razvil poseben karnevalski jezik, za katerega je značilno, da izraža ljudsko karnevalsko občutenje sveta, pravi Bahtin. Pri tem gre za posebno logiko nasprotnosti, logiko zamenjav vrha in spodka, Bahtin pravi, da se karnevalsko življenje gradi kot parodija na nekarnevalsko življenje, karnevalski smeh pa je tako praznični smeh, je *vseljudski*, ker je smeh vsega sveta, *univerzalen*, ker je usmerjen na vse in na vsakogar, in *ambivalenten*, saj je hkrati radosten in posmehljiv, hkrati, kot pravi Bahtin, »zanikuje in potrjuje, pokopava in preraja«. To pa karnevalski smeh loči od satiričnega smeha nove dobe, kjer se satirik postavlja izven položaja, ki ga zasmehuje. Bahtin pri tem opozarja, da karnevalski smeh ni samo razvedrilen,

---

<sup>36</sup> Izraz je iz prevoda Bahtinovega dela *Rabelais* iz leta 2008.



nerefleksivno vesel smeh, ampak ima tudi svetovnonazorsko globino. S samimi karnevali pa je bila povezana tudi produkcija slovstveno-smehovnih del. Tako so se pojavila parodična dela, ki pa se niso omejevala le na smešenje sodobne stvarnosti (parodični epi in viteški romani), ampak so segala tudi na področje vere (*parodia sacra*) in celo znanosti.<sup>37</sup> Tretja oblika ljudske smehovne kulture, za katero Bahtin pravi, da je vplivala na razvoj romana in njegove slogovne razslojenosti, pa so različne oblike familiarno-tržnega govora, gre za zmerljivke, pridušanja, zakletve ipd. Tak govor je po tem, da ne dopušča nobene razdalje med ljudmi, soroden familiarnemu stiku v vsakdanjiku, od katerega pa se ločuje po vseljudskosti, prazničnosti, utopični viziji in svetovnonazorski globini. Zmerljivke familiarno-tržnega govora so ambivalentne, kot je ambivalentno vse v ljudski smehovni kulturi, tako hkrati znižujejo in uničujejo ter prerajajo in prenavljajo. (Bahtin, 2008: 10–24)

### 3.3.1.1 Približevalna funkcija smeha in roman

Predniki romana so bile torej antične zvrsti resno-smešnega, katerih predmet in izhodišče je bila sodobna stvarnost. Bahtin pravi, da tudi tam, kjer so take zvrsti prikazovale preteklost in mite, ni bilo epskega odmika, saj je bilo gledišče v sodobnosti. Prav v tem približanju predmeta ima poseben pomen komični izvor zvrsti, je prepričan Bahtin. Če je predmet oddaljen, namreč ni smešen, šele ko ga približamo in si ga lahko ogledamo z vseh strani, ko ga lahko začnemo preučevati, lahko postane smešen. Smeh sam predmet približa in podomači. Ravnila komičnega prikazovanja pa je specifična tako v časovnem kot v prostorskem oziru. V svetu komičnega je vloga spomina in izročila minimalna, nadaljuje Bahtin, na ravni smeha, ki odstavi epski odmik s prestola, je namreč mogoče predmet nespoštljivo opazovati z vseh strani, tudi hrbet, zadnja stran predmeta in njegova notranjost, ki sicer ni na vpogled, dobijo na tej ravni poseben pomen komičnega raztelesenja. Prva razvojna stopnja romana je bilo torej komično približanje človekove podobe. Smeh je epski odmik odpravil, človeka je obračal navzven, razkrinkaval neskladje med vnanjostjo in notranjostjo, med možnostjo in njenim udejanjenjem. (Bahtin, 1982: 25–35)

---

<sup>37</sup> Primer parodičnega znanstvenega teksta je *Vergilius Maro grammaticus*, v katerem se resne in natančne gramatične analize prepletajo s parodičnim povečevanjem te natančnosti, med navedke iz vsemogočih avtoritet starega sveta pa so vpleteni tudi neobstoječi navedki. (Bahtin, 1982: 209)

### 3.3.2 Stil romanesknega jezika

Bistvena lastnost romanov je po Bahtinu večstilnost. Ta se je pojavila že v Sokratovih dialogih in menipejski satiri (primer le-te je Petronijev *Satirikon*), čeprav je v slednji domačnostna vloga smeha precej večja. (Bahtin, 1982: 27–28) Bahtin pravi, da je roman z vidika jezika namerno in zavestno umetniško urejen hibrid, zanj je značilna notranja razslojenost jezika (narečja, skupinski slogi, poklicni žargoni, jezik generacij in starostnih skupin ...). (Bahtin, 1982: 46–47, 133) Taka raznolikost govornice v romanu je po Bahtinu lahko vpeljana na več načinov, kot so parodična stilizacija<sup>38</sup> govornega raznoličja, avtorska beseda in splošni jezik. Avtorska beseda Bahtinu pomeni neposredno uresničenje avtorjeve pomenske in vrednostne namere. Splošni jezik pa definira kot povprečni pogovorno-pisni jezik določenega kroga, ki ga avtor uporablja kot splošno *mnenje, vsakdanje gledišče in sodbo* določenega družbenega kroga. Pri tem avtor sebe ločuje od splošnega jezika in ta jezik objektivizira, takšen avtorjev odnos do jezika kot splošnega mnenja pa ni stalen. Avtor parodira zdaj te zdaj one plati splošnega jezika, včasih kaže na njegovo neustreznost glede na predmet, drugič se skoraj solidarizira z njim in pri tem ohranja le malenkosten odmik, včasih pa se z njim celo popolnoma zlije. Takšen gibljiv odnos do jezika, pravi Bahtin, zahteva predvsem humoristični stil romana, v katerem splošni jezik služi za ozadje parodične stilizacije govornega raznoličja. Tako avtorska beseda kot splošni jezik se namreč lahko vrvata v parodično stilizacijo. Pri tem so prehodi iz splošnega jezika v parodiranje ali v avtorsko besedo lahko bolj ali manj stopnjeviti in nepričakovani. (Bahtin, 1982: 78–79) O parodični stilizaciji pa bo več povedano v razdelku 3.3.7, kjer obravnavam posamezne pripovedne tehnike komičnega.

---

<sup>38</sup> Parodična stilizacija je po Bahtinu le eden od postopkov za oblikovanje jezikovne podobe v romanu. Tri osnovne kategorije teh postopkov, ki pa so lahko ločene le teoretično, saj se v besedilih prepletajo, so hibridizacija (mešanje dveh družbenih jezikov v eni izjavi), dialogiziran soodnos jezikov in čisti dialog. Parodična stilizacija je podvrsta stilizacije, ki sodi v kategorijo dialogiziranega soodnosa jezikov. Stilizacija je umetniški prikaz tujega jezika, sestavljen iz dveh individualiziranih jezikovnih zavesti: prikazujoče (jezikovna zavest stilizatorja) in prikazano (stilizirano). Parodična stilizacija pa je tak tip notranjega dialoškega vzajemnega osvetljevanja jezikov, v katerem namere niso v skladu z namerami prikazane besede; nasprotujejo jim, dejanskega predmetnega sveta ne prikazujejo s prikazanim jezikom, s plodovitega gledišča, ampak z razkrinkavajočim razdiranjem tega jezika. Parodična stilizacija pa lahko ustvari jezikovno podobo in njen ustrezni svet samo, ko ne gre za površinsko razdiranje tujega jezika, kot na primer v retorični parodiji. »Da bi bila parodija resnična in plodovita, mora biti res parodična stilizacija, se pravi, poustvariti mora parodirani jezik kot resnično celoto z lastno notranjo logiko, ki razkriva poseben svet, neločljivo povezan s parodiranim jezikom.« (Bahtin, 1982: 127–131)

Bahtin opozori, da je govorno raznoličje v roman lahko vpeljano tudi z govori junakov. Tudi junaki namreč lahko odslikavajo avtorjeve namere in so do določene mere drugi avtorjev jezik, poleg tega pa tudi vplivajo na avtorski govor, saj vanj sejejo tuje besede, s čimer v avtorski govor vnašajo slojevitost in raznoličnost govorov. Zato je tudi v romanih, kjer ni humorja, govorna raznoličnost podlaga romanesknega stila. (Bahtin, 1982: 90–91)

### 3.3.2.1 Stil komičnega pisanja

Bahtin podrobneje obdela humoristični stil predvsem angleškega humorističnega romana, opažanja, ki jih ob tem zapiše, pa so veljavna tudi za druge vrste komičnega romanesknega pisanja. Tako Bahtin pravi, da je bistveni dejavnik humorističnega stila poigravanje z mejami govorov: v humorističnem stilu so namreč meje med tujim in avtorskim govorom namenoma zabrisane in dvoumne in lahko potekajo tako znotraj ene sintaktične celote kot znotraj prostega stavka ali celo delov stavka. Temelj humorističnega stila je tako prav govorna raznoličnost, ne pa enotnost normativnega splošnega jezika. (Bahtin, 1982: 84–85)

Tuj govor pa, ki je vključen v kontekst, se zmeraj nekoliko pomensko spremeni, pa če je še tako vestno poročan, opozarja Bahtin. Kontekst tako namreč ustvarja dialogizirano ozadje, s katerim lahko navedeno tujo izjavo bistveno spremenimo. »Nevesten in spreten polemik prav dobro ve, kakšno dialogizirano ozadje mora dati natančno navedenim besedam svojega nasprotnika, da bi bil njihov pomen skažen. S kontekstualnimi vplivi je zelo lahko zvišati stopnjo objektivnosti tuje besede in povzročiti dialoško reakcijo, ki je v zvezi z objektivnostjo; zelo lahko je napraviti najresnejšo izjavo smešno.« (Bahtin, 1982: 112)

Za stilistično uporabo govornega raznoličja v humorističnem (pa tudi katerem koli drugem komično obarvanem) romanu je po Bahtinu značilno dvoje:

1. Vpeljana je mnogoličnost jezikov (jezik poklicnih in stanovskih skupin, vsakdanji jezik opravljanja ...) in ideologij, ki je uporabljena za odslikavo avtorjevih namer. Pri tem jeziki niso vezani na določene romaneskne like, ampak se uporabljajo skupaj z direktno avtorsko besedo, brez oziranja na formalne meje.
2. Vpeljani jeziki in ideologije so razkrinkani kot lažni, hinavski in koristoljubni, zato prevladujejo različne oblike in stopnje *parodične stilizacije* vpeljanih jezikov, sama

parodična stilizacija pa delno predstavlja tudi neko avtorjevo načelno kritiko besede kot take. (Bahtin, 1982: 87–88)

### **3.3.2.2 Govorno raznoličje v romanu**

Govorno raznoličje v romanu se da doseči na več načinov, pravi Bahtin. To so uvrščanje različnih literarnih zvrsti v roman, humoristično poigravanje z jeziki in neavtorska pripoved (denimo pripoved pripovedovalca, literarnega junaka ...). Govorno raznoličje v romanu je tuji govor v tujem jeziku. Beseda v takšnem jeziku je dvoglasna beseda, ki je hkrati v službi dveh govorcev in istočasno izraža dve različni nameri: direktno namero govorečega lika in odslikano namero avtorja. V takšni dvoglasni besedi sta dva glasova, ki vesta drug za drugega in se oblikujeta v skladu z obojestranskim vedenjem o sebi, ki sta torej v dialoškem medsebojnem odnosu. »Takšna je humoristična, ironična, parodična beseda, takšna je odslikavajoča beseda pripovedovalca, odslikavajoča beseda v junakovem govoru, takšna je, navsezadnje, beseda uvajalne vrste – vse to so dvoglasne notranje dialogizirane besede. V njih je zasnutek potencialnega dialoga, še nerazvitega, nakopičenega dialoga dveh glasov, dveh svetovnih nazorov, dveh jezikov,« pravi Bahtin. (Bahtin, 1982: 98–99)

Romanopisec, ki ne upošteva dialoškosti žive besede, lahko ustvari delo, ki je kompozicijsko in tematsko podobno romanu, pa vendar ni roman, je prepričan Bahtin. Jezik v takem delu je enotno gladek in enoglasen, ker je imel avtor družbene podtone, ki barvajo besede, za moteče šume, ki jih je treba odstraniti, in ni prepoznal, da so pomemben del govornega raznoličja. (Bahtin, 1982: 100–101)

### **3.3.3 Struktura komičnega besedila in faktorji komičnega**

S strukturo komičnega besedila se je podrobneje ukvarjal Walter Nash. Pri tem se je najprej posvetil analizi šale kot najmanjšega komičnega besedila. Na tem mestu bom predstavila le tisti del njegove teorije o šali, ki je pomemben tudi za razumevanje daljših komičnih pripovednih tekstov.

Pri šali, pravi Nash, igrajo pomembno vlogo: kultura šale, stvarna dejstva, logika in verjetnost, oblika in jezik šale. Kulturo šale Nash razlaga kot skupno znanje o okolju: če prejemniki šale s pripovedovalcem šale ne delijo kulture, se lahko zgodi, da jim šala ne bo smešna.<sup>39</sup> Občinstvo pa šale ne bo razumelo tudi v primeru, da s humoristom ne deli skupnega znanja o stvarnosti,<sup>40</sup> nadaljuje Nash. Naslednja značilnost, ki jo navaja Nash, pa ne velja za vse vrste šaljenja, na kar opozori sicer tudi sam, ko pravi, da pri šalah dostikrat<sup>41</sup> dopustimo absurdnost, sprejmemo neko nelogičnost in neverjetnost situacije.<sup>42</sup> Da gre za šalo, pa nam lahko sporoči tudi sama oblika<sup>43</sup> šale, tak indikator šaljenja so denimo banalne rime, znani uvodni stavki kot *Si že slišal tisto o ...* ipd. (Nash, 1986: 2–8) Rada bi poudarila, da pri do sedaj naštetih elementih pomembno vlogo pri daljših komičnih tekstih igrata predvsem kultura šale in stvarna dejstva, manj pa logika in verjetnost ter sama oblika šale. Naslednji Nashev element pa je pomemben tako za šale kot za daljše komične tekste, to je sam jezik. Po Nashu ima jezik v šali dvojno funkcijo: locus ali ost šale in dvojnost. Locus šale je center, v katerega se zlije vsa šala in iz katerega izhaja njena moč, lahko bi mu rekli tudi tempiranje (angl. *timing*), za dvojnosti komičnega jezika pa velja, da so lahko različne, tako imamo lahko dvoumnosti in večpomenskosti izjav, razna namigovanja ipd., ki služijo kot nekakšna predpriprava ali preludij na ost šale. Preden pa se jezikovna moč šale, ki izhaja iz obeh elementov, lahko sproži, nadaljuje Nash, je treba še precej razumeti o kulturnih in družbenih dejstvih, kolektivnem mišljenju in vedenju, o pragmatični osnovi komunikacije. (Nash, 1986: 2–9)

### 3.3.3.1 Značilnosti tekstualnega komičnega

Komična besedila so lahko kratka, zgoščena (šale), ali pa daljša, v katerih se komičnost stopnjuje, pravi Nash. Daljša besedila pa se po Nashu od kratkih razlikujejo tudi glede na to, ali gre za ustni ali tekstualni humor. Med obema obstajajo pomembne razlike: tekstualni

<sup>39</sup> Nash navaja šaljivo pesem o malem Willieju, ki je z ogledala polizal živo srebro, ker je mislil, da si bo tako lahko pozdravil kašelj, na pogrebu pa je nato njegova mati pripomnila neki gospe, da je bil za Willija mrzel dan, ko je živo srebro šlo dol. Če prejemniki ne vedo, da obstaja več šal z malim Willijem, ki izhajajo iz viktorijansko-edvardijanskih časov, ko je bila stopnja otroške umrljivosti visoka, zaradi česar je obstajalo na ducate pesnitev in patetičnih balad o umirajočih otrocih, se lahko zgodi, da jim pesem ne bo smešna (kot se je zgodilo pri tujcih, ki so se učili angleščino, pa niso poznali kulturnega ozadja).

<sup>40</sup> Da bo razumelo šalo, mora občinstvo vedeti, da so z živim srebrom srebrili zadnjo stran ogledal in da je živo srebro tudi v termometrih.

<sup>41</sup> Podčrtala M. Ž.

<sup>42</sup> Pri šali o malem Williju je najbolj neverjetno prav to, da bi se mati šalila o sinovi smrti, pa tudi to, da bi majhen otrok sam pri sebi modroval, kako pozdraviti kašelj, in da bi se odločil polizati hrbtno stran ogledala, ni bolj verjetno.

<sup>43</sup> Pesem o Williju je *doggerel*, to je slabšalni izraz za pesem majhne literarne vrednosti, ki pa je dostikrat namerno šepava za doseganje komičnega učinka.

humor se širi po razdelanih mrežah, ki jih redko, če sploh, najdemo v ustnem humorju. Ko se širi ustni humor, gre pogosto za ponavljanje tipa šale (šale o blondinkah, šale tipa A = B ipd.), medtem ko se tekstualni humor širi na bolj subtilne in obširne načine, ohranja se skozi sredstva, ki se stekajo eno z drugim in vzajemno vplivajo eno na drugo. (Nash, 1986: 20–21)

Pri šalah torej samo komičnost nakazuje že oblika šale, večinski del šale predstavlja preludij, ki navadno vsebuje dvojnosti v jeziku, na koncu pa imamo locus ali ost šale.<sup>44</sup> Pri tekstualnem komičnem pa gre po Nashu za tri načine komičnega širjenja, splošni, medsebojno vplivanski in jezikovni način komičnega širjenja. Preden se lotimo opredelitve teh načinov, si oglejmo primer komičnega širjenja: Nash navaja pesem Philipa Larkina, *I Remember, I Remember*<sup>45</sup> (naslov namiguje na pesem *I Remember* Thomasa Hooda), kjer prvoosebni lirski subjekt s

<sup>44</sup> Tak tipični primer šale, kjer že oblika nakazuje komičnost, kjer imamo dvojnost v besedici »sekati« in kjer je ta dvojnost hkrati tudi ost šale, je: »Zakaj imajo policaji sekuro v avtu? – Da lahko sekajo ovinke.«

<sup>45</sup> Coming up England by a different line  
For once, early in the cold new year,  
We stopped, and, watching men with number-plates  
Sprint down the platform to familiar gates,  
'Why, Coventry!' I exclaimed. 'I was born here.'

Ko sva za spremembo prišla v Anglijo  
po drugem tiru, zgodaj v mrzlem novem letu,  
smo se ustavili in opazovala sva može s tablicami  
kako hitro tečejo po peronu k znanim vratom,  
'Na, Coventry!' sem vzkliknil. 'Tu sem bil rojen.'

I leant far out, and squinned for a sign  
That this was still the town that had been 'mine'  
So long, but found I wasn't even clear  
Which side was which. From where those cycle-crates  
Were standing, had we annually departed

Nagnil sem se daleč ven in škilil za znakom,  
da je bilo to še tisto mesto, ki je bilo 'moje'  
tako dolgo, a sem spoznal, da mi ni jasno niti  
katera stran je katera. Smo od tam, kjer stojijo  
tiste gajbe za kolesa, vsako leto odšli

For all those family hols? ... A whistle went:  
Things moved. I sat back, staring at my boots.  
'Was that,' my friend smiled, 'where you "have your roots?"'  
No, only where my childhood was uspent,  
I wanted to retort, just where I started;

na vse tiste družinske čitnce? ... Piščalka je zažvižgala:  
stvari se premaknile. Sedel sem nazaj, strmeč v škornje.  
'Je to,' se je nasmehnil prijatelj, 'kjer imaš korenine?'  
Ne, samo, kjer sem nepreživel svoje otroštvo,  
sem hotel odbiti, le kjer sem začel;

By now I've got the whole place clearly charted.  
Our garden, first; where I did not invent  
Blinding theologies of flowers and fruits,  
And wasn't spoken to by an old hat.  
And here we have that splendid family

Zdaj imam že ves prostor jasno pred očmi.  
Naš vrt najprej, kjer nisem izumil  
slepečih teologij rož in sadja  
in kjer me ni nagovarjala starka.  
In tu imamo to čudovito družino

I never ran to when I got depressed,  
The boys all biceps and the girls all chest.  
Their comic Ford, their farm where I could be  
'Really myself'. I'll show you, come to that,  
The bracken where I never trembling sat,

h kateri se nisem nikoli zatekel, ko sem bil potr, fantje sami bicepsi in dekleta sama prsa, njihov komični Ford, njihova kmetija, kjer bi lahko bil 'res jaz sam'. Pokazal ti bom, ko sva že pri tem, praprot, na kateri nikoli nisem trepetaje sedel,

Determined to go through with it; where she  
Lay back, and 'all became a burning mist.'  
And, in those offices, my doggerel  
Was not set up in blunt ten-point, nor read  
By a distinguished cousin of the Mayor,

odločen, da bom končal, kar sem začel, kjer je ona legla nazaj in je 'od strasti se vse zamegilo'. In v tistih uradih nisem s topim H-5 ustvaril šepavih verzov, niti jih ni bral županov ugledni bratranec,

Who didn't call and tell my father: *There Before us, if we could but see ahead* –  
'You look as if you wished the place in Hell,'  
My friend said, 'judging from your face.' 'Oh well,  
I suppose it's not the place's fault,' I said.  
'Nothing, like something, happens anywhere.'

ki ni poklical mojega očeta in mu rekel: *Tu prav pred nami, ko bi le lahko videli vnaprej* –  
'Videti si, kot bi si želel, da bi šel kraj k vragu,'  
je rekel moj prijatelj, 'sodeč po tvojem izrazu.' 'Ah ja, najbrž res ni kraj ničesar kriv,' sem rekel,  
'Nič, kot nekaj, se z godi povsod.'

prijateljem pride do mesta Coventry, svojega rojstnega kraja, in začne obujati ne-spomine. Poglejmo si povzetek Nasheve analize pesmi, ki naj služi kot praktični uvod v načine komičnega širjenja.

Največje komično sredstvo Larkinove pesmi, pravi Nash, je obravnavanje slovnične nikalnice kot logične ali izkustvene stvarnosti (podobno govori Glava-Mož v Alici). V pesmi pa se pojavljajo tudi parodični elementi: komične ideje znotraj pesmi so odmevanje pojmov in fraz, ki smo jih že prej slišali, nadaljuje Nash. V nekaterih primerih se Larkin klišejem eksplicitno posmehuje z uporabo narekovajev (npr. *'res jaz sam'*), ne-govor županovega bratranca je parodično zaznamovan z uporabo ležeče pisave, na nekatere druge fraze (npr. *družinske čitnice* (za počitnice) in *odločen, da bom končal, kar sem začel*), pa ni izrecno opozorjeno, toda osnovno literarno podkovan bralec jih opazi in jih lahko poveže z besedili v revijah in z literarno plažo za najstnike. Nash meni, da je vsa zabavnost pesmi v neki oguljeni predstavi, ki izhaja iz tretjerazrednega pripovedništva izpovednega tipa. Humor pa še stopnjuje naše spoznanje, da te podobe *so* izmišljene, da *so* dogodki resničnega življenja, ki jih je predelala domišljija. Nadaljnji element parodije pa je prikrito navihano namigovanje na Hoodovo pesem (Hood omenja rojstno hišo, okna svoje sobe, jelke, negnoj, ki ga je posadil njegov brat, različne rože, da je zdaj dlje od nebes, kot je bil, ko je bil še fant, Larkin pa ni dlje od nebes ali pekla, ampak od Niča, in prav v tem sta po Nashu humor in ironija njegove pesmi). V daljšem komičnem tekstu imamo torej več locusov. Poleg tega pa h komičnemu učinku pesmi pripomore tudi to, da dejanska pripoved ni pripovedovana prijatelju, odzivalcu znotraj teksta, kot pravi Nash, ampak jo skozi privilegirano komunikacijo v resnici razume bralec (odzivalec zunaj pesmi), medtem ko je prijatelj iz razumevanja izključen. (Nash, 1986: 15–20)

### 3.3.3.1 Načini komičnega širjenja

Načini komičnega širjenja so torej trije, splošni, medsebojno vplivanski in jezikovni, splošni in jezikovi se delita na več tipov. Nash jih razloži takole:

#### Splošni način komičnega širjenja:

1. Aluzije na dejstva, družbene dogovore, tradicije, kulture, literarna dela;

2. Parodije in pseudoparodije stila (ta je lahko individualni, stil neke dobe ali stil specifičnega dela) in parodije družbenih dogovorov in vedenja;
3. Medsebojni vpliv oblike in vsebine (ali običajno enačenje določenih oblik z določenimi pomeni, denimo raba pisemske ali dnevniške oblike kot izraznega sredstva za humorni monolog).

### **Medsebojno vplivanjski način komičnega širjenja:**

Pri tem načinu širjenja gre za pragmatiko odziva, tj. za piščev nadzor lastnega bralca, signaliziranje namena šaljenja, za predvidljivost ali nepredvidljivost reakcij, logiko predlaganega. Pragmatika odziva zahteva od bralca, da nekatere stvari domneva; k medsebojno vplivanjskemu načinu pa sodijo tudi implikacije domnev, če so slednje sprejete dobesedno.

### **Jezikovni način komičnega širjenja**

1. oblikovno posnemanje, tj. vračanje tistih sintaktičnih struktur in variacije na take sintaktične strukture, ki navadno gradijo šale;
2. mehanizmi sklapljanja, gre za oblike kot rima, ritem, aliteracija, ali zbadljive, duhovite antiteze ('fantje sami bicepsi in dekleta same prsi');
3. semantične skladnosti in neskladnosti, to so tiste, ki jih zaznavamo pri sinonimih, hiponimih, antonimih ali pri 'običajnih' in 'odklonskih' razporeditvah besed. (Nash, 1986: 21–22)

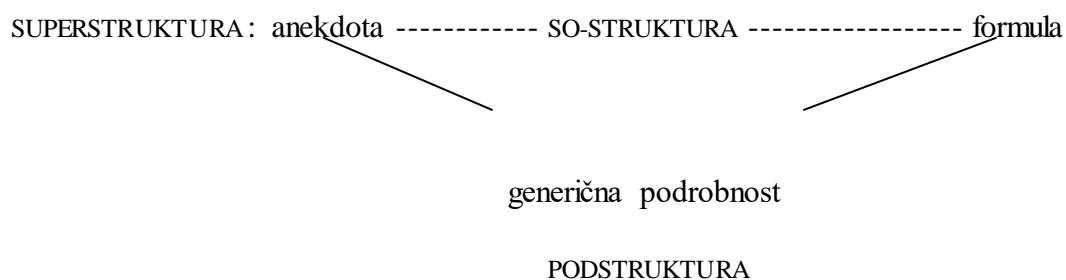
Nash pa opozarja tudi, da se zgoščeno (šale) in razširjeno komično (daljši komični teksti) ne izločujeta a priori, ampak sta lahko zelo tesno povezana, tako imamo lahko tudi v daljših komičnih tekstih locus komičnega na koncu neke daljše enote, vse pred tem pa služi kot preludij. Tekstualno komično, nadaljuje Nash, sestavlja preplet raznolikih elementov. Širjenje komičnega v tekstu spominja na običajno širjenje ustnega komičnega, kjer se formula šale ponavlja in variira. Vendar pa je v tekstualnem komičnem šaljenju največkrat multilokativno,



na več kot enem prostoru smo povabljeni k smehu in veliko komičnosti bi bilo izgubljene, če bi bila kakšna beseda prečrtana. Komični jezik ima karakteristike delanja vzorcev, previdnega razporejanja, ob pravem času načrtovanega poudarka, generične kompleksnosti, vse te značilnosti pa veljajo tudi za kakršnokoli drugo šaljenje, tudi če je še tako trivialno, pravi Nash. (Nash, 1986: 22–25)

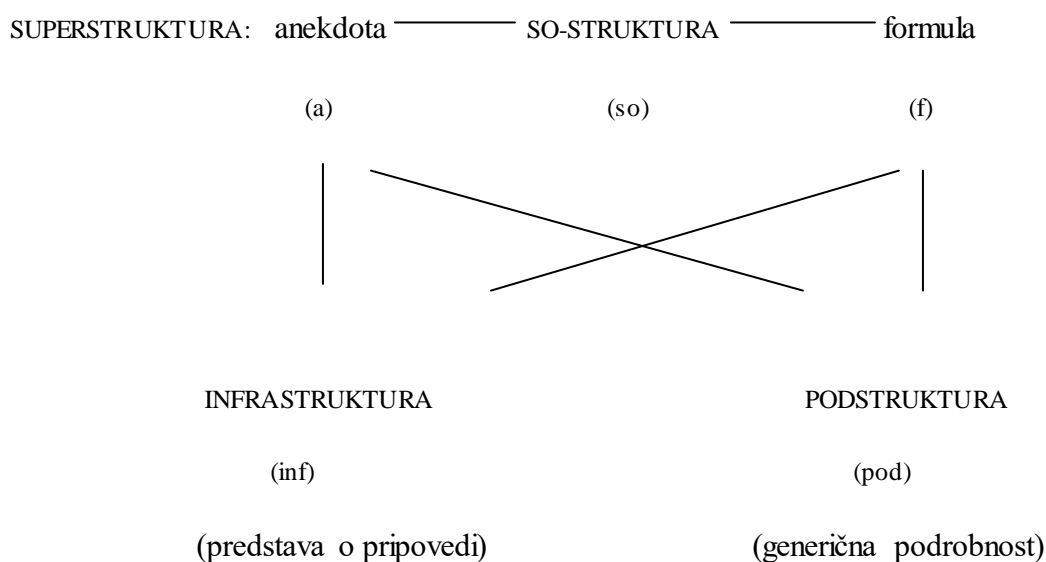
### 3.3.3.2 Struktura šale in komične epizode

Če se za trenutek spet povrnemo k šali kot najmanjši enoti komičnega teksta, lahko povzamemo, da sta pri konstrukciji šale pomembna dva vidika, prvi je pripovedna oblika, drugi opazka na pravem mestu (*locus*), Nash skupek obeh vidikov imenuje formula. Pri pripovedni obliki šale ima po Nashu pomembno vlogo pripovedni odmik (zanj je dostikrat kriva dvojnost v jeziku). Do njega pride, ko predpostavljamo, kakšno bo nadaljevanje pripovedi, pa se naše predpostavlanje izkaže za napačno. Pripovedni odmik je tako v tesni povezavi z elementom presenečenja, pravi Nash. Strukturalna razmerja v sami šali Nash razloži takole: bralec in šaljivec imata skupno generično znanje, ki predstavlja podstrukturo šale. Nek grafit, ki je leta 1981 krasil zid v Londonu, se je glasil *Kje si, Guy Fawkes, zdaj ko te rabimo?* Leta 1605 naj bi Guy Fawkes načrtoval razstrelitev Parlamenta v času, ko so imeli poslanci sejo, to predstavlja anekdotalni del šale. Leta 1981 pa konzervativna vlada ni bila vsesplošno popularna, kar predstavlja so-strukturo, za formulo pa osnovo za sklicevanje, iz generičnega znanja o obojem pa zraste šala, ki povezuje leto 1605 in 1981.



(Nash, 1986: 32)

Taka predstavitev šale pa ne prikaže vseh strukturalnih razmerij. Tako denimo ne prikaže komičnih epizod, katerih narava je sicer anekdotalna in ki sestavljajo sistem mnogo komičnih tekstov. Vse anekdote imajo generično podstrukturo, v mnogo primerih pa se sklicujejo tudi na nek drug vzorec, ki leži pod njimi, to je na strukturo nepretrgane pripovedi. Anekdotalne epizode so v leposlovju pogosto zgled skupne teme in jih je težko interpretirati brez dostopa do spodaj ležeče pripovedne strukture. Poleg tega pa so pogosto komentarji pripovedi, ilustrirajo like, kažejo na motiv, bralcu služijo kot mejnik znotraj razvejane pripovedi, ki pogosto skrene s poti. Lahko se tudi nanašajo na načrtovano stransko podstrukturo, taki podstrukturi Nash pravi infrastruktura. Zapleteno komično je sestavljeno iz več razmerij med tistim, kar je odprto (tekstom) in tistim, kar je skrito (generično podrobnostjo in konceptom pripovedi). Nasheva shema komične epizode je tako taka:



(Nash, 1986: 32–33)

Med zgoraj prikazanimi razmerji sta dve nujni (a/pod in f/pod), pravi Nash, saj ima vsaka šala generično vsebino. Ostale tri so potencialne strukture (a/so/f, a/inf, f/inf). Razmerje a/so/f je bilo že predstavljeno pri strukturi šale, o razmerju a/inf je govora zgoraj, zato si zdaj pogloblje pogledjmo še razmerje med formulo in infrastrukturo. Nash poda primer iz prvega poglavja Dickensovih *Pickwickovcev*, ko se gospod Pickwick in člani njegovega kluba vročekrvno prepirajo in obkladajo z žaljivkami. Zagotovilo, ki ga poda Dickens, da namreč antagonisti uporabljajo besede v pickwickovskem smislu, predstavlja rešitev pred implikacijami resničnih

žaljvk. Nash meni, da se šala, ki je zajeta v frazi »v pickwickovskem smislu«, nanaša na infrastrukturo Pickwickovcev, tj. na strukturo, kot si jo je zamislil Dickens, ko na začetku pravi, da bo pripovedoval o dogodivščinah skupine navdušencev, ki se lotevajo nesmiselnih podjetij in ki so v svojem veličastnem nepoznavanju sveta in njegovih običajnih pomenov *pickwickovski*. (Nash, 1986: 33)

### 3.3.3.3 Komične pripovedi

Komične pripovedi Nash deli na dva večja tipa, na tiste komične pripovedi, ki so po strukturi povezane s formulskimi šalami, pri tem po Nashevi terminologiji lahko govorimo o jezikovnem načinu komičnega širjenja, in na tiste, ki ne vsebujejo enega primera formulske šale, pri teh govorimo o splošnih načinih komičnega širjenja.

#### Jezikovni načini komičnega širjenja

Po Nashu šale lahko prerastejo kratko obliko na več načinov: lahko gre za ponavljanje oblike šale, šalo kot rutino (v literarnih terminih to pomeni, da je komična rutina obdelovanje in ponovno obdelovanje šal, ki karakterizirajo infrastrukturo pripovedi), anekdote po vzorcih (res dolgi vici v obliki zgodbe) in za šale s prosto anekdotalno strukturo. Nash razloži, da so šale s prosto anekdotalno strukturo pravljice, pripovedke, parabole in preproste zgodbe, ki bralcu omogočajo predvidevanje poteka pripovedi in konca. V bolj ambiciozni literarni pripovedi so anekdote po pravilu bolj fleksibilno zastavljene in obrati in prehodi niso tako jasno vidni. Nekatere knjige, kot *Trije možje v čolnu*, nadaljuje Nash, so zastavljene anekdotično, iz ohlapno povezanih nizov kratkih pripovedi, ki izhajajo iz osrednje teme, ki jo v mnogo primerih tudi »infrastrukturno« komentirajo. Kratki anekdotični komentarji torej lahko prekinjajo večji anekdotični proces. (Nash, 1986: 54–64)

Stavkom, ki sestavljajo strukturo komičnega teksta, komentirajo sam tekst, imajo povsem svojo kvaliteto šaljivosti, so namigi o oblikovanju teksta, oblikujejo sodbe, refleksije, komentarje ipd. na zgodbo in so pogosto ubesedeni na način, ki nas spominja na formulo, Nash pravi formulati. Formulati je formula, kateri je zunanji opazovalec dodal svoj komentar, vsak formulati je torej tudi komentar. Za primer podaja začetno poved iz romana Jane Austen

*Prevzetnost in pristranost: Vsesplošno priznana resnica je, da samski moški s čednim premoženjem nujno potrebuje ženo.*<sup>46</sup> Komično je tu v izbiri besed *vsesplošno priznana resnica* in *nujno potrebuje*, ki so hkrati popolnoma neprimerne in primerne za opis neke zunajjezikovne realnosti, pravi Nash. Prav ta pikolovska kultivacija stila, nadaljuje Nash, je tista, ki najbolj očitno razlikuje literarno anekdoto od pripovedi popularne kulture. Slednja se po Nashu okorišča z lahko razumljivimi konvencijami strukture in izraza, medtem ko literarna anekdota s svojo navidez prosto strukturo hkrati prepozna in popravlja konvencionalne metode vzorčenja in tako dovoljuje igro individualne kreativnosti v stilu. (Nash, 1986: 68–70)

### Splošni načini komičnega širjenja

Prej smo omenili, da k splošnim načinom komičnega širjenja sodijo aluzije, parodije, psevdoparodije in medsebojni vpliv oblike in vsebine. O parodiji smo več povedali že v poglavju 3.1.5, zato bomo na tem mestu podrobneje obravnavali le aluzijo in psevdoparodijo.

Aluzije so neke vrste citati, spominjanja na citate drugih del, pravi Nash. Nash ilustrira primer aluzije z zgodbo o Jonathanu Swiftu, ki je bil na nekem sprejemu, ko je bil priča posebnega dogodka. Na mizi je ležala violina, ki se je ujela v krilo neke ženske in padla na tla. Swift je dogodek komentiral z dvojezično besedno igro v obliki citata iz Virgilove Bukolie: *Mantua, vae, miserae nimium vicina Cremonae.*<sup>47</sup> Mantova ali Mantua je bila Virgilov rojstni kraj, v Swiftovem času pa je beseda *mantua* v angleščini pomenila vrsto ohlapne obleke, Cremona je podpirala napačno stran v državljanski vojni in je zaradi tega plačala (skupaj z njo pa tudi Mantova, ki ji je ležala preblizu), v Swiftovem času pa je bila Cremona že tudi rojstni kraj Antonia Stradivarija in znana po spretnih izdelovalcih violin. Večina aluzij, nadaljuje Nash, zahteva od nas neko stopnjo sposobnosti družabnih bitij z dostopom do določenih dejstev in vsakdanjih puhlosti, za delanje (in razumevanje) aluzij pogosto torej ni dovolj sama izobraženost, ampak tudi poznavanje sedanje družbe. Tako je nam danes Swiftova šala popolnoma nerazumljiva brez razlage, pa tudi kakšna sedanja aluzija, ki se sklicuje na nam neznano zunajjezikovno realnost, tudi če je v našem jeziku, je lahko taka. Komični učinek, nadaljuje Nash, pa izhaja tudi iz prepoznavanja tekstualne oblike aluzije: pri Swiftu je smešen

---

<sup>46</sup> Prevod Majda Stanovnik (Jane Austen, *Prevzetnost in pristranost*, Cankarjeva založba, 1986).

<sup>47</sup> Mantova je bila žal preveč bližnja soseda nesrečne Cremone.

tudi jezikovni element šale, besedi *nimum vicina* v svoji komični obliki nimata pomena bližine, ampak *fizičnega kontakta*. To je še ena oblika pozivanja šaljivca, ki vabi poslušalca, da skupaj z njim uživa v njegovem lastnem literarnem in jezikovnem znanju. Tako je pogosta značilnost literarnih šal tudi ekskluzivnost, zaključí Nash. (Nash, 1986: 74–77)

Pseudoparodija so tista besedila, ki so polna odmevov na napol-znana besedila, pravi Nash. Nadalje razloži, da se pseudoparodija od prave parodije razlikuje po tem, da se ne posveča preveč detajlom parodiranega stila, ne posnema denimo finih variacij dolžin stavkov in povedi, ne podaja nekega ikonografičnega modela parodirane vsebine, ne gre za zavestno preoblikovanje enega odstavka v drugega, ampak za megleno pomnjenje retoričnih postopkov. Takih pseudoparodičnih odstavkov je polno v komičnem pisanju, pravi Nash: med branjem komičnih tekstov se neprestano zavedamo sprememb v izrazu, ki kot senca posmehljivo sledijo znanim potezam stila. Pseudoparodija se ne nanaša na specifičen tekst, Nash pa je prepričan, da so elementi pseudoparodije v komičnem pisanju tako pomembni, da se včasih zdi, da so izključno vodilo vsakega komičnega dela. (Nash, 1986: 99–100)

### 3.3.4 Trije faktorji komičnega: verjetnost, logika in pragmatičnost

#### 3.3.4.1 Verjetnost

*Parodični stil in spodkopana logika skupaj definirata eno bistvenih lastnosti komične pripovedi: integriteto umetnije*, pravi Nash. Komično se sicer pogosto res nanaša na družbene institucije in odnose, vendar pa Nash meni, da zato še ni realistično. V odrazu človeške družbe je lahko *verodostojno*, vendar to ne pomeni, da je tudi realistično. Ko je najbolj smešno, duhovito in razkrivajočo, preseže realizem in od nas zahtevata, da privolimo v zakone surrealnega.<sup>48</sup> (Nash, 1986: 100–102)

V komičnem je vse mogoče, nadaljuje Nash, kot primer pa podaja risanke Tom in Jerry. Če pa se vse lahko zgodi, to pomeni, da je nemogoče prosto povezano z mogočim, pri čemer imajo nemogoča dejanja analogije v mogočih, te analogije pa so ravno prav močne, da dajo bežno

---

<sup>48</sup> Taka je v prevedenem romanu denimo Kozmova zgodba z jeleni.

verjetnost tistemu, kar je drugače očitno absurdno. V risankah se sicer res lahko vse zgodi, vendar pa se nič ne more razviti, pravi Nash. V mnogo komičnih delih moč anekdote namreč ne leži toliko v bračevi pripravljenosti sprejeti, da se lahko vse zgodi, ampak v odgovoru likov znotraj zgodbe, v tem, kako oni sprejemajo nemogočnost dejanj. Bralci in liki znotraj teksta si delimo eno zaznavanje stvarnosti, samo da so liki znotraj pripovedi obvezani, da na stvari, ki se dogajajo, gledajo kot na verjetnost, medtem ko mi lahko stopimo korak nazaj in se zasmejimo. Neverjetnost tako v nas ne izzove osuplosti, od katere se ne moremo umsko osvoboditi. Vstop v »privilegirane svetove«, kjer se vse lahko zgodi, pa največkrat zaznamuje neka mejna značilnost, opozori Nash, tak je padec v zajčjo luknjo v *Alici v čudežni deželi*, zaradi katerega je naša percepcija realnosti toliko spremenjena, da smo pripravljeni vzeti za resnično, kar se odvija pred nami. (Nash, 1986: 103–108)

### 3.3.4.2 Logika

Naslednji faktor, ki ga je treba upoštevati, ko razpravljamo o komičnosti teksta, je logični faktor, pravi Nash. *Vsaka komična pripoved, naj bo še tako neverjetna, se ravna po sebi lastni logiki*. Nekatere take logičnosti so same po sebi humorne, take so denimo samovzdrževane jezikovne igre, kot je šala, ki jo pripisujejo Grouchu Marxu: *Ali si že nehal pretepati svojo ženo?* Taka šala sogovorca vrže iz ravnotežja, ker ne more preprosto odgovoriti z da ali ne, kot ga oblika vprašanja nagovarja, naj odgovori. Tako zastavljeno vprašanje namreč predpostavlja, da sogovorec 1) tepe svojo ženo, 2) je nehal tepsti svojo ženo, 3) ni nehal tepsti svoje žene. Nash pa meni, da je, čeprav pri takih šalah lahko občudujemo njihovo duhovitost, naš odziv na šale, ki obračajo logiko in manipulirajo z jezikom, nelagoden. Take šale namreč napadajo našo varnost na način, ki ni nikoli očiten pri šalah na robu verjetnosti. Lahko je reči, vse se lahko zgodi, in se potem distancirati in smejati, težje je reči, tukaj je nekaj narobe s sklepanjem/z logiko, in potem krotiti težnjo po tem, da bi stvari postavili na svoje mesto, da bi ponovno vzpostavili intelektualno razumevanje stvari, pa če je to zase ali za kakšen lik v pripovedi. (Nash, 1986: 109–110)

Nash pravi, da so pisatelji, katerih dela v veliki meri temeljijo na manipulaciji logike, pogosto nagnjeni k oblikovanju zaprtih sistemov, iz katerih lahko junaki/žrtve zbežijo le s kakšnim čarobnim postopkom, po naključju ali z močjo volje. Taka zgodba pa lahko hitro postane

nočna mora, če ni poskrbljeno za izhod v sili ali samostojno držo. Tak je odlomek iz *Alice v čudežni deželi*, ko Alici sodijo in jo Kraljica obsodi na obglavljenje: takrat Alica vzklikne, *Saj niste drugega kot kupček kart!* Nash pravi, da to morda pomaga pojasniti, zakaj nekateri ljudje ne marajo humorja, ki izvira iz manipuliranja logike, saj naj bi se popačene logike bali kot kriminalnega dejanja, kot grožnje vladavini razuma. (Nash, 1986: 112–113)

### 3.3.4.3 Pragmatika

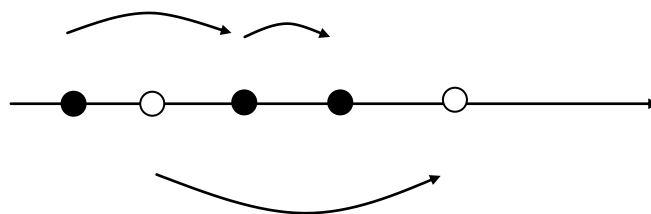
Tretji veliki faktor humornega po Nashu je pragmatični faktor ali »muhavost besed, ki zgrešijo svoj namen v običajni pogovorni interakciji.« (Nash, 1986: 113) Gre za zgrešen pragmatični pomen besed in implementacijo njihovega dobesednega pomena, na primer: *Natakar, kaj dela ta muha v moji juhi? – Plava.* (Nash, 1986: 118)

### 3.3.5 »Zunanja« definicija komičnega

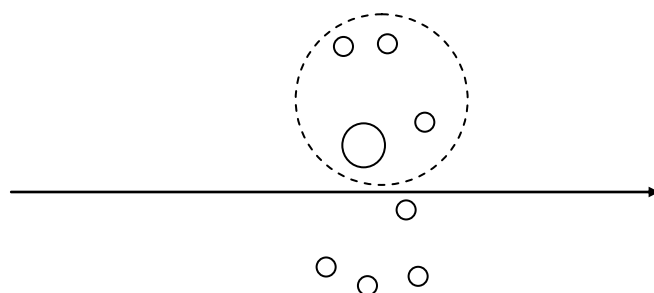
Preden se lotimo strategij za doseganje komičnega in vrst komičnih postopkov, si pogledajmo, od kod naj bi v jeziku izviral komični učinki. Nash je prepričan, da so površno gledano nekatere stvari lahko zdijo same po sebi komične, denimo nekateri zvoki ali skupine zvokov (razni medmeti), redko uporabljane besede, starinska slovnica ..., vendar pa te besede same po sebi nimajo komične moči, ampak so tako obarvane zaradi ponavljajoče uporabe v šalah in komičnem pripovedništvu. Nash pravi, da so lastnosti komičnega izraza definirane »zunanje«, da se besede ali fraze torej zdijo smešne zaradi kontekstualnih povezovanj in semantičnih odnosov. (Nash, 1986: 126–127)

Nekatere od določujočih lastnosti komičnega izraza so po Nashu sintagmatske, določene v linearnem napredovanju teksta (ponavljanja, paralele, obrnjen besedni red ...), druge so paradigmatske, predstavljajo izbiro iz skupine sinonimov, pogosto pa so komične značilnosti fraze ali stavka tako sintagmatske kot paradigmatske, pojavljajo se tako v črti kot v coni teksta.

Sintagmatske: recimo vzorec aliteracije ali načrt fraze iz samostalnikov in pridevnikov: *V Črno je čiknil moj časomer.*



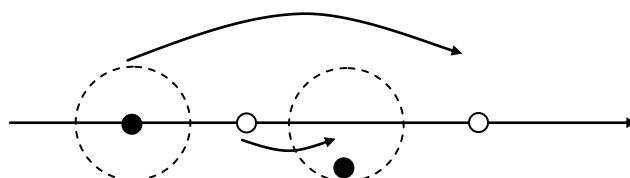
Paradigmatske: denimo izbira besede *kislogled* iz množice sinonimov za žalosten: *kisogledi vojak*.



Sintagmatske in paradigmatske: *Skrušeno vzdihne vitki stražmojster*.

območje 1

območje 2



Znotraj tekstualne linije je aliteracijsko zaporedje, združeno s pomembnimi paradigmatskimi izbirami znotraj območij *skrušeno/žalostno/turobno/otožno ... in suhi/vitki/jetični/koščeni ...*

Ta zadnji primer tudi uči, nadaljuje Nash, da ko vzkliknemo »Skrušeno, kakšna smešna beseda!«, da ni sama beseda, ki ima neko komično moč. Take besede so vedno postavljene v



kontekst ali pa so *dodeljene* nekemu mestu znotraj načrta. Sama beseda skrušeno tako ni sama po sebi komična, ampak ima tak potencial, ko je postavljena v kontekst *Skrušeno vzdihne vitki stražmojster*. (Nash, 1986: 127–128)

### 3.3.6 Strategije za doseganje smeha

Preden se lotim posameznih postopkov ali pripovednih tehnik za doseganje komičnega, je treba povedati še nekaj več o kontekstu, ki ga za svojo komičnost potrebuje komična pripoved. Komični pripovedi lahko kontekst predstavljata dva vira, kot opozarja Gantar: komičnost nam lahko pomaga razumeti že naše splošno poznavanje življenja – Gantar take strategije, ki se zanašanje na neko naše splošno vedenje, imenuje alazonične strategije –, lahko pa komičnost prepoznamo le, če poznamo sam kontekst izmišljene resničnosti, če smo prisotni od začetka oddajanja sporočila, saj je brez poznavanja konteksta izmišljene resničnosti potencialno komično sporočilo namreč lahko skoraj nerazumljivo ali pa je deformirano tako diskretno, da bi se ga lahko zamenjalo za neokrnjeno sporočilo – strategijam, ki se zanašajo na poznavanje besedilnega konteksta, Gantar pravi ironične strategije. Učinek ironičnih strategij je odvisen od prejemalecovega vedenja, zakaj so se dogodki odvili, kot so se, smejalne točke pa tako ne ugajajo le zato, ker so presenetljive in nepričakovane, ampak ker smo jih zmožni predvideti in nad njimi oz. opazovano situacijo vzpostaviti popoln nadzor, pravi Gantar in nadaljuje, da so ironične in alazonične strategije vzporedna mehanizma, ki enakovredno prispevata k razumevanju komunikacijskih izmenjav in sodelujeta pri proizvodnji smeha.

Postopki za doseganje smeha pa so podobni poetičnim sredstvom, pravi Gantar: dekodiranje s kriptičnim šumom<sup>49</sup> popačenih sporočil je namreč podobno branju skrivnostnih pesniških podob,<sup>50</sup> odstranitev kriptičnega šuma pa je v »tesnem razmerju z razumevanjem poetičnega doživljanja kot dejavnosti, ki zahteva interaktivno razrešitev pomenskih nejasnosti v

---

<sup>49</sup> Komična besedila, pravi Gantar, so popačena besedila. Pojavom popačenja pa pravi kriptični šum, definira ga kot zvok, ki ga nečemo slišati in ki sporočilo zavestno pači preko meja lahkotnega prepoznavanja in tako preprečuje ali vsaj upočasnjuje takojšnje razumevanje (kot navadni pomenski ali semantični šum). Razlika med pomenom in smislom sporočila nas najprej ovira pri razumevanju sporočila, ko pa odstranimo kriptični šum, se pojavi smeh. Treba pa je povedati, da kriptični šum ni vedno smešen, ampak je lahko tudi nadležen in tako ne le ovira, ampak celo preprečuje sporazumevanje. Ko je kriptični šum šibek, tako lahko govorimo o lahkih šalah, ko pa je težak, govorimo o težko razumljivih šalah, ki lahko onemogočajo smeh, ker jih gledalci ne dekodirajo pravočasno, zato se pisci po Gantarjevem mnenju trudijo najti ravnovesje med obema. (Gantar, 1993: 23–33)

<sup>50</sup> Določene teoretične vezi s pesniškimi podobami izražata tudi Koestlerjeva misel, da smeh izvira v bisociaciji dveh nezdružljivih matric in Bühlerjev opis metaforičnega zlitja: oba avtorja namreč trdita, da je pomen modificiranega sporočila odvisen od motenj, ki so nastale, ko sta se zlila/bisociirala dva ločena niza znakov, pomen tako lahko razvozlamo šele, ko smo se motenj znebili. (Gantar, 1993: 28)

besedilu.« (Gantar, 1993: 16–33) Poleg tega pa mora bralec oz. prejemnik za smeh sporočilo ne le razumeti,<sup>51</sup> ampak tudi odobravati.<sup>52</sup> Če je uprizorjeno dejanje denimo eksistencialno pomembno, se količina smeha ne bo povečevala, ampak bodo prejemniki previdnejši: če uprizorjeno dejanje ogroža samo junake, se bodo smejali, če pa ogroža njih same (če se v lastnem življenju soočajo z enakim problemom, denimo impotence), pa to lahko smeh celo popolnoma zatre. (Gantar, 1993: 92–103)

### 3.3.7 Pripovedne tehnike, komični postopki

V tem podpoglavju bom predstavila tiste pripovedne tehnike in postopke besedne, vizualno-telesne, značajske in situacijske komike, ki se jih v *Baronu* poslužuje Calvino. Opise posameznih tehnik in postopkov pri tem povezamam po različnih avtorjih (Nash, Falcetto, Bergson, A. Zupančič, Gantar). Pri tem bi rada opozorila, da so kljub različnim poimenovanjem nekateri postopki različnih teorij popolnoma prekrivni (postopek spreminjanja jezikovnega registra denimo Gantar imenuje slogovne zlorabe, Bergson pa transpozicije), v takih primerih se odločam za tisto poimenovanje, ki je bolj povedno in jasno, včasih pa so postopki ene od teorij nadrejeni postopkom drugih, zato jih tako tudi razporedim. Ni pa presenetljivo, da največ postopkov sodi prav v besedno komiko, saj je *Baron vzpetnik* vendarle roman, ki tudi vizualno-telesno in situacijsko komiko ne more izraziti drugače, kot z besedami. To je tudi vzrok, da lahko določene postopke besedne komike štejemo tudi k drugim vrstam komike.

#### 3.3.7.1 Besedna komika

Postopki besedne komike, ki jih najdemo v Calvinovem *Baronu vzpetniku*, so naslednji: besedne igre, med njimi nonsens, homonimi, stiki in mešanice in etimološke besedne igre, spreminjanje jezikovnega registra, med njimi narečja, naglasi, tujke, nižanje (z leksikalnimi izbirami, kamor sodijo vulgarizmi, konotacijskimi izpeljankami, preobilnostjo deiktov in uporabo drugih govornih stilemov) in višanje registra, parodizacija jezika, kamor uvrščamo tuji govor v zastrti in v razkriti obliki, hibridno konstrukcijo in psevdoobjektivno motivacijo,

---

<sup>51</sup> Smeh je sestavni del spoznavnega procesa. (Gantar, 1993: 34)

<sup>52</sup> Do podobnega zaključka so prišli tudi Aristotel, Hegel, Elder Olson, Norman N. Holland in Mary K. Rothbart. (Gantar, 1993: 30)

raztresenost v jeziku, monološki dialog, žaljenje, gostobesednost, redkobesednost, pomožitev retoričnih metod oz. bahanje, paradoks, besedni nered, blebetanje, pomanjkljive pragmatične povezave, pomanjkljiva notranja logika, duhovičenja, posmehovanje, parodične aluzije, popačene izmenjave, kot so vrtljak, zapreka in varljiva žoga, spiski, komične prozodične lastnosti, med njimi redke rime in humorni ritmi, komični okvirji, in sicer prozodični in sintaktični okvirji ter avtorjev komentar, onomastično komično, nekateri tropi in figure, predvsem hiperbola, antiteza, metafora, primera, paralelizem, personifikacija in sinekdoha, komično delnega pogleda in pomenske manipulacije, ki se lahko poslužujejo več drugih komičnih postopkov ali pa komično dosegaajo s širšo manipulacijo konteksta.

### **Nizi in serije: besedne igre**

Nash definira retorične nize kot nize sintaktičnih struktur z variacijami, paralelami, antitezami, nize idej ali pojmov z referenčno točko in medsebojnim odnosom, ki sta postavljena v pomembne besede. Takšni semantični in sintaktični nizi so včasih fonetično definirani, na primer z aliteracijo. Sintaktični niz je denimo zaporedje pridevnik + samostalnik, pridevnik + samostalnik, semantični niz pa vrednost A proti dopolnilni/nasprotni vrednosti B. Primer sintaktičnega niza je denimo niz *kujava žaba in živahna krastača* ali pa niz *krasne žabe in kasne želve*, v slednjem se sintaktični in fonetični niz tudi ujemata (prid + sam, k + ž). (Nash, 1986: 129)

Značilnost komičnega jezika je po Nashu tudi, da izkorišča sinonime, antonime, homonime, konotacije in različne zvrsti jezika: v stavku *Ka k bse pubrala du mojga skromnga domovališča na en kuzarček?* ima beseda domovališče močan učinek, ki pa ne izhaja iz besede same, ampak iz konteksta, v katerega je postavljena. V neformalnem kontekstu, pogovornem jeziku, namreč naletimo na besedo, ki je v takem kontekstu ne pričakujemo, pojasnjuje Nash, na domovališče kot knjižno besedo za dom.

Tipi besednih iger:

1. Homonimi: par ali več besed z enakim zapisom, pa drugim pomenom: *prst* (kot zemlja in kot del roke).
2. Stiki in mešanice: pri besedni igri stiki in mešanice gre za aludiranje na nek frazem ali za mešanje dveh frazemov, tak je denimo izraz, ki ga je uporabil Nashev kolega pri ocenjevanju disertacije enega od njunih študentov, *to read around*, ki aludira na

frazo *to sleep around*: slednje pomeni *imeti več spolnih partnerjev brez čustvene obveze*, *to read around* bi potemtakem pomenilo *brati več knjig brez intelektualne discipline*.

3. Etimološke besedne igre: to so nekoliko snobovske besedne igre, ki od prejemnika zahtevajo neko vedenje, denimo da je fokus v latinščini pomenil ogenj: *Neron je postavil Rim v fokus svojih umetniških aspiracij*. (Nash, 1986: 137–146)
4. Nonsens: zanj je značilna nerazrešena napetost med prisotnostjo in odsotnostjo pomena, pomanjkanje čustvene vpletenosti, igriva prezentacija in poudarek na besedni ravni, ki je izrazitejši kakor v kateremkoli drugem tipu književnosti, pri tem pa nonsens nastaja tudi kot posebni učinek v odzivu bralca. (Simonitti, 1997: 77)

### **Spreminjanje jezikovnega registra**

Spreminjanje jezikovnega registra proizvaja smeh tako, da uporabi neprimerne jezikovne obrazce in tako v Gantarjevi terminologiji povzroči čezmerno kodiranje, ki deluje kot kriptični šum. V odkriti komunikaciji sporočila zahtevajo ustrezen način izražanja, zanemarjanje tega pravila pa povečuje verjetnost kriptičnega šuma. Pretirana vljudnost, tako je denimo Dorantovo laskanje v *Žlahtnem meščanu* (»Ob raznih prilikah ste mi velikodušno posojali denar in me z vso ljubeznivostjo zadolžili za hvaležnosti; prav gotovo.«), in raba pretencioznega besedišča, ki z rabo nestandardnih besed začasno delujeta kot šum, otežujeta dekodiranje znakov. (Gantar, 1993: 83–84) Bergson pa pravi, da za komični jezik sploh ni nujno, da sta nam predstavljena tako naravni kot spremenjeni izraz iste misli, naravni izraz namreč že najdemo po občutku, šaljiva domišljija se bo ukvarjala samo z drugim izrazom, tako velja splošno pravilo, da komični učinek dosežemo tako, da prestavimo naravni izraz neke ideje v drugačen ton. (Bergson, 1997: 72–81) Avtor se pri spreminjanju jezikovnega registra lahko poslužuje rabe narečij, naglasov, tujk, register lahko niža z leksikalnimi izbirami, kot so vulgarizmi, s konotacijskimi izpeljankami, preobilnostjo deiktov in uporabo drugih govornih stilemov, register pa lahko viša denimo z oponašanjem dvorskega govora. (Falcetto, 1994: 56–57)

### **Tipi parodiranja jezika**

Bahtin opredeli več načinov parodiranja jezika, ki oblikujejo jezikovno podobo romana. Parodiranje jezika se lahko doseže z v avtorsko pripoved vpeljanim tujim govorom v zastrti obliki, tujim govorom v razkriti obliki, hibridno konstrukcijo in psevdoobjektivno motivacijo.

1. Tuji govor v zastrti obliki je govor brez formalnih značilnosti tujega govora, direktnega ali odvisnega.

2. Tuji govor v razkriti obliki (kot indirektni govor) je govor, ki ga obkroža zastrta oblika raztresenega tujega govora (denimo samo posamezne besede iz jezikovnega koda uradnega jezika, ki napovedujejo tuji govor v razkriti obliki).

3. Hibridna konstrukcija<sup>53</sup> ima dva naglasi in dva stila, je izjava, ki po svojih slovničnih (sintaktičnih) in kompozicijskih lastnostih pripada enemu samemu govorniku, v resnici pa sta v njej dve izjavi, dva govorna načina, dva stila, dva »jezika«, dve pomenski in vrednostni obzorji. Med temi izjavami, stili, obzorji ni nobene sintaktične ali kompozicijske ločnice, ločevanje dveh takih izjav poteka v mejah prostega stavka, lahko je tudi ena in ista beseda taka, ki pripada hkrati dvema jezikoma/obzorjema, ki pa se stikata v hibridni konstrukciji. Hibridne konstrukcije so za stil romana velikanskega pomena.<sup>54</sup>

4. Psevdoobjektivna motivacija je oblika zastrtega tujega govora, ki je po vseh formalnih lastnostih avtorska, v resnici pa je zasidrana v subjektivnem obzorju likov ali splošnega mnenja. Primer psevdoobjektivne motivacije, kjer je zastrti tuji govor splošno mnenje, je naslednji stavek iz *Dorritove najmlajše*: »Gospod Tite Barnacle je bil zapet in *torej* pomemben človek.« Psevdoobjektivna motivacija, ki je v epu nemogoča, je značilna za stil romana nasploh, še posebej pa za humoristični stil, kjer je oblika tujega govora vodilna:

---

<sup>53</sup> Hibridna konstrukcija je tip parodiranja jezika, pri tem pa je treba opozoriti, da je v resnici vsaka oblika parodije, torej tudi preostali trije tipi parodiranja jezika, vedno hibrid enojezičnega, stilističnega reda. »V parodični besedi se pravzaprav srečujeta in na določen način križata dva stila, dva »jezika« (znotraj jezika): parodirani jezik, na primer jezik junaške pesnitve, in parodistični jezik – nizki prozni jezik, domači pogovorni jezik, jezik realističnih zvrsti, »normalen« jezik, »zdrav« literarni jezik, kot si ga zamišlja avtor parodije. Ta drugi parodistični jezik, ki na njegovem ozadju nastaja in na ozadju katerega doživljamo parodijo, osebno ni del parodije (če gre za čisto parodijo), vendar je neopazno navzoč v nji.« (Bahtin, 1982: 209)

<sup>54</sup> Primer hibridne konstrukcije iz Dickensovega romana *Dorritova najmlajša*, ki ga navaja Bahtin: »Večerja je bila taka, da je zbujala ješčnost, čeprav bi človek ne bil lačen. Najredkejšje jedi, razkošno pripravljene in razkošno postavljene pred goste, najizbranejšje sadje, najodličnejša vina, čudovite mojstrovine iz zlata in srebra, porcelana in stekla, nešteto reči, v naslado okusu, vonju in vidu, je bilo vpletenih vanjo. O, kako čudovit človek je bil Merdle, kako velik mož, kakšen mojster, kako blagoslovljeno in zavirljivo nadarjen – skratka, kakšen bogataš!« Tu najprej opazimo parodično stilizacijo vzvišenega epskega stila, kateri sledi zastrti tuji govor občudovalcev, poanta pa je v razkritju hinavske hvale, vsa čudovitost Merdla je v tem, da je – bogataš. (Bahtin, 1982: 81)

»P/odredni vezniki in vezne besede (ker, zaradi, spričo, ne glede na itd.) in vsi logični vstavki (torej, potentakem ipd.) zgubijo direktno avtorsko namero, dišijo po tujem jeziku, so odslikani ali celo docela objektivni.« (Bahtin, 1982: 80–82)

### **Raztresenost v jeziku**

Raztresenost v jeziku je enakovredna togosti ali mehničnosti v obnašanju, taki so posebni obrazci izražanja, stereotipne fraze, pa tudi avtomatično izrečeni stavki. Pri teh dobimo smešno, pravi Bergson, če absurdno misel spravimo v model stalne fraze. (Bergson, 1977: 71–72)

### **Monološki dialog**

Monološki dialog je tisti komični postopek, pri katerem dva lika govorita en z drugim, vendar se v resnici ne poslušata in se njune replike ne nanašajo na replike drugega. Primer monološkega dialoga je na primer pogovor Orgona in Dorine iz Molièrovega *Tartuffa*, ko se Orgon po dveh dneh odsotnosti vrne domov in sprašuje Dorino samo, kako je s Tartuffom, medtem ko Dorina govori samo o njegovi ženi. A. Zupančič pravi, da sta pri tem komični tako vsebina kot tudi sama oblika dialoga, in da se prav v tej obliki skriva »ključna vzmet komičnega«. (A. Zupančič: 2004: 87–91)

### **Žaljenje**

Žaljenje je tisto komično v besednih sporočilih, ki praviloma ne izvira iz komičnih napak, ampak je posledica odstopanja od določenih družbeno sprejemljivih norm. Gantar pravi, da se nesramnosti in brezobzirnosti smejimo, ker ju imamo za popačeno obliko komunikacije, kriptični šum pa mu pri tem predstavlja samo žaljenje. (Gantar, 1993: 52–53)

### **Gostobesednost**

Na besednem nivoju smeh zelo pogosto nastane takrat, ko število znakov v sporočilu presega še sprejemljivo stopnjo in s tem zatira ustaljeni proces sporazumevanja. Namen

gostobesednosti je, da začasno ovira bralevo razumevanje sporočila, govorničeve besede pa so komične zaradi nasprotja med količino ponujenih informacij in njihovo hkratno pomensko skromnostjo. (Gantar, 1993: 38–39)

### **Redkobesednost**

Tudi redkobesednost, oklevanje, neprestano prekinjanje svojih sporočil, govornica, polna nerodnih premolkov in nedokončanih misli, sporočilo pači in otežuje njegovo razumevanje. Tako gostobesednost kot redkobesednost pa pripomoreta h komičnemu, ko sta preiščljivi in dokazujeta junakovo jezikovno veščino ali ko sta nehoteni in zato razkrivata govorničevo izrazno nesposobnost. (Gantar, 1993: 39–40)

### **Pomnožitev retoričnih metod**

Pomnožitev retoričnih metod komični učinek doseže tako, da po nepotrebnem zvišuje označevalni naboj sporočil, primerjali bi jo lahko z bahanjem, ki upočasnjuje proces razumevanja in zato predstavlja zgled komičnega šuma. (Gantar, 1993: 40–41)

### **Paradoks**

Paradoks je odvisen od dvoumnosti označencev sporočila. Nekatere izjave so resnične, druge lažne, tretje pa so lahko oboje hkrati. Vsako sporočilo, ki posreduje znake na pristen, vendar nesprejemljiv način, je paradoksalno, zaradi protislovnosti popačeno in tako potencialno komično. (Gantar, 1993: 84–85)

### **Besedni nered**

Besedni nered povzroči začasen zastoj pri razumevanju sporočila. Med jezikovnimi znaki v repliki ni prave kontinuitete, vseeno pa bralec za razumevanje navadno ne potrebuje dodatnih informacij in lahko razkrije pomen popačenega sporočila že z vsakdanjim jezikovnim znanjem. Vzrok za pomanjkanje uravnovešene sintagmatične strukture pa je lahko blaznost ali neumnost junakov, zaradi česar se junaki lahko začnejo izražati v stavkih z razrahljanimi

sintaktičnimi odnosi (denimo izpuščajo informacije in tako nehote povezujejo besede, ki ne sodijo skupaj).<sup>55</sup> (Gantar, 1993: 67–68)

### **Blebetanje**

Blebetanje so navidezno smiselni stavki nekega neznanega jezika, ki pa ne pomenijo ničesar. Ko bralci sprevidijo, da gre samo za nesmiselno blebetanje, se pojavi smeh. Smeh je torej možen šele, ko se občinstvo ne osredotoča več na poslušanje samih nesmiselnih besed (npr. v 'turškem jeziku' iz *Žlahtnega meščana* »ustin jok katameleki bazum baze ala moram«), ampak se lahko osredotočajo na njihov zakriti, nakazani pomen. (Gantar, 1993: 66)

### **Pomanjkljive pragmatične povezave**

Komično v besednih sporočilih pa je lahko tudi posledica pomanjkljivih pragmatičnih povezav. Tak je primer iz *Žlahtnega meščana*, ko Učitelj filozofije izreka same izumetničene stavke, ki pa so brez globljega pomena. Smeh pride ne samo zaradi količine znakov v gostobesednem Učiteljevem besedičenju, ampak tudi iz anarhičnih odnosov med temi znaki. (Gantar, 1993: 69)

### **Pomanjkljiva notranja logika**

Komično lahko povzroča tudi pomanjkljiva notranja logika, denimo izjava Falstaffa v *Veselih ženah windsorskih*, ko trdi, da se tepežu ljubosumnega moža ni upiral, ker je bil oblečen v ženska oblačila, ko bi bil oblečen v moška, se ne bi ustrašil niti Goljata. (Gantar, 1993: 70)

### **Duhovičenje**

V duhovičenju lahko uživamo zaradi razkritja komičnih pragmatičnih vezi med elementi sporočila, tak je primer iz *Hrupa za odrom*, ko režiser igre v igri ni zadovoljen z generalko in izjavi, da začenja razumeti, kako se je počutil bog, ko je sedel v temi in ustvarjal svet, da je bil namreč vesel, da se je nabasal z aspirini. Ker bogovom ne pripisujemo, da bi trpeli za

---

<sup>55</sup> V *Baronu vzpetniku* se tako izraža Vitez Advokat, delno Kozma, v obdobju blaznosti.



glavoboli, sporočila ne moremo takoj prebaviti in mu moramo posvetiti dodatno pozornost, smejimo se, ko nam postane jasna povezava med gledališko in božansko stvaritvijo.

(Gantar, 1993: 71)

## Posmehovanje

Po Nashu je posmehovanje komični postopek, ki uporablja pro-kodo, kar pomeni, da uporablja obliko besed, ki so denotacijsko navidez enakovredne starševski trditvi. Seveda pa niso popolnoma enakovredne, pravi Nash, saj mora pro-koda vsebovati slabšalno proti-kodo, ki izraža govorčevo nesočutno ali sovražno držo. Taka proti-koda je lahko neodkrita intonacija in barva glasu ali pa je odvisna od delovanja zadržanega izraza oziroma pretiravanja (litota, hiperbola), kot na primer: *Oh joj, Tomi si je opraskal mezinček!* in *Pošljite po dr. Zobra, Tomaž si je razmesaril digitus minimus!* Negativna formulacija posmehljivi postopek zaplete, tako da implikacijo pretiravanja preobrne v zadržan izraz, pravi Nash, tako *Pretegne se* pretirava *Zelo je deloven*, toda *Ne pretegne se ravno* razumemo kot zadržan izraz za *Len je*. (Nash, 1986: 152–153)

## Parodične aluzije

Parodične aluzije so enovrstičnice, ki aludirajo na nek splošno znan rek ali znan delček teksta. Tak je na primer *Piti ali ne piti(, to je zdaj vprašanje)?* na znani Hamletov *Biti ali ne biti(, to je zdaj vprašanje)?* (Nash?)

## Popačene izmenjave

Popačene izmenjave v komičnem leposlovju služijo za okarakteriziranje slabega razmerja. Sem sodijo postopki vrtiljak, zapreka in varljiva žoga:

Vrtiljak je tisti tip popačene izmenjave, pri katerem pogovor ne pelje nikamor: *-Kje delaš? -V šoli. -In kaj delaš tam? -Ah, saj veš, šolske stvari.*

Zapreka je popačena izmenjava, pri kateri se nekdo odloči popraviti napačno informacijo, pa potem pride do zapreke v pogovoru, ki postaja čedalje hujša: *-Recimo kit, ki je največja riba v morju ... -Ni riba, sesalec je, kit je sesalec. -No, biblija pravi, da je riba, najstarejša knjiga na svetu pravi, da je riba. -Glej, takrat pač še niso dobro vedeli, njihova taksonomija je bila*

*preprosta, če je plavalo v morju, je bila riba. Zdaj vemo, da so kiti sesalci. -Mi hočeš povedati, da avtor biblije ni vedel, kaj počne?*

*Varljiva žoga* je tip popačene izmenjave, pri kateri prvi govorec nalašč zavede drugega: *-Ali bi rada preživela en teden na Havajih? -Totalno! -Dobro, potem mi pa lahko ves prihodnji teden zavidaš.* (Nash, 1986: 113–118)

## **Spiski**

Spisek je figura naštevanja, kot je tale primer iz Calvinovega *Neobstoječega viteza*, kjer Sestra Teodora izraža svoje nepoznavanje posvetnih stvari: »Morate mi oprostiti: smo podeželanke, čeprav plemkinje, ki smo vedno živele umaknjene v odročnih gradovih in nato v samostanih; razen verskih dolžnosti, tridnevnic, devetdnevnic, poljskih del, mlatve, trgatve, bičanj služabnikov, incestov, požarov, obešenj, vojaških vdorov, ropanj, posilstev, kug nismo nikoli videle ničesar.« (Falcetto, 1994: 62)

## **Komična prozodija**

Komično ima prozodične lastnosti (aliteracija, ritem, rima), ki črpajo iz virov »resne poezije«, vendar zasmehujejo njena načela, pravi Nash. Prekucništvo komične prozodije leži v muhavi igri s predstavami o pričakovanju in verjetnosti, v igri napovedovanja. Komične prozodične lastnosti so po Nashu tri:

1. Napovedovanje rime in redke rime: komične rime so učinkovite, bodisi ker so tako banalne in lahko napovedljive (predvidljive rime), bodisi ker so tako čudne, da kljubujejo pričakovanjem (presenetljive rime). Pri besedah, ki se težko rimajo, so včasih rimane malo verjetne zveze (*pomaranča – saranča*) ali pa se rimata stavek in beseda (*began her – manner*).
2. Komična teža rime: gostota rime, tako kot gostota aliteracije, je bralcu lahko nadležna ali kar naravnost komična. Edgar Alan Poe je bil denimo znan po svojem preobilnem rimanju, zaradi česar je bil lahka tarča parodistov.

3. Komični ritmi: noben ritem ni komičen sam zase, toda ritmi lahko postanejo komični kontekstualno, zaradi svoje banalnosti ali brezzakoničnosti ali obstranskih asociacij. Banalni ritem je tisti, ki enakomerno koraka v neizprosni usklajenosti z glavnim metrumom. Brezzakoniti ritem je tisti, ki sprejme ali zavrne metrična pravila, kot je pač rimaču bolj udobno. Verz je lahko poljubno dolg in skoraj prozen, v poezijo ga sili rima na koncu. Ritmi pa so lahko tudi »obstransko« komični, ko močno spominjajo na staromodno pompozno deklamiranje (ko so na nek način torej parodija preteklih stilov).

(Nash, 1986: 155–164)

### Komični okvirji

Komična namera postane očitna skozi grajenje ozadja ali okvirja, ki dovoljuje šalo ('ko je zadovoljeno tem pogojem, se lahko smejete') in ki hkrati predlaga interpretativni proces, pravi Nash. Taki okvirji so lahko:

1. Prozodični: ritem in rima sta tista, ki naznanita, da gre za šalo, v takem primeru bi skorajda lahko rekli, da je prozodija sama šala, pravi Nash.
2. Sintaktični: ureditev elementov v povedi (besedni red), iznajdba paralelnih konstrukcij<sup>56</sup> in vsiljevanje kohezivnega sintaktičnega vzorca na niz stavkov v besedilu so po Nashu prozni načini grajenja okvirja komične pripovedi. Lahko da se ne bomo glasno zasmeli, toda če pazljivo beremo, bomo vsaj opazili humorni fokus, ki ga je ustvaril sintaktični vzorec.
3. Avtorjev komentar: Nash sem šteje dva podtipa avtorjevega komentarja, prvi je *formulat*, ki smo ga že opisali na strani 167, ko smo razpravljali o jezikovnih načinih komičnega širjenja, drug tip avtorjevega komentarja pa je *inquit* (3. os. ed. lat. gl. govoriti, praviti), ki samim likom v zgodbi dovoljuje,<sup>57</sup> da »objektivno« komentirajo lastna dejanja, motive in vpletenost. (Nash, 1986: 164–168) V *Baronu* nisem zasledila rabe *inquit*, zato sem se zaradi povednosti in splošnosti izraza odločila za rabo termina *avtorjev komentar*, ko bi Nash uporabil termin *formulat*.

---

<sup>56</sup> *Minute so se spremenile v ure in travniki in ledine so izginiti v daljavi*. Paralelna konstrukcija: *minute – travniki, so se spremenile – so zdrseli, v ure – v daljavo*.

<sup>57</sup> Liku je tako dovoljeno, da je sam svoj avtor: »*Pridi ven,*« je rekel direktor. »*Upam, da si opazil, kako mrzlo sem to rekel. Ali mi oči žarijo? To je bilo za pričakovati, veš.*« Taka šala je lahko smešna, vendar tudi vznemiri, saj šala o stilu namiguje, da je izkušnja samo stil in nič drugega. »*Implikacije,*« pravi Nash, »da so ljudje le jezik, ki ga uporabljajo, v trenutku, ko ga uporabljajo, značaj pa le iluzija, so morda nihilistične, gotovo neprijetne, najbolj neprijetne pa gotovo takrat, ko so najbolj smešne.« (Nash, 1986: 168)

## Onomastično komično

Onomastično ali imenoslovno komično je komično, ki ga avtor doseže s posebnim pomenskim poimenovanjem predvsem oseb, pa tudi ustanov, krajev ipd., ki poudarjajo določene karakteristike poimenovanega. (Falcetto, 1994:70)

## Tropi in figure

Tropi in figure so sicer splošna sredstva literature, ki pa se lahko rabijo tudi za doseganje komičnih učinkov. V *Baronu vzpetniku* imajo tako vlogo tudi metafore (preneseni pomen), primere (a je kot b), personifikacije (poosebitve neživega oz. nečloveškega) in sinekhdohe (zamenjava dela s celoto), spodaj pa podrobneje opisujem tiste figure, ki se največkrat uporabljajo v komičnih tekstih nasploh, to so hiperbole, antiteze, litote in paralelizem.

Hiperbole so komične zaradi namernega pretiravanja (*strašni zajec*), litote zaradi namerne skromnosti (*Napolen je vedel kakšno stvar o vojskovanju.*). (Nash, 1986: 168)

Antitez je več vrst, lahko so oksimoroni (*Nekateri duhovniki so agresivno pohlevni*) ali kakšna širša oblika paradoksa (*Psihoanaliza pozdravi pacienta preko vsakega upanja ozdravitve.*) Hiperbola in litota sta glavna principa komičnega pisanja, antiteza pa ima učinek neprestanega premikanja ali spreminjanja okvirja, tako da bralstvo ni več popolnoma prepričano, kako se odzvati na pripovedovanje.<sup>58</sup> (Nash, 1986: 168–170)

Paralelizem je sočasna navzočnost dveh ali več sporočil, ki se ne dopolnjujejo, ampak dvakrat ali večkrat posredujejo isto informacijo. Tak je primer iz *Žlahtnega meščana*, kjer štirje učitelji naenkrat poučujejo, govorijo v en glas, kar najprej deluje kot kriptični šum. (Gantar, 1993: 122–124)

---

<sup>58</sup> H komičnemu pripomore tudi element nastopa, ki lahko pomeni razliko med abstraktnim nasmehom bralca in glasnim smehom gledalca istega teksta. (Nash, 1986: 171)

## Komično delnega pogleda

Komično delnega pogleda je postopek, pri katerem je svet pokazan skozi perspektivo enega od junakov, ta perspektiva pa je delna, popačena, enopomenska, kaže omejenost samih junakov in je zato komična. (Falcetto, 1994: 71) Več o tem postopku v poglavju 3.4.1.2.4.

## Pomenske manipulacije

Norčavi jezik je pogosto slojen, pravi Nash, svoj učinek gradi skozi glasove, izbiro besed, slovnico in sintakso. Nash pravi, da v tem spominja na jezik poezije. Za primer vzemimo čisto nedolžen stavek *Moja ura je padla v Črno*, ki ga nato preoblikujemo v *Moj časomer je čiknil v Črno* in nato v *V Črno je čiknil moj časomer*.<sup>59</sup> Opazimo torej č-aliteracijo, komičnost jezika na ravni glasov, ki pa še ne predstavlja vse šale. Glasovi so povezani s pomenljivimi leksikalnimi iztočnicami: časomer in čikniti sta z vidika naravnega govorca zaznamovana kot na nek način neobičajna, časomer je neobičajna beseda za uro in čiknemo ponavadi slino ali nekdanj pri izpitu, tudi če se beseda uporablja pogovorno, se nanaša na človeka, ne pa na uro. Poleg tega je spremenjena sintaksa originalnega stavka *Moja ura je padla v Črno*: v Črno se prestavi na začetek stavka, medtem ko gre slovnčni osebek, ura, na konec stavka, za glagol. Tak obrnjen besedni red učinkuje kot retorično stopnjevanje in suspenz. Tako je bil jezik slojen za komični učinek stavka.

Izvorni stavek, *Moja ura je padla v reko*, po Nashu nima nobenega očitnega komičnega locusa, nobene odličnosti ali svojske jednatosti vzorčenja, nobenih aliteracij, rim ali harmonije, leksikalne iztočnice so povsem običajne, sintaktična struktura ni neobičajna. V izolaciji ni stavek prav nič smešen, pravi Nash, to pa še ne pomeni, da ne nosi komičnega potenciala – lahko celo postane osrednja točka komične pripovedi: Nash podaja kot primer ogrodje zgodbe o gizdalinu, ki se sprehaja ob reki in zasliši krike na pomoč. Gizdalín je razcepljen med človečnostjo in nečimrnostjo, medtem ko razmišlja, kaj naj stori, vzklika »Oh, moja ročno delana srajca!«, nato le odloži vgravirano zlato švicarsko uro, usnjene škornje, svileno srajco, čipkast robček in slamnik na breg in začne plavati. Ko je sredi poti, pride policija in reši utaplajočega, gizdalín jim pomaha, ko ga prijazno opozorijo, da je plavanje prepovedano, zato se obrne nazaj k bregu. Popolnoma izčrpan končno prispe do brega, se

---

<sup>59</sup> Pri Nashu se stavek glasi *Into the Thames toppled my timepiece*.

komaj povzpne gor po vseh štirih, zadnjič zamahne z roko, roka zadane ob nekaj trdega in – *Moja ura je padla v reko!* S tako burleskno zasnovno Nash pokaže, kako lahko stavek, ki sam po sebi ni nič posebnega, znotraj konteksta deluje kot pomemben element v jeziku komedije. (Nash, 1986: 123–127)

### 3.3.7.2 Vizualno-telesna komika

Vizualno-telesna komika je v besedilu lahko prikazana le z besedami, kar seveda pomeni, da se nekateri postopki vizualno-telesne komike prekrivajo s postopki besedne komike (pri postopku spiskov, npr., ki dosega komičnost s preobilnostjo izrazov, so ti izrazi lahko taki, ki opisujejo zunanost nekega junaka). Postopki vizualno-telesne komike, ki se pojavljajo v *Baronu*, so komične geste, komična fiziognomija, nedoslednost, raznoverstnost, preoblačenje, pretvarjanje, posnemanje in oponašanje, namišljene ograde ali skrivališča in zaslone, antiteze in paralelizmi vizualnih sporočil ter pri besedni komiki razložena postopka sinekdoch in spiskov.

#### Komične geste in gibi

Komične geste in gibi so lahko katerekoli geste in gibi, ki se ponavljajo ali ki jih ponavlja kdo drug, pa tudi geste, ki so smešne zaradi neskladnosti s samim junakom. (Bergson, 1977: 22–28, Palmer, 1994: 99)

#### Komična fiziognomija

Komična fiziognomija, pravi Bergson, je vsaka telesna popačenost (grbavost, zaripli obrazi, nekaj, kar bi izpostavil karikaturist), ki bi jo lahko posnemal človek normalne postave. Pri tem popačenost ni nasprotje lepega, ampak nasprotje miline, kar je posebna oblika togosti (Bergson, 1977: 22–28), kot smo že povedali v poglavju 3.2.2.

## **Nedoslednost in raznovrstnost**

Nedoslednost in raznovrstnost sta postopka vizualne komike, ki se največkrat nanašata na nošenje nekaterih kombinacij oblačil, ki motijo našo estetsko zaznavo (hlače čez spalno srajco, nošenje kombinacij iz neobičajnih in neuskklajenih oblačil). (Gantar, 1993: 122–124)

## **Pretvarjanje in preoblačenje**

Pretvarjanje je tista pripovedna tehnika, pri kateri se junaki pretvarjajo, da so nekaj, kar niso (služabniki gospodarji, moški ženske in obratno). Ko se ženska obnaša kot moški, ko hodi kot moški, govori z globokim glasom in surovo pljuva, je užitek že samo v tem, da gledalci vedo, da oseba ni moški in da bi se morala obnašati na drugačen način. S pretvarjanjem je tesno povezana tehnika preoblačenja, pri kateri ne gre samo za junake, ki se preoblačijo v nekoga drugega, ampak so lahko po načinovnih kriterijih<sup>60</sup> popačena tista oblačila, ki kršijo ustaljene modne kode. (Gantar, 1993: 85–89)

## **Posnemanje in oponašanje**

Posnemanje je postopek, pri katerem nekdo posnema geste ali govorico drugega. Tako denimo v *Hrupu za odrom* režiser Lloyd stoji za hrbti igralcev in se norčuje iz njihovih kretenj. Oponašanje obnašanja, naglasa, načina govorjenja nekega drugega junaka znotraj istega besedila je še eden vizualnih komičnih postopkov. (Gantar, 1993: 108–112)

## **Namišljenje ograde ali skrivališča**

Namišljenje ograde ali skrivališča so tista tehnika, pri kateri se en junak skriva pred drugim in tako izve stvari, ki niso bile namenjene njegovim ušesom. Tak je primer iz *Veselih žena windsorskih*, ko Brodovka pripravi Falstaffa do tega, da začne opravljati Paževko, Falstaff pa ne ve, da je Paževka istočasno skrita za vrati in da ga posluša. (Gantar, 1993: 124)

---

<sup>60</sup> Po kakovostnih kriterijih so popačena predolga, prekratka, pretesna, preohlapna oblačila, po odnosnih pa oblačila z nepovezanimi ali preveč raznovrstnimi znaki. (Gantar, 1993: 87)



## **Zasloni**

Zasloni so sredstvo, ki prostor loči na dvoje, na vsaki polovici pa poteka drugo dogajanje. Junaki na vsaki polovici zaslona (ki ni nujno dejanska pregrada, lahko gre samo za veliko razdaljo med junakoma) imajo omejeno percepcijo, bralci vedo, kaj se dogaja na obeh polovicah, zato imajo dostop do nadrazumevanja in lahko razumejo popačena sporočila obeh polovic. Tak je primer iz *Hrupa za odrom*, ko je v igri v igri *Nič na sebi* oder razdeljen na dvoje, in lahko opazujemo, kako se na eni strani igralcem v igri ne posreči, da bi prišli na oder pravočasno, na drugi pa, kako morajo ta čas improvizirati tisti, ki na odru že so. (Gantar, 1993: 124–128)

### **3.3.7.3 Značajska komika**

Postopki značajske komike so prevzemanje tuje in prekrivanje lastne identitete (postopek je prekriven s postopki oponašanje, posnemanje in pretvarjanje, ki smo jih omenili pri vizualno-telesni komiki), dvojniki, komedija zmešnjav, izpostavljanje prevladujoče značajske lastnosti in dvolično obnašanje.

#### **Prevzemanje tuje in prikrivanje lastne identitete**

Postopek je na meji med vizualno in značajsko komiko, prekriven je s postopki oponašanje, posnemanje in pretvarjanje, prevzemanje tuje in prikrivanje lastne identitete, ki smo jih predstavili pri vizualni komiki.

#### **Dvojniki**

Dvojniki so tisti komični postopek, pri katerem imamo dva junaka, ki se ne uspeta raziti v dva posameznika, in sta tako hkrati eden in dva. (A. Zupančič, 2004: 135)

## **Komedija zmešnjav**

Komedijo zmešnjav je treba razlikovati od teme dvojnikov po tem, da v njej dvojniki in dvojčki ne vedo drug za drugega in ne srečujejo samih sebe vse do konca, ko se razkrije prava identiteta posameznikov. Pri komediji zmešnjav tudi ni nujno, da gre za dejanske dvojnike, včasih zadostuje že, da »nekdo misli, da ima opravka z drugo osebo kot s tisto, s katero ima dejansko opravka« (2004: 120). Komedija zmešnjav je komična (in ne denimo absurdna in begajoča) samo, če vemo že od vsega začetka, da se pred nami srečujeta dve zgodbi. (Zupančič, 2004: 135–137)

## **Dvolično obnašanje**

Dvolično obnašanje je moteča prvina v komunikaciji, zato lahko zaradi nedoslednosti izzove smeh. Tako je denimo pretvarjanje Windsorčanke v *Veselih ženah windsorskih*, da ji je všeč nek debuluh, s katerim se tako hkrati spogleduje in se iz njega norčuje. (A. Zupančič, 2004: 198)

## **Izpostavljanje prevladujoče značajske lastnosti**

Da bi bil značaj komičen v vseh svojih manifestacijah, mora biti globok, da lahko daje komediji oz. komičnemu besedilu trajno snov, pa vendar površinski, da ostane v tonu komedije, neviden tistemu, ki ga ima (komičnost je nezavedna), in viden drugim, da lahko sproži smeh, strpen do sebe in nadležen drugim, zmožen takojšnje korekcije, da smeh ob njem ni nekoristen, pri tem pa tak, da se gotovo spet pojavi v drugačni podobi, tako da smeha nikoli ni konec, neločljiv od družbenega življenja in hkrati družbi neznosen, predvsem pa zmožen pridružiti se vsem slabostim in nekaterim krepostim. Tak je denimo tudi Oregon, ko pravi, »Če umre mi brat, otroci, mati, žena,/skomizgnil bi samo in se potešil.« (Bergson, 1977: 84–108)

#### 3.3.7.4 Situacijska komika

Postopki situacijske komike so ponavljanje, kamor sodijo možicelj na vzmeti, snežna kepa, marioneta in kompleksnejše oblike ponavljanja, in uveriženje komičnih situacij, ki bi mu lahko rekli tudi postopek spiskov situacijske komike.

##### **Ponavljjanje**

V prej omenjenem monološkem dialogu se pojavi tudi tehnika ponavljanja, saj Orgon pravzaprav ne govori drugega, kot ponavlja »Kaj pa Tartuffe?« in »Ubožček!« Pri ponavljanju je zanimivo, da nas stvar, ki se ponavlja, vsakič nekoliko preseneti, čeprav ponavljanje pričakujemo. Prav ta povezava presenečenja s pričakovanjem oz. ponavljanjem je ključna poteza komičnega, kot da je ponovljena stvar z vsako ponovitvijo bolj smešna. Presenečenje, ki komični učinek spremlja in proizvaja, pa je lahko tudi v tem, da ni nobenega presenečenja (da se zgodi točno tisto, kar pričakujemo), prav to pa je specifičnost komičnega, da namreč »uspe tudi odsotnost presenečenja pospremiti s presežkom presenečenja.« (A. Zupančič: 2004, 93)

Možicelj na vzmeti je dobil ime po lutki iz škatle, ki skoči v zrak, če jo potlačimo v škatlo. Gre za spopad med dvema hotenjema, tisto od njiju, ki je čisto mehanično, navadno popusti tistemu, ki se ob tem kratkočasi.

Snežna kepa pa je tisti tip komike, pri kateri je vzrok neznatn, učinek pa se širi in pripelje do rezultata, ki je prav tako pomemben, kot je nepričakovan.

Marioneta opisuje tisti tip komike, pri katerem oseba misli, da deluje svobodno, v resnici pa je le lutka v rokah drugega. (Bergson, 1977: 53–57)

##### **Uveriženje komičnih situacij**

Pri teh presežek, ki ga proizvede prva situacija, prestreže druga, se poigra z njim in ga preda naprej. (A. Zupančič: 2004: 91–102)

### 3.4 Komično in Calvino

V sledečem sklopu poglavij se bom posvetila komičnemu v Calvinovem pisanju. Predstavila bom, kakšno vlogo ima komično v njegovem pisanju nasploh, od kod izvira Calvinov odnos do komičnega in kakšna je njegova lastna raba komičnega izražanja, pri čemer se bom opirala na izsledke Schulz-Buschhausa in Falcetta. Razložila bom, kakšno vlogo pri Calvinu navadno igrata humor in groteska in kakšen je stil Calvinovega komičnega pisanja, pri čemer se bom opirala na članke iz zbornika *Calvino & il comico*. Nato se bom posvetila komičnemu v samem *Baronu vzpetniku*. Pokazala bom, katere žanrske odmeve vse lahko opazujemo v *Baronu vzpetniku* in da ima komično v *Baronu* resnično modalno vlogo. S pomočjo Leekerjevega članka in na podlagi lastnih opažanj bom predstavila vlogo posameznih oblik komičnega v *Baronu*, na koncu pa pokazala še, kje se v *Baronu vzpetniku* pojavljajo različni postopki komičnega, opisani v prejšnjem poglavju.

#### 3.4.1 Vloga komičnega v Calvinovem pisanju

V uvodu v zbornik *Comico & Calvino* Clerici in Falcetto pravita, da so redka tista Calvinova dela, v katerih ni niti sledi komičnosti (sem sodijo *Le città invisibili (Nevidna mesta)*, *Il castello dei destini incrociati (Grad prekržanih usod)* in *La giornata di uno scrutatore (Skrutinatorjev dan)* (Clerici, Falcetto, 1994: 1). Čeprav komično gotovo ni tisti vidik Calvinovega pripovedništva, ki najprej naredi vtis, pa vseeno igra veliko vlogo v njegovem pisanju, sta prepričana urednika zbornika. Ironija in zabavanje bralca sta dve Calvinovih priljubljenih intonacij za razgovor z bralcem. Calvino je bil celo prepričan, pravita, da je zabavanje bralca nujna funkcija (njegove) literature, tako pravi: »Jaz mislim, da je zabavati družabna funkcija, ki odgovarja moji morali; vedno mislim na bralca, ki mora prenesti vse tiste strani, nujno je, da se zabava, nujno je, da je nagrajen; to je moja morala: nekdo je kupil knjigo, plačal je zanjo, ji namenil svoj čas, mora se zabavati.«<sup>61</sup> Calvino je bil torej prepričan, da je zabava resna stvar. Komično pri Calvinu ima predvsem spoznavni namen, vendar se pri tem ne odpoveduje igrivim trenutkom, četudi skromna, sta zabava in smeh v različnih oblikah neprestano prisotna in se prepletata skozi njegovo delo. (Clerici in Falcetto, 1994: 1)

---

<sup>61</sup> Vsi prevodi ilustrativnih gradiv v tem poglavju so delo avtorice.

Calvino je o komičnem tudi teoretično razmišljal, pravi Beccastrini, tako je v spisu, posvečenem Raymondu Queneauju, zapisal, da se smeh porodi ob »tragični primerjavi dimenzij smrtnega posameznika z dimenzijami vesolja, ki se lahko izrazi samo s porogljivim smehom, roganjem, glasnim zasmehovanjem, izbruhi krčevitega smeha in v najboljšem primeru glasnim smehom, smehom, da bi počil, homerskim smehom.« (Beccastrini, 1994: XI) Premišljevanje o komičnem se pojavlja tudi v *Ameriških predavanjih*, Calvino o komičnem razpravlja v *Una pietra sopra* (kjer pove, da je komično zanj zelo pomemben element), v *Baronu vzpetniku* pa je ob šolski izdaji Calvino pod psevdonimom Tonio Cavilla celo pisal o komičnem v samem *Baronu*. V tem podpoglavju diplomske naloge bom predstavila splošni pregled vloge komičnega v Calvinovem pisanju, pri čemer se bom v veliki meri sklicevala na Falcettova opazanja. Večina trditev, ki jih Falcetto postavi za komično v Calvinovem pisanju nasploh, drži tudi za *Barona vzpetnika*.

#### **3.4.1.1 Razvoj Calvinovega odnosa do komičnega. Stripi in Flaubert.**

Falcetto pravi, da je Calvino svoj okus za komično v veliki meri oblikoval na materialu popularne matrice. Že v otroštvu je bil ljubitelj stripov tedenske revije *Corriere dei Piccoli*, kot gimnazijec pa je bil iz veselja humoristični risar in redni bralec glavnih satiričnih listov tridesetih. Calvino je o pomembnosti takih branj pisal tudi v spominskem članku Vittoriju Metzju, kjer je zapisal, da se je njegova generacija od *Bertolda*, satiričnega tednika, ki ga je Metz soustanovil, naučila lekcije »duha systemske ironije«, Bertold je mladim odprl nek drug svet, v katerega so se lahko zatekli. Vse to, je prepričan Falcetto, pa je pri Calvinu pustilo nagnjenje k natančnemu delovanju mehanizma humorja, v katerem sta se izoblikovala čisljanje tehnične sposobnosti in igrivosti, kar je značilna poteza njegove komičnosti. (Falcetto, 1994: 43)

Vlogo pri Calvinovem komičnem pa je imel tudi njegov odnos do Flauberta, za katerega Schulz-Buschhaus pravi, da ga je označeval jasen odpor in skrivno občudovanje. Schulz-Buschhaus tako opozarja na poseben del Calvinove komike, ki se pojavlja v nekaterih delih in ki jo označuje s Flaubertovim konceptom »komičnega idej«. V petdesetih letih se je mladi Calvino v skladu z Gramscijevo formulo »pesimizem inteligence, optimizem volje« na vse pretege trudil rešiti optimizem volje. Od tod, pravi Schulz-Buschhaus, navdušenje nad klasiki od Defoeja do Stendhala, ki, kot pravi Calvino v *Una pietra sopra*, »zajemajo vso

racionalistično lucidnost osemnajstega stoletja«, in odklanjanje vse tiste »gore literature negativnega, ki se dviga nad nami [...] literature procesov, tujcev, gnusov«. Po eni strani torej Voltairova racionalistična lucidnost osemnajstega stoletja, ki jo označujeta tudi termina optimizem razuma oz. subjektivni optimizem, po drugi pa Flaubertov pesimizem devetnajstega stoletja, pesimizem stvari oz. objektivni pesimizem. Schulz-Buschhaus citira Calvinovo razpravljanje v *Una pietra sopra* o realizmu, ki prav s Flaubertom doseže višek, Calvino tu opaza, da je občutek, ki ga pusti čisti realizem, občutek popolne jalovosti česarkoli: »Po tem, ko je nagradil minuciozne posebnosti in zgradil sliko popolne resničnosti, Flaubert po njej potrka s členkom in pokaže, da je spodaj praznina, da vse tisto, kar se zgodi, ne pomeni ničesar. Grozljivost tega velikega romana, *Vzgoje srca*, sestoji iz tega: vidiš, kako po stotinah in stotinah strani mineva zasebno življenje likov in javno življenje Francije, dokler ne začutiš, kako ti vse razpada pod prsti kot pepel.«<sup>62</sup> (Schulz-Buschhaus, 1994: 7–8)

Element grenke, tako rekoč objektivne ironije, pa se pojavi tudi v *Baronu vzpetniku*, opaza Schulz-Buschhaus. Alegorično zastavljeni roman, ki povečuje optimizem volje, se namreč na nivoju zgodbe konča kot druga *Vzgoja srca*, kjer zadnja beseda pripada »pesimizmu stvari«. Po ponesrečeni revoluciji, nedokončani kot v Flaubertovem romanu, se zgodba odvija samo še navzdol. Če Flaubert pokaže, da je pod sliko popolne resničnosti praznina, se tudi »rezbarija iz vej in listja«, prizorišče Kozmovih dogodivščin, na koncu izkaže za »čipko, narejeno na ničemer«. Tako kot na koncu (ali ne-koncu) *Vzgoje srca* začutiš, »kako ti vse razpade pod prsti kot pepel«, enako velja za trideseto poglavje *Barona vzpetnika*: »Nad Evropo leži senca Restavracije; (...) mladostni ideali, luč, upanje našega osemnajstega stoletja, vse je pepel.« Tako se kljub neki zgodovinski distanci in vztrajanju ne glede na vse tudi zgodba *Barona vzpetnika* konča pri žalostni potrditvi »morja objektivnosti«, ki je bližja Flaubertu kot Voltairu. Pripovedna struktura, ki določa Kozmove dogodivščine, pa je popolnoma nasprotna strukturi Voltairovega Kandida, ki začne iz popolnega objektivnega pesimizma in na koncu odkrije možnost, četudi še tako nezatno, subjektivnega optimizma, medtem ko se v *Baronu* začne zgodba s prisodobno optimizma razuma, ki se postopoma razkrajja do flaubertskega konca težkega pesimizma stvari, pravi Schulz-Buschhaus. Taka

---

<sup>62</sup> Podobo je Calvino uporabil že v intervjuju za tednik *Il Punto* kmalu po izidu *Barona* leta 1957.

prisotnost *Vzgoje srca* pa je v *Baronu* bolj »podtalna«, bolj poudarjena je v Calvinovih kasnejših romanih, še posebno v *Palomarju*. (Schulz-Buschhaus, 1994: 8–9)

### 3.4.1.1.2 Flaubertova komično idej in komično opredeljevanje drugega

Komično idej je Flaubertov koncept, ki ga je le-ta razložil ob nedokončanem satiričnem romanu *Bouvard in Pécuchet*, pojasnjuje Schulz-Buschhaus. Roman, za katerega je Flaubert sam rekel, da bo kritiška farsična enciklopedija,<sup>63</sup> ki bo zbrala vse moderne ideje, pri tem pa si bo domišljala, da je komična, ima namreč, tako kot vsaj v dveh romanih Calvina, *Baronu vzpetniku* in *Palomarju*, epizodno in serijsko strukturo, v njem se vrstijo nizi intelektualnih težav, ki jih živita oba protagonista. Samo ta serijskost pa omogoča, da niz negativnih epizod nima tragičnega značaja. Če bi šlo namreč za eno samo nesrečno zgodbo, kot pri *Gospo Bovary*, se ne bi smejali. Prav množenje nesreč omogoča, da polom postane komičen, saj nam hkrati zagotavlja, da bo vsakemu padcu sledil nov začetek in da nobena katastrofa ne bo prinesla apokalipse, pravi Schulz-Buschhaus. Ponavljanje nesrečnih zgod ima tako za posledico, da se jim lahko hkrati smejimo in se ob njih zaradi optimizma protagonistov, ki ne obupajo, radostimo. To, nadaljuje Schulz-Buschhaus, je tista ista ambivalenca, ki je prisotna pri odzivih bralcev na dogodivščine Don Kihota, zasmehovanje nesposobnosti Viteza žalostne podobe, da bi se zavedal realnih okoliščin, in hkratno veselje ob zavedanju, da je vitez neustrašno bitje, ki si nikoli ne pusti vzeti poguma. Sam Calvino pa je leta 1986 govoril o *Baronu vzpetniku* kot o »neke vrste Don Kihotu z razsvetljensko filozofijo«, o Don Kihotu, ki je torej bolj občudovan kot zasmehovan. (Schulz-Buschhaus, 1994: 9–10)

V Calvinovem poznejšem delu, *Palomar*, pa je prisoten tudi drugi del komičnega iz Flaubertjevega *Bouvarda in Pécuchetja*, pravi Schulz-Buschhaus, in sicer *komische Fremdbestimmtheit* (komično opredeljevanje drugega). Ta težko prevedljivi pojem Karlheinz Stierlea se nanaša na situacijo, v kateri nekdo misli, da je subjekt dejanja, pa se potem izkaže, da je v resnici objekt dejanja, misli, da upravlja, pa je v resnici upravljan, pojasnjuje Schulz-Buschhaus. Pojem je delno povezan s komičnim idej, *Bouvard in Pécuchet*, pa tudi *Palomar*, namreč raziskujejo en fenomen, ker bi takrat, ko bi v resnici spoznali fenomen, dobili ključ do

---

<sup>63</sup> O romanu kot enciklopediji v *Ameriških predavanjih* govori tudi Calvino: »/.../ je sodobni roman roman kot enciklopedija, kot spoznavna metoda in predvsem kot mreža povezav med dejstvi, med osebami, med stvarmi sveta.« (Calvino, 1996: 117)

kompleksnosti vsega sveta. Schulz-Buschhaus podaja primer, kako Palomar v prvem poglavju opazuje val. Ker prvi fenomen ne prinese rezultatov, na katere upa, se v komičnem opredeljevanju drugega subjekt obrne k drugemu fenomenu. Kar pa je pri takih ponesrečenih opazovanjih predmet komičnega ponižanja, je subjektov ponos zaradi sposobnosti spoznati, soditi in odločati, prepričanje, da je subjekt sam izvor in srž vsakega spoznanja. Ko subjekt spozna, da njegova spoznavna dejanja niso nujna za obstoj objekta, pride do komičnega ponižanja. Palomar se mora tako denimo prepričati, da luna še vedno obstaja, tudi če je on ne vidi. »Takrat, ko se je prepričal, da ga luna ne potrebuje, se je gospod Palomar vrnil domov,« citira Schulz-Buschhaus Calvina. Komično ponižanje pa postane še večje, ko se subjekt ne le prepriča o lastni nepomembnosti, ampak se iz subjekta spremeni v objekt opazovanja: paradoksalni preobrat se denimo zgodi, ko Palomar stoji v trgovini s siri, kjer je njegova želja po klasifikaciji tako močno izzvana, da se zdi, da bo pred bogato izbiro Palomar, opazovalec izgubil nadzor nad sabo, in usmeri zadnje sile v to, da bi obvladal svet, tako pa postane predstava za druge, ki stojijo za njim v vrsti: »v vrsti za njim so vsi opazovali njegovo neprimerno obnašanje in zmajevali z glavo z videzom, ki je bil med ironičnim in neučakanim, s katerim prebivalci velikih mest gledajo čedalje večje število omejeencev, ki se klatijo po cestah.« (Schulz-Buschhaus, 1994: 10–16)

#### **3.4.1.2 Plasti Calvinovega komičnega: prevlada humorja in groteske**

Komično idej pa je le en del Calvinovega komičnega prostora. Ta je razdeljen na različna področja, ki so si globoko v sebi sorodna, vendar so povsem individualizirana. V *Ameriških predavanjih* tako piše, da sta humor in komično izgubila telesno težo (to je težo človeške mesenosti, ki dela velika Boccaccia in Rabelaisa) in postavila pod vprašaj jaz in svet in vso mrežo odnosov, ki jih ta dva elementa tvorita. V članku za *Repubblica* (naslov članka je *Nel paese dell'ironia/V deželi ironije*) z dne 28. novembra 1984 pa pri razlagi odnosov med tragičnim in komičnim zapiše, da je treba opredeliti še eno mejo, to je »mejo s komičnim, z upodobitvijo povsem nizkega veselja, zmanjšanega samo na težo mesa, kjer ni več prostora za dvoumje, nedoumljivost ironičnega.« Calvino se tako dotika mejnih črt, ki ločijo okvir komičnega v pravem pomenu od humorističnega in ironičnega, kar so pri njem skorajda sinonimi. (nav. po Falchetto, 1994: 44)



Calvino je v podpoglavju *Opredelevitev področja. Komično v Una pietra sopra* zapisal: »Tisto, kar iščem v komični ali ironični ali groteskni ali šaljivi preobrazbi, je, kako se oddaljiti od omejitev in enopomenskosti vsake predstavitve in vsake sodbe. Eno stvar se da povedati na dva načina: en način je, ko tisti, ki stvar govori, hoče povedati eno in samo eno stvar: drugi pa je tisti, s katerim se hoče povedati to stvar, istočasno pa opomniti, da je svet veliko bolj zapleten, širok in protisloven. Ariostovska ironija, shakespearsko komično, Cervantesovo pikareskno, sternovski humor, šaljivost Carrola, Edgarja Leara, Jarryja, Queneauja so zame toliko vredni, kolikor se v njih doseže tista vrsta ločitve od posebnega, tisti občutek prostranosti vsega.« Humorno zabavanje ima tako vedno neko miselno komponento, ki se prevede v ublažen in diskreten karakter nasmeha. (Calvino v Falchetto, 1994: 44)

Falchetto pravi, da so Calvinove tipične geste komičnega smeh, nasmeh in zmrdovanje: pri njem se namreč groteskno (zmrdovanje) postavlja ob bok humorističnemu (nasmeh) in »pravemu« komičnemu, ki ga zaznamuje glasen smeh. »Groteskno,« pravi Falchetto, »je odsev življenjske komponente Calvinove vizije sveta: v sistemu podob in situacij, ki ga označujejo, se izraža dvojni odnos – privlačnosti in odpora, strahu in veselja – do biološko-naravne dimenzije, ki sestavlja prvi začetek obstoja. Narava je vir življenjskega zagona, ki pripravi človeka, da reagira v svetu, hkrati pa predstavlja mejo njegovih zmožnosti, da bi ga razumel in ga obvladal. Naravna stvarnost je očarljivo zapeljiva: sugerira bratstvo vseh živih stvari in stalno nadaljevanje življenja onkraj meja posameznika; vendar pa tudi vznemirja, saj mu prav zaradi njene prostranosti in metamorfozne življenjskosti uide in grozi, da ga bo pogoltnila.« (Falchetto, 1994: 45)

Falchetto pravi, da Calvinova groteskna domišljija kaže dva obraza, enega veselega in drugega žalostnega. Lahko bi se govorilo o tisti skrčeni in subjektivni grotesknosti, o kateri govori Bahtin, in ki se uveljavi v romantiki v delih Sterna, Jeana Paula in Hoffmana in se nadaljuje v delih nadrealistov in ekspresionistov. Romantična grotesknost je v nasprotju s srednjeveško in renesančno grotesknostjo, ki je neposredno povezana z ljudsko kulturo in ki je imela univerzalen in javen značaj. Romantična grotesknost je sobna grotesknost: je kot karneval, ki ga živiš v samoti, pri čemer se jasno zavedaš lastne osamljenosti. Calvinovo groteskno pa po Falcettu romantično-modernistični tradiciji približajo zveza z reflektivno mislijo, prevlada oblike skrčenega smeha, pretrgana in vedno začasna prisotnost veselja, neka določena

distanca do materialnosti, tudi kadar se jo upodablja, skratka neka oslabitev (vendar ne izginotje) pozitivnega in ožvljavajočega elementa komičnega principa. (Falcetto, 1994: 46)

Smeh, nasmeh in zmrdovanje so torej trije deli Calvinovega prostora komičnega. Vendar pa nimajo vsi enake pomembnosti. Falcetto pravi, da sta prav humor in groteskno tista dva, ki imata večjo pomembnost v njegovem pisanju in ki kažeta, da sta bolj v soglasju z občutljivostjo kot pa z mesnatim komičnim smeha, za katerega Calvino ni (razen redkih izjem) nikoli pokazal posebnega zanimanja. (Falcetto, 1994: 44–46)

Falcetto meni, da nasmeh in zmrdovanje oz. humor in groteskno družijo prisotnost iste, bistvene kritične dispozicije, ki pa se vendarle razlikuje v intenzivnosti. V grotesknem (komičnem grdega in skaženega) je demistifikacijska naloga predstavitve poglobljena tako, da pokaže neuravnovešenost človeškega položaja in enako neskladje in trganje njegove zunanje oblike. Opomin, da je okolje antropološko primarnih izkušenj od spolnosti do smrti naravni temelj vsakega bivanja, vodi calvinsko komično k najbolj radikalnemu odkritju: tistemu, ki razglašča popolno odsotnost privilegijev našega bivanja na svetu. Odnos posameznik-narava je tako interpretiran z vidika težke polemike proti vsakemu antropocentričnemu voluntarizmu, saj človek navsezadnje ni drugega kot, kot pravi Calvino v *Una pietra sopra*, »orodje, ki ga uporablja svet za obnovitev lastne predstave kontinuitete«. V *Una pietra sopra* Calvino govori tudi o lastni poklicanosti za »groteskno ali celo komično skaženost realnosti«. (Falcetto, 1994: 46–47)

#### **3.4.1.2.1 Narava Calvinovega komičnega**

Falcetto opozarja, da je komično v Calvinovih delih nasploh skrčeno, intenzivno in modalno, da nima protagonistične vloge. Najprej bom predstavila Falcettove utemeljitve takih trditev za Calvinovo pisanje nasploh, nato pa bom v poglavjih 3.4.2.1 in 3.4.2.2. pokazala na pravilnost Falcettovega opažanja modalne in intenzivne vloge komičnega tudi v preučevanem romanu in vsaj postavila pod vprašaj, če ne že spodbila Falcettove teze o skrčenosti Calvinovega komičnega nasploh, natančneje, o nerabi satire.

## Skrčenost

Skrčeno je komično pri Calvinu po Falcettu zato, ker se začinja z dvojno ukinitvijo: po eni strani ukinitvijo telesnosti in mesenosti, po drugi z ukinitvijo polemičnosti satire, ki je preveč neposredna v svojem načinu in preveč zaščitniška do tistega, ki jo izvaja. Calvino sam v *Una pietra sopra, Definizioni di territorio, il comico*, pravi, da je prva vrhina vsakega dobrega humorista, da zna v svojo ironijo vplesti tudi samega sebe. Satira pa ima moralistično in zasmehljivo komponento, za kateri Calvino upa, da sta mu tuji, saj »kdor moralizira, misli, da je boljši od ostalih, in kdor zasmehuje, misli, da je bolj zvit, ali bolje, misli, da so stvari bolj preproste, kot se zdijo drugim. V vsakem primeru satira izključuje držo vprašanja, raziskave.« (Calvino v Falcetto, 1994: 47) Kljub takemu mnenju o satiri pa bomo kasneje v poglavju 3.4.2 pokazali, da se je Calvino vseeno poslužuje v *Baronu vzpetniku*, saj z njo izraža prav poseben odnos do predstavljenosti stvarnosti.

## Intenzivnost

Intenzivnost Calvinovega komičnega, pravi Falcetto, pa izhaja iz bogastva in odprtosti te komičnosti, smeh, nasmeh in zmrdovanje imajo lahko različne zvone in se pri njem radi odpirajo svetu refleksije in čustev. Calvino v *Una pietra sopra* pravi, da je lahkotnost, za katero smo rekli, da jo označuje nasmeh, »neka vrsta lirske in eksistencialne modulacije«, ki omogoča »opazovati lastno dramo od zunaj in jo raztopiti v melanholiji in ironiji«. (Calvino v Falcetto, 1994: 47) Calvino namreč vztraja pri bližini resnega in zabavnega, ki smo ga v poglavju 3.1.7 označili z izrazom tragikomično. Tako se v *Nel paese del ironia* sprašuje, »ali se res lahko očrta to, kar je ironično, če se pusti zunaj ves del odnosa, ki ga ima le-ta z 'resnim'? [...] Ironično ne samo, da se zoperstavlja tragičnemu, ampak se meša s tragičnim: pomislimo na Dostojevskega, na Samuela Becketta. Ali si je mogoče zamisliti izključno ironično veselje? Da, Swift je to storil – bi odgovoril Almansi – in morda tudi Gogolj, pri čemer je bil rezultat – bi dodali, jaz ali on, ali vsi skupaj –, da je dosegel povsem imanentno tragičnost. Tako kot Cervantes doseže vrh ironičnega, ko nam predstavlja nemogočnost junaškega v 'komičnem' svetu; in rezultat je vendar spet tragičen.« (Calvino v Falcetto, 1994: 48) Calvinovo komično se tako razkrije kot neka vrsta skritih vrat proti tragičnemu in patetičnemu in opravlja vlogo filtra, ki blaži in oddaljuje, pravi Falcetto, pri čemer dopušča posreden, impliciten dostop do področja čustev, ki jih Calvino hoče zmerom zanemarjati, ki pa ga vendar neprestano privlačijo. (Falcetto, 1994: 48)

Čustva pri Calvinu so zadržana, prevladuje oblika žalosti, melanholični toni in obžalovanje. Ko pa je čustvo močno in kaže obraz strasti ali globoke bolečine, je utišano, podano z elipso ali deformirano in spačeno. V *Baronu* je taka na primer smrt Generalice: pripoved je polna nasmehov in melanholije ob bizarni domisljici milnih mehurčkov, ki jih Kozma piha z okna k materi, za katero je videti, da prvič po mnogo letih uživa v igri, nato pa beremo: »En mehurček je prispel vse do njenih ustnic in ostal nedotaknjen. Nagnili smo se k njej. Kozmu je padla skledica. Bila je mrtva.« Podobno udušeno se čustvena napetost konca dialoga, ki se odvije pred prvim poljubom med Kozmom in Uršulo, konča z ljubeznivim eliptičnim humorizmom medmeta: »»Ah!« je rekla ona in – on se je prvi nagnil naprej – sta se poljubila.«

Da je komičnemu pri Calvinu dodeljena vloga posredovalca čustvenih fenomenov, je podčrtano tudi s Calvinovim lastnim opazovanjem. V *Una pietra Sopra, Definizioni di territori: l'erotico* pravi, da se je »pristop do seksa tradicionalno izrazil preko kode igre, komičnega ali vsaj ironičnega«, saj obstaja »močna vez, na antropološkem nivoju, med seksom in smehom. Smeh je namreč čista obramba pred človeško tesnobo pred razkritjem seksa, smeh je mimetično zaklinjanje – skozi manjše razdejanje vedrosti – za obvladovanje popolnega pretresa, ki ga lahko povzroči seksualni odnos.« (Calvino v Falcetto, 1994: 48)

Po drugi strani pa se komično za Calvina približa refleksivni misli, saj pravi v *Una pietra sopra, Filosofia e letteratura*: »Medtem ko se odnos literature z religijo, od Ajshila do Dostojevskega, vzpostavi pod znamenjem tragedije, odnos s filozofijo prvič postane ekspliciten v Aristofanovi komediji, in se od takrat dalje giba znotraj zaslona komičnosti, ironije, humorja.« (Calvino v Falcetto, 1994: 49)

Tako pravi Falcetto, da je intenzivnost komičnega pisanja pri Calvinu »eno z nestalnostjo njegovih mej: črte, ki v komičnem delijo notranjo členitev (še posebej tista, ki ločuje humorno od grotesknega) ali ga ločijo od domen drugih velikih ekspresivnih registrov (od tragičnega

do patetičnega) so raztegljive. Mešanje in gibljivost čustvenih drž sta tako ena od posebnih potez calvinovske komične pisave.« (Falcetto, 1994: 49)

## **Modalnost**

Komično pri Calvinu torej nima toliko namena povzročiti smeh ali nasmeš, ampak boljše obvladovanje čustvene in intelektualne napetosti. Falcetto pravi, da Calvinovo komično hoče naučiti, da je treba z mislijo in čustvom ravnati na bolj kritičen in trezen in ne na obilen in retoričen način. Tako je jasno, kako da komično pri Calvinu nima protagonistične vloge in je redko v središču podobe (izjema so *Kozmokomične*). Calvinovo komično uporablja predvsem v modalni funkciji. (Falcetto, 1994: 49)

Modalnost, ki je »razmerje subjekta do izjave in izjave do resničnosti, kaže pa se v jeziku, izjavi, besedilu in kulturi« (Bolecki, 2004: 11), je v literarnih delih mogoče preučevati na več ravneh govornega dejanja ali izjave. Razvoj kognitivnega jezikoslovja, pravi Bolecki, pa je spodbudil tudi raziskave modalnosti v literaturi. Poetiki so blizu prepričanja kognitivistov, da jezik igra glavno vlogo pri ustvarjanju družbenih podob resničnosti, o katerih govori izjava, da se samo spoznavanje resničnosti odvija v dejanju izjave in da subjekt kulture ne usvaja pisno, ampak jo z izjavo soustvarja. Modalnost v literaturi je »množica razlik, ki označuje govorčev razmerje do dejstev, o katerih govori«, sestavinam modalnosti pa pravimo modalizatorji. (Bolecki, 2004: 11–13) V Calvinovem pisanju pa ima po Falcettu komično nalogo usmerjanja in oblikovanja strukture teksta, pri čemer ustvari neko vrsto »ogrodje zaznavanja, ki usmerja asimilacijo in predelavo sporočila«. Modalni elementi tako delujejo kot neka vrsta makronavodil, ki vodijo bralca pri mentalni obnovi pripovednega sveta (in ga v naslednjem trenutku pripeljejo do tega, da spremeni in preusmeri svoje obnašanje v realnem svetu). (Falcetto, 1994: 49)

Falcetto nadalje pravi, da se komično kot modalizator teksta poslužuje dveh strategij, fatične in kognitivne. Pripovedna ali besedna zabava se lahko omeji na razgibanje dejanja in strani, pri čemer se krepi kontakt bralca s tekstom (fatično komično). Ali pa (kognitivno komično) priganja bralca k urjenju nekaterih mentalnih razpoloženj, in tako, pravi Falcetto, »smeh,

nasmeh in zmrdovanje postanejo spoznavna orodja, usmerjena h kritiki nekaterih intelektualnih obnašanj, proti katerim bi radi bili protistrup: proti superiornosti in prepričanosti o enostavnosti, gotovosti, enostranskem nagnjenju k teoretični abstrakciji ali realistični stvarnosti.« (Falcetto, 1994: 49–50) Tako se tudi pri Calvinu, kot je Calvino dejal v članku *Cyrano sulla luna*, da se pri Cyranu, prepletajo »šale, ki so vzete za resnico, in tiste, ki so rečene samo za šalo, čeprav ni lahko razlikovati med njimi« (Calvino v Falcetto, 1994: 50), ta izmenjava rab komičnega pa ni brez pomena, saj služi temu, da je branje bolj prijetno in da je spoznavna korist večja. (Falcetto, 1994: 50)

Za Calvina, razlaga Falcetto, je literatura na splošno vedno imela sposobnost izobraževati in vzgajati bralčevo občutljivost in dojemljivost, o tem je pisal tudi v *Midollo del leone* in *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura*. Za Calvina ima literatura svojo posebno in globoko korist, zanjo velja to, kar je Calvino v *Orlando furioso raccontato da Italo Calvino* rekel za igro: »Ne sme se pozabiti, da imajo igre, od tistih otroških pa do odraslih, vedno resno osnovo, so predvsem tehnike urjenja sposobnosti in navad, ki bodo nujno potrebne v življenju.« Literatura je tako bolj kot model sveta predvsem naprava, s pomočjo katere ta svet lahko bolje vidimo in ki nam ga pomaga bolje razumeti. (Falcetto, 1994: 51)

Falcetto pa opozarja tudi, da Calvinovo komično ni osamljen primer modalizatorja, tudi drugi vidiki njegove tekstualnosti služijo modalnosti, od antitez in preobratov prek tehnike predstavljanja oz. spreminjanja vidikov, prirejanja pripovednih zapletov, ki se razvzljajo kot poti raziskovanja realnosti, vse do oblikovanja tipa likov, za katere je po Falcettu najprimernejša Kunderova definicija »eksperimentalnega jaza«. Po Kunderi namreč literarni lik ni simulacija živega bitja, ampak je imaginarno bitje ali eksperimentalni jaz. Kundera v *Umetnosti romana* pravi, da »Roman ne preiskuje realnosti, ampak obstoj. Obstoj ni tisto, kar se je zgodilo, obstoj je polje človekovih možnosti, vsega tistega, kar človek lahko postane, vsega tistega, česar je sposoben. Romanopisci pišejo po *papirju obstoja*, pri čemer odkrivajo to ali ono človekovo zmožnost. Zato je nujno, da sta tako lik kot njegov svet predstavljena kot možnost.« (Kundera v Falcetto, 1994: 50–51)

### 3.4.1.3 Stil in komično

Falchetto trdi, da Calvino snuje svoje tekste po eni strani kot scene mogočih življenjskih situacij, po drugi pa kot naprave za urjenje dojemanja (in ne samo dojemanja). Pri tem je eno najmočnejših sredstev sam Calvinov stil. V pismu Mariu Boselliju o *Oblaku smoga* Calvino pravi, da »S/tran ni enotna površina plastične materije, temveč prerez lesa, v katerem lahko sledimo, kako tečejo vlakna, kje se zavozlajo, kje se ločuje veja.« Tako podobo harmonije oživljajo red in gibanje, redukcija in bogatenje. V Calvinovi pisavi ima osrednjo vlogo najprej vedno postopek omejitveno-selektivne nravi, ki lahko izključuje ali pa vsebuje skrajni razpon ekspresivnosti tako na leksikalni in sintaktični kot na glasovni ravni, je prepričan Falchetto. Tako kot oblike patosa, ginjenosti in tragičnosti niso nikoli razložene, v njegovih tekstih nimajo prostora načini, ki bi vneseno opozarjali na postopke literarne izdelanosti pisanja ali ki bi pripeljali do močnih ekspresionističnih deformacij. Takemu zavračanju »mejnih« jezikovnih območij pa vseeno ne odgovarja ideal sive in toge zlate sredine, ki ga je zagovarjal v pismu Boselliju, meni Falchetto. Selekciji se tako postavlja ob bok potreba po razgibanju in obogatitvi teksta, zato se besedišče in sintaksa dostikrat bližata mejnim črtam in jih pogosto prekoračita v najbolj različne smeri, navzdol in v okolico narečnosti, žargonskosti in neformalne pogovornosti; navzgor h knjižnim govorom. Take jezikovne ekskurzije pa so vedno nadzorovane, saj pri Calvinu nikoli ne smejo ogroziti širše zgovornosti sporočila. (Falchetto, 1994: 53) Tako je tudi v *Baronu* narečnost le nakazana, razen dveh narečnih žaljivk v četrtem poglavju in nekaj krajšav končnih samoglasnikov (vendar le tam, kjer jih dovoljuje standardna pogovorna italijansščina), narečnost le enkrat prestopi mejo razumevanja, in še to takrat, ko se Calvino norčuje iz nerazumljivosti bergamsčine.

Calvinov stil označuje postopek »intenzivnega dela na jezikovni zlati sredini«, s katero pa se ne sme izenačiti ali v njej vztrajati in ki vedno niha med svojimi nasproti stoječimi mejami. Od tod tudi notranja dinamičnost njegove pisave, meni Falchetto. V intervjuju za *Nuovo Corrente* je Calvino misel potrdil, ko je dejal, da je najpomembnejše presenečenje v literarnem delu presenečenje pisave ali *écart* v stilu. Tako sta **spreminjanje** in **raznolikost** osnovna stilistična principa calvinovske komičnosti, principa pa sta po Falcettu tudi v popolnem skladju s funkcijo bega komičnosti od omejenosti in enostranskosti. (Falchetto, 1994: 53–54)

Naj na kratko razložim, kako Falcetto razlaga spreminjanje in raznolikost: Calvino ne uporablja nekaj pogosto ponavljanih postopkov, ampak uporabi močno skupino postopkov, od katerih nobeden nima posebnih privilegijev, ti postopki pa pogosto delno spreminjajo svoj značaj in so različno kombinirani med sabo. Rekli smo že, da ima Calvinovo komično neprotagonistično in modalizatorsko vlogo, s tem pa je povezana mnogoterost uporabljenih tehnik, ki vpletajo različne tekstualne ravni (lingvistično, retorično, pripovedno), na katerih se posamezne tehnike različno uresničujejo. Do spreminjanja in posledično raznolikosti po Falcettu pride tako na ravni makrostrukture (na prehodu z enega prizora ali širše z ene pripovedne enote na drugo) kot mikrostrukture (znotraj iste pripovedne enote ali posamezne povedi ali stavka). (Falcetto, 1994: 54)

Primeri makrostrukture so primeri kontrapunkta med trenutki zamišljene resnosti in majhne komičnosti, to so prehajanja iz komičnega v resno v komično v melanholično ipd., takih prehodov je v *Baronu* ogromno. Spreminjanje makrostruktur pa Calvinu služi za to, da prepreči bralcu, da bi zapadel v pasivno branje, do kakršnega bi prišlo, ko bi stalno vztrajal pri istem čustvenem stanju, pravi Falcetto. Na ravni mikrostruktur, nadaljuje Falcetto, se mehanizem spreminjanja poslužuje nekaterih retoričnih postopkov (igranje z razponi in vrstami jezika, primere, personifikacije in spiski), s katerimi na različne načine prispeva k vpeljevanju kontrastov in asimetrij v sistem odnosov, ki zajemajo predstavljeno vsebino, jezikovno obliko upodobitve in skupek prepričanj in pričakovanj, ki se nanje nanašajo. Gre za celoto znanj o obravnavanem predmetu, o jezikovnih oblikah in načinih njihovih običajnih združevanj, ki je zajeta v enciklopedijski usposobljenosti bralca. »Tako,« pravi Falcetto, »se oblikuje komično jezikovno-retorične narave, ki se igra na križiščih, neujemanjih in nesoglasjih različnih ravni jezika in področij realnosti. Komično, skratka, ki deluje v smislu preklica enodimenzionalnosti resničnosti s pomočjo prikaza mnogoterosti in raznovrstnosti.« (Falcetto, 1994: 54–55)

Značilnost Calvinovega komičnega stila je po Falcettu raba različnih jezikovnih registrov in socialnih zvrsti jezika, poleg tega pa tudi raba figur primerjanja, personifikacij, spiskov, igrivega komičnega in komičnega delnega pogleda. V nadaljevanju podrobneje predstavljam vse te elemente njegovega stila.



### 3.4.1.3.1 Postopki spreminjanja. Manipulacija z registri in socialnimi zvrstmi jezika. Primere (komparacije), personifikacije in spiski.

#### Manipulacija z jezikovnimi registri in socialnimi zvrstmi jezika

Falchetto trdi, da sta najbolj pogosta načina za doseganje komičnosti, ki ju uporablja Calvino, upravljanje z jezikovnimi registri in upravljanje s socialnimi zvrstmi jezika, oboje deluje na osi sinonimnih odnosov, spreminjajoč običajno ujemanje med situacijami in izraznimi načini, s katerimi so situacije predstavljene. Običajni način za komično rabo jezikovnih registrov je znižanje na pogovorno raven, najbolj očitni komični učinki take rabe pa se po Falcettu kažejo prav v trilogiji *Naši predniki*, del katere je tudi *Baron*, kjer pride do velike razdalje osebkov, o katerih se navadno pripoveduje, od neformalnega govora, ki jih predstavlja in ki jim je položen v usta. Do mimezisa pogovornosti pa po Falcettu pride s pomočjo leksikalnih in oblikoslovno-skladenjskih sredstev. (Falchetto, 1994: 55–56)

#### Jezikovni registri

Falchetto identificira tri načine za nižanje registra, ki jih uporablja Calvino:

1. Pripovedovalec nadomesti refleksijo junaka, šaljivo neformalnost pa dosežejo leksikalne izbire in uporaba konotacijskih izpeljank. Primer iz tretje knjige trilogije, *Neobstoječega viteza*: »Posvetil se je viteškemu življenju iz ljubezni, ki jo je gojil do vsega tistega, kar je resno, natančno, dosledno, v skladu z moralnimi pravili in – pri ravnanju z orožjem in konji – s skrajno natančnostjo gibov. Kaj pa je nasprotno imel pred sabo? Prepotene *možiclje*, ki so *totalno garali*, da bi se bojevali čimbolj približno in brezbržno, in takoj ko se jim je končal delovni čas, so se *ga našgali* ali se smešno opotekali pred njo, da bi videli, katerega od njih se bo tisti večer odločila pripeljati v šotor.«
2. Druga značilnost calvinovske pogovornosti je preobilnost deiktov, ki je pogosto povezana z vrinjenimi izrazi ali stavki. Primera iz *Prepolovljenega viteza*: »Komaj je prispel, *tale tukaj*, pa glej *ga*, kaj že privleče ven! No, kaj pa veš *ti* o vodenju?« in »V tem trenutku pa, hop!, je obrnil konja«.

3. Uporaba mnogo stilemov, ki so značilni za pogovorni jezik, mednje poleg zgornjih spada tudi uporaba tretje osebe ednine (ali *terza impersonale*), ko gre za izraz zaupnosti in skupnega. Tak je primer iz *Barona*, ki ga v slovenščini prevajam z drugo osebo množine, ki prav tako predstavlja izraz zaupnosti in skupnega: »Saj veste, kakšni so Osojnčani, nekoliko stiskaški ljudje, ki se menijo le za svoje kupčije« oz. primer iz *Marcovalda* »Spláčalo bi se jo počasi jesti.« Drug tak pogovorni stilem pa je uporaba polivalentnega »che«<sup>64</sup>, ki je pogosto povezana z za pogovorni jeziki tipičnimi inverzijami in razčlenitvami. Primer iz *Marcovalda*: »Invece, a Marcovaldo, il suo stipendio, tra che era poco e che di famiglia erano molti, e che c'erano da pagare rate e debiti, scorreva via appena percepito.«/»Nasprotna pa, ker se tiče Marcovalda, je njegova plača, med tem, da je bila majhna in da jih je bilo v družini veliko, in da je bilo treba plačati obroke in dolgove, izginila, komaj jo je prejel.« (Falcetto, 1994: 56–57)

Igranje z registrom pa ni nujno nižanje registra, opozarja Falcetto, ampak gre lahko tudi v drugo smer. Tak je primer iz *Neobstoječega viteza*, kjer pride do neujemanja med pripovedno situacijo (plemkinjo pri opravljanju telesnih potreb) in jezikovnim registrom (dvorska izumetničenost). (Falcetto, 1994: 57) Podoben pa je tudi primer, ki sem ga našla v *Baronu*, gre za govor Španca, Dona Sulpicia de Guadalete, ki je ne glede na situacijo (izgnanstvo na drevesih) vedno gostobesedno izumetničen. Treba pa je opozoriti, da nižanje registra ne pomeni nujno pobude za smeh, v realističnih tekstih je nižji jezikovni register na primer uporabljen za večji vtis stvarnosti.

### **Socialne zvrsti jezika**

Falcetto pa pravi, da Calvino dosega komičnost tudi z uporabo različnih socialnih zvrsti jezika, kot je denimo birokratski jezik pri opisu prigorod ali »strokovnik« spisec kupa produktov, s katerimi se družina Reginaudo bori proti mravljam v *Argentinski mravlji*. (Falcetto, 1994: 58)

---

<sup>64</sup> V slovenščini ima v pogovornem jeziku podoben status besedica *k'*, ki lahko stoji za *ki*, *ko*, *ker*. »Ura, k' s(e)m jo vid(e)la, k' s(e)m šla v trgovino, k' mi je zmanjkal(o) mleka.« Vseeno pa bi bilo pretirano italijanski »che«, ko ustreza slovenskim *ki*, *ko*, *ker*, prevajati s *k'*.

## Figure primerjanja

Pri figurah primerjanja (kamor sodijo metafore, primere in primerjave) pa Calvino doseže komično s pomočjo sopostavljanj, medsebojnih delovanj in trenj med različnimi in oddaljenimi izkustvenimi področji, pravi Falcetto. Falcetto nadaljuje, da gre tudi tu za igro dviganja, nižanja ali premikanja govorne ravni zaradi zabavanja, samo da tokrat igra poteka na metaforični osi. Figura je po Falcettu lahko pripeta vzvišenemu osebkju in deluje nizko, nejunaško, kot pri *Neobstoječem vitezu*, ko vojsko primerja z jeguljo, lahko pa je predmet nizek, k njemu pa je humoristično pristavljena dragocena podoba, kot pri *Marcovaldu*, ko so ocvrti možgani »lahni in kodravi kot kopica oblakov«, lahko pa gre tudi za nepravo približevanje, ki s takojšnjo komičnostjo poudari neprimernost opisanih dejanj, kot v *Zadnji pride krokar*: »Giù, ki je bil prileten, toda samski in sramežljiv, je postal čisto rdeč in je puško vrtel pred sabo kot raženj.« (Falcetto, 1994: 58)

Tudi znotraj te skupine pa Calvino spreminja vzorce, ki dajejo konkretno obliko figuram, opazja Falcetto. Tako obstajajo različni načini retorično-jezikovne realizacije figur primerjanja: najpogostejše so prave primerjave, vendar pa niso redke niti primere niti metafore. Primerjava je lahko krajša ali daljša, metafora pa je večinoma samostalniška, tako beremo v *Baronu*: »Tekel je, tekkel po travniku, dokler se ni videlo drugega kot oddaljene vejice, njegovega repa, in tudi ta je izginil.«, lahko pa je tudi pridevniška ali glagolska. Spreminjajo pa se tudi semantična polja, iz katerih črpajo figure: Falcetto pravi, da to tudi pojasnjuje posebno ljubezen do podob iz živalskega in rastlinskega sveta, ki ne omejuje številčnosti leksikalnih področij, ki jih vplete v igro. Prisotnost slikovitega jezika je pri Calvinu diskretna, toda pomembna. Poleg tega pa Calvino figure primerjanja kombinira tudi z drugimi retoričnimi sredstvi. (Falcetto, 1994: 60)

## Personifikacija

Falcetto pravi, da je personifikacija tista figura, ki se je Calvino poslužuje v razširjeni ali v zgoščeni obliki, »da ublaži srečanje različnih semantičnih področij, neskladno kombinacijo dveh področij realnosti, iz česar izvira iskrica zabave.« Največkrat gre za zavestno antropomorfizacijsko rabo pridevnikov (kot denimo iz *Marcovalda* »bleda in bežna zelenjava«), personifikacija pa se lahko pokaže tudi v drugačni obliki, skozi strukture

glagolskega tipa, s pomočjo kombinacije z drugimi postopki (kot denimo hipotetična primera) ali kot močna verzija počlovečenja, kot denimo v *Raccontih*: »Ni deževalo, za mokrimi šipami je nebo razkazovalo neko svojo že južno brezbržnost do jeseni.« (Falcetto, 1996: 61)

Poseben primer sistematične rabe personifikacij in sinekdoh je odlomek iz *Avanture nekega vojaka (Racconti)*, kjer pešak Tomagra dvori vdovi, tako da kaže različne dele telesa, ki skoraj oživijo, ki jih obotavljivo in nestrpno izteguje, ko išče čedalje večjo intimnost, personifikacije in sinekdohe pa tu delno nadomeščajo nosilno pripovedno strukturo pripovedi: »Ob teh mislih so se njegove mišice, ki so ostale skrčene in namrščene, raztegnile svobodne in mirne; celo ne da bi se on premaknil, so se trudile povečati se do svoje največje širine (...) skrčil je mišico meče, kot bi bila trda kvadratna pest, in nato je s to pestjo iz meč, kot bi se neka roka notri hotela razpreti, stekel in udaril ob vdovino mečo (...) in če so zdaj vojakove prstne blazinice, kot bi bile obdarjene z nenadno jasnovidnostjo, slutile skozi to različno blago robove skritih oblačil in celo drobceno raskavost kože, por in znamenj, če so njegove prstne blazinice, pravim, prišle do tega, je morda njeno meso, marmornato in leno, zaznalo, da gre prav za blazinice in ne za, recimo, hrbtišče nohtov ali členkov (...) Tomagrova roka, skrčena v komolcu, je spustila en prst, mezinec, in ga poslala v raziskovanje. Mezinec je podršel po kolenu nje, ki je bila pri tem tiha in krotka (...)« (Falcetto, 1994: 61–62).

## Spiski

Calvino pa se za doseganje komičnosti pri raznovrstnem kombiniranju elementov zateka še k eni figuri, ki jo Falcetto imenuje spisek. Spisek v obliki neurejenega kopičenja. Pri tem gre lahko za harmonično kratkost, kot v *Če neke noči popotnik*: »Bil sem počasen otrok; pri šestnajstih letih sem bil za svoja leta precej zadaj pri veliko stvareh. Nato pa sem nenadoma poleti leta 40 napisal komedijo v treh dejanjih, se zaljubil in se naučil voziti s kolesom.«, ali za zdobljeno naštevanje, ki smo ga že omenili pri komičnih postopkih besedne komike (na strani 176), gre za prizor, v katerem Sestra Teodora v *Neobstoječem vitezu* izraža svoje nepoznavanje posvetnih stvari: »Morate mi oprostiti: smo podeželanke, čeprav plemkinje, ki smo vedno živele umaknjene v odročnih gradovih in nato v samostanih; razen verskih dolžnosti, tridnevnice, devetdnevnice, poljskih del, mlatve, trgatve, bičanj služabnikov,

incestov, požarov, obešenj, vojaških vdorov, ropanj, posilstev, kug nismo nikoli videle ničesar.« (Falcetto, 1994: 62)

#### 3.4.1.3.2 Vizualno komično: fiziognomije in geste

Opisovanje je tudi eden od literarnih postopkov, ki pri Calvinu nikakor ni sekundarno, in to ne po naključju, saj predstavlja prikaz človeške postave plodna tla za komično pretežno vizualne narave. »Z vizualnim komičnim,« pravi Falcetto, »se vztrajno povezujejo nekatere retorične figure: sinekdoha, antiteza, hiperbola, ki pogosto sodelujejo z drugimi, ki smo jih že omenjali v okviru tipično jezikovne komičnosti spreminjanja, kot je denimo primerjava. Njihovo ponavljanje in način njihove uporabe odsevata nagnjenost Calvinovega humorističnega: v očitranju teles prevladujejo zaokrožene linije, oblikam manjka skladnost, deli prevladujejo nad celoto, nizi gest so nekoordinirani in živčno pospešeni.« (Falcetto, 1994: 63) Sinekdoha je tudi eno od priljubljenih orodij za vesele, bliskovite slike, skorajda opisne »prebliske«, kot denimo v *Raccontih (L'avventura di una bagnante)*: »suhi moški je izginil v nepremični motorni čoln in na njegovo mesto se je nagnila s krova osupla glava kodrastega dečka«.

Včasih pa je uporaba sinekdohe celo sistematična, Falcetto izpostavi odlomek iz *Barona*, del o srečanju Kozma, fantov vrtno tolpe in Sinforose, kjer si sinekdohe kar sledijo. Najprej gre za fizično omejitev opazovalnega območja pripovedovalca Blaža, ki od daleč spremlja vse skupaj in opisuje fante le po drobcih: »in tam sem bolj z ušesi kot z očmi sledil izbruhom hrupnega veselja tolpe na vrtovih, videl sem, kako so se vrhovi češenj tresli in vsake toliko je pomolila ven roka, ki je tipala in trgala, razkuštrana ali z vrečo pokrita glava,« nato pa sledi Violin prihod in Kozmov padeč, ko se mu pod nogami vda veja, in zadrega in vedrost se izrazita prav skozi premike ust fantov vrtno tolpe, ki najprej grizljajo »slive in prste in kraste, ki so jih imeli po dlaneh ali po rokah, in robove vreč«, nato pa »I/z ust tistih malih ušivcev je začel bučati smeh«, usta pa so nato »izbruhnila v tako tuljenje, kot da jih bo vsak čas razneslo«. (Falcetto, 1994: 64)

Falcetto pa opazuje, da Calvino poleg sinekdohe uporablja tudi komično upodobitev fiziognomij. Nagnjenje h komičnim učinkom zaradi nekaterih deformirajočih fiziognomskih

lastnosti je po Falcettu stalnica v Calvinovem pripovedništvu. Pri osebi je ugotovljena določena fizična posebnost in ves opis se nato trudi z različnimi stilsko-retoričnimi sredstvi enopomensko poudariti to posebnost ali jo pobiti z antitezami. Tak je tudi opis Eneja Silvija Kattedre iz *Barona*, ki je »plešast možic s črno brado, ves preplašen, napol nem (...), toplo zamotan v široka oblačila, ki niso bila njegova«. Calvino pa za doseganje komičnih učinkov uporablja tudi antiteze, ki pa niso omejene samo na rabo pri opisih posameznikov, ampak so tudi osnova za pare protagonistov, ki imajo nasprotno lastnosti, taka sta denimo v *Baronu* čezmerno debeli Frederico Alonso Sanchez in njegov mršavi interpret. (Falcetto, 1994: 65)

V Calvinovem vizualnem komičnem imajo pomembno vlogo tudi primerjave in naturalistične metafore. Falcetto pravi, da se zdi, da pod Calvinovim peresom »obrazne poteze junakov postanejo gibke: pisava upravlja z njimi tako, da vztraja pri njihovih neprilicnostih, in prekrivanje – medsebojno vplivanje – metaforizirajočih podob na fiziognomijo, s katerimi jo ilustrira, sodeluje prav v ta namen.« (Falcetto, 1994: 66)

Sicer pa je človeška postava eno tipičnih področjih, kjer pride do izraza »calvinovska groteska«, to je človeško-naravni hibrid, ki je ena najbolj značilnih uresničitvev groteske, pravi Falcetto. Primerov za to je veliko in se raztezajo po tonskem spektru, ki sega od veselja paradoksalne zabave, kot v *Baronu*: »Stal je na najnižjih vejah; in vse češnje, ki so bile nad njim, je čutil za sabo, sam ne bi znal razložiti, kako, zdelo se je, da se upirajo vanj, zdelo se je skratka, da ima drevo oči namesto češenj.«, do zmrdovanja, ki ga povzroči temno groteskno, denimo iz *Zadnji pride vran*: »Zdaj sta bila ena pred drugo, nova bogatašinja in bivši bogataš, ena drugi neznani živali; široka in majhna ženska, z velikimi rokami, položenimi na prt, kot bi bile rakovičje kleščice, in z gibanjem, ki je bilo kot dihanje rakovice pri grlu; starček, ki je sedel na vrhu stola, s komolci tesno ob bokih, z orokavičenimi rokami, ki jih je skrčil artritis, in majhnimi temno modrimi žilami, ki so mu štrlele z obraza kot na kamnu, rdečem od lišajev (...) Bili sta pošastni bitji, eno in drugo, pod tistim lenim videzom rakov polni vzajemnega in strašnega sovraštva. Predstavljal sem si boj med njima kot počasno napadanje pošasti morskih globin.«, pred tem pa gre skozi mnoge vmesne stopnje, kot kaže tale primer iz *Barona*: »Janez iz Vresja je še kar objemal vejo, bled sredi sršatih in prav kot vresje rdečih las in brade, kamor so se mu zapletli suhi listi, kostanjeve ježice in borove iglice. Premerjal je Kozma z okroglimi in zmedenimi zelenimi očmi; grd je bil, prav grd.« Tudi tukaj Calvinovo komično kaže svojo

naravo kompleksne čustvene mešanice in neprestanega spreminjanja razmerij v tej mešanici. (Falcetto, 1994: 66–67)

Komična tehnika, za katero Falcetto opaža, da jo Calvino največ uporablja pri podobah v gibanju, pa je tehnika poudarjanja nervoznega, sunkovitega gestikuliranja likov, ki razkriva notranji nemir. Učinek je dosežen s pomočjo zatekanja k različnim retoričnim sredstvom, ki segajo vse od zanosa do primer, katerih naloga je posredovati smisel prekinjenega, robatega, nekoliko jeznega gibanja. Primer iz *Raccontov (Bralčeva dogodivščina)*: »Počakaj! – Vstal je in začel poskakovati med skalami, napol omamljen od sonca.« (Falcetto, 1994: 67). Figura, s katero Calvino najpogosteje poudarja nerodni nemir različnega obnašanja, pa je sintaktična figura *spiskov* v glagolski obliki. V *Baronu* se tako obnaša Vitez Advokat, ki je ob misli na viseči akvadukt, ki ga bosta naredila s Kozmom, ves evforičen: »Skočil je izza ligustra, zaploskal z rokami, dvakrat ali trikrat poskočil, da je bilo videti, kot da skače čez kolebnico, škropil z vodo, skoraj bi krenil v slap in zletel dol v globel.« (Falcetto, 1994: 68)

Falcetto pravi, da gre pri podobah v gibanju za nekoliko »lutkarsko komičnost mehaničnih gibov, gestikulacijskega izobilja in pretiranega energetskega zapravljanja, kot komično nemih filmov, chaplinovsko komično, kjer (kot tudi ponavadi) je hkratna prisotnost nasmeha in melanholije, šaljivega in žalostnega, ekscentričnosti in prikrite nevroze stalnica, iz katere izvira paleta koncev, kjer je prehod med nasprotnimi sorodnostmi skorajda neopazen.« (Falcetto, 1994: 68)

#### **3.4.1.3.3 Igrivo komično (surrealni dialog in komično besedotvorje)**

Falcetto opaža, da v manjšem delu Calvinovega komičnega pisanja prevladuje igriva komponenta, taki postopki pa predvsem izražajo veselje ob samem zabavanju. Prvi tak tip je duhovito komično skoraj surrealističnih dialogov, ki mejijo na nonsense ali besedno igro. Tak je sledeči odlomek iz *Barona*: »Stekel sem h generalici na teraso. 'Gospa mati,' sem zakričal, 'ranjen je!' 'Was? Kako ranjen?' in že je namerila daljnogled. 'Ranjen, da zgleda kot ranjenec!' sem rekel jaz.«, ali pa tale dialog iz *Neobstoječega viteza*: »-Kaj ste videli gospodarja? -Kdo pa je tvoj gospodar? -Nek vitez ... ne: nek konj ... -Služiš nekemu konju? -Ne ... moj konj je

tisti, ki služi nekemu konju ... -In kdo jaha na tem konju? -Ehm ... ne ve se. -In kdo jaha tvojega konja? -Mah! Njega vprašajte!« (Falcetto, 1994: 68–69)

V *Baronu vzpetniku* kozmopolitanska družba poznega osemnajstega stoletja daje izgovor za umestitev majhnega babilona jezikov v komično prizorišče, opaža Falcetto. Tako v dialoge umeščene tujke dialoge samo z lastno prisotnostjo umeščajo med ironijo: »In naš oče je rekel: 'Nor je! Obseden je!' in se jezil na Opata Fauchelafleurja: »Ni drugega, izgnati moramo hudiča iz njega! Kaj čakate, vi, vam pravim, *l'abbé*, kaj delate tam s prekrizanimi rokami! Hudiča ima v telesu, moj sin, razumete, *sacré nom de Dieu!*« ali pa »Rekli so mi tisti pod Rdečim Hrastom, da naj vam rečem, da Hanfa la Hapa Hota 'l Hoc!« in »*Hura! Hota!* 'Inšalah!' Začel se je boj. Oglarjev je bilo več, toda gusarji so bili bolj oboroženi.« in »Oh, *es joven, es joven*, ideje pridejo in grejo, *que se case*, naj se poroči, in potem ga bo minilo, pridite v Granado, pridite.« Takih primerov je v *Baronu* mnogo, v zanosu ljubezenske strasti protagonista pa večjezičnost romana ustvari celo nek pastiš, ki ni daleč od nonsensa: »*Il y a un pré where the grass grows toda de oro/Take me away, take me away, saj bom tu umrl!*« (Falcetto, 1994: 70)

V Calvinovem komičnem pa najde prostor tudi onomastično ali imenoslovno humoristično (Falcetto, 1994:70), ki se včasih poslužuje sredstev grafične deformacije. Pri tem gre lahko za imena ustanov, predvsem pa tudi za osebna imena, ki privedejo do smeha, če ne že posmeha kakšni zunajjezikovni realnosti in do poudarjanja določenih junakovih lastnosti, o čemer pa več pišem v poglavju 4.2.5.

#### **3.4.1.3.4 Komično delnega pogleda**

V Calvinovem komičnem so jezikovno-retorično mehanizmi večfunkcijski, kar je Falcetto že opazil pri figurah primer in kopičenja, poleg tega pa so lahko privilegirani viri smeha (to je tisto, kar se največkrat zgodi v komičnem spreminjanja in v igrivem komičnem), ali pa se vključujejo v postopke, ki delujejo na bolj splošnih nivojih besedilne strukture in tako posredno prispevajo h komičnemu učinku. Tako se zgodi v vizualnem komičnem, pa tudi v komičnem pripovedovalčeve perspektive in pripovedovalca. Falcetto opaža, da tu Calvino



kaže neko posebno nagljenje k vrsti ironično-parodijskega posnemanja razmišljanja likov, katerih podoba sveta se izkaže za delno, popačeno in enopomensko. Pri tem se poslužuje različne sintakse, denimo preprostih stavkov, povezanih s priredji in ponavljanjem veznika (polisindeton), ki kažejo na preprosto, otroško gledanje na svet in bralca napolnijo z z žalostjo zastrupljenim veseljem. Primer iz *Zadnji pride vran*: »V moji deželi seveda imamo lepe procesije. V moji deželi ni tako, kot je tukaj. Tam so velika polja samih bergamotk in ničesar drugega kot bergamotk. In edino delo je nabiranje bergamotk od jutra do večera. In nas je bilo štirinajst bratov in sester, in vsi smo nabirali bergamotke, in pet otrok je umrlo, in moja mati je zbolela za tetanusom, in mi smo bili en teden na vlaku, da smo prišli do strica Carmela in tam nas je osem spalo v garaži. Povej mi, zakaj imaš tako dolge lase?« se zoperstavlja primeru iz *Argentinske mravlje*, kjer kratki in odsekani stavki kažejo na strogost kapitana Braunija: »'Mravlje', – je razložil kapitan, – 'ki jih privabi vonj po ribah, potujejo po kosu železne niti; kot vidiš, gredo lepo naprej in nazaj in ni šans, da se srečajo. Obstaja pa prehod na V, ki je nevaren; ko se ena mravlja, ki gre, in druga, ki se vrača, srečata na vrhu V-ja, se ustavita in takrat ju vonj po petroleju, ki je v tem lončku, omami, nadaljujeta svojo pot, vendar se zaletita, padeta in umreta v petroleju. Tik tik.' Ta 'tik tik' je pospremil padec dveh mravelj. 'Tik tik, tik tik, tik tik,' – je nadaljeval kapitan s tistim svojim nepremičnim jeklenim nasmeškom (...) 'Povprečno štirideset ubitih mravelj na minuto, (...) dva tisoč štiristo na uro. Seveda je treba poskrbeti, da je petrolej čist, drugače ga mrtve prekrijejo in tiste, ki padejo kasneje, se lahko rešijo.«

V obeh gornjih primerih je besedni portret močno individualiziran. V prvem so stavki povezani s priredji, skupaj jih drži polisindeton veznika »in«, ki veže skupaj dejstva različnih čustvenih vrednosti. Taka organizacija diskurza kaže na otroški pogled na svet in bralca izpostavi z žalostjo obarvani radosti, medtem ko je Braunijevo razmišljanje sestavljeno z natančnostjo navodil za uporabo, odsekani stavki si sledijo v natančnem in urejenem zaporedju, manična togost kapitana pa je najbolj očitna pri vztrajanju pri onomatopeji in pri številčni trmoglavosti, opaža Falcetto. Pri obeh je pogled na realnost daleč stran od objektivnosti, enak je tudi mehanizem, zaradi katerega postaneta predmet smeha, vendar pa je vrsta komičnega drugačna (melanholični nasmeh v prvem primeru in groteskna parodija v drugem). Calvino se rad poslužuje takih »izjavnih preoblačenj« in tako spreminja način posredovanega govora ali tip predstavljenega duševnega procesa. (Falcetto, 1994: 71–73)

Neposreden način dialoga pri Calvinu pa pogosto pospešuje jasno karakterizacijo besed in idej likov, ki je dostikrat parodična, pravi Falcetto. »Ko pa se približevanje stališčem likov dotakne opisa njihovih notranjih stanj, mimezis veliko bolj posreduje glas pripovedovalca in si pomaga z različnimi oblikami govora, ki nihajo med besedo pripovedovalca in prostim odvisnim govorom (*indiretto libero*).« (Falcetto, 1994: 73–74) Komično delovanje v pisavo uvaja enkrat strukturirane refleksije, pri katerih se rado poslužuje načinov ironije, drugič pa prosta sanjarjenja likov, pri katerih se poslužuje načinov grotesknega, zasanjanega in spačenega nasmeha, pravi Falcetto. Ironija pri Calvinu je rezervirana za osebe, ki so del povprečnega, vsakodnevnega človeštva, pri katerih pa je vidna tudi močna avtobiografska nota, pravi Falcetto, to so osebki, katerih obnašanje ima nekaj umetnega in prisiljenega, ki se skušajo prepričati o nečem, za kar sami pri sebi dobro vejo, da ni res. Pri njih gre za perspektivni delni pogled tistega, ki noče gledati celotne realnosti in si prikriva en njen del (čeprav se ga zaveda), tistega, ki niha med vednostjo in samoprevaro. Tak je primer iz *Raccontov (L'avventura d'un impiegato)*: »Dobri jutranji ljudje. Bili so mu simpatični: on, Enrico Gnei, je bil skrivnosten človek, zanje, skrivnosten in zadovoljen, nikoli prej ga še niso videli na tramvaju ob tej uri. Le kam bi lahko šel?, so se oni morda spraševali. In on jim ni dal ničesar videti: on je gledal glicinije. Bil je človek, ki gleda glicinije kot človek, ki zna gledati glicinije: Enrico Gnei se je zavedal tega.« (Falcetto, 1994: 74)

Ko Calvino upodablja sanjarjenja, pa srečamo komično surrealne narave, opaza Falcetto. Pri sanjarjenjih tako vstopimo v prostor, ki ga obiskujejo različni liki od tistih, o katerih je bilo govora do sedaj: gre za obrobne osebe, ki so zaradi družbenega izvora, bivanjske usode ali starosti daleč od centrov in sredin. Enostranskost njihovega pogleda je močno zaznamovana: to so denimo osebe, ki jih preganja kakšna majhna ali velika obsedenost, na podlagi katere se zdi, da si v sanjarjenjih prizadevajo preoblikovati realnost. Tak je primer iz *Raccontov (La gallina di reparto)*: »Nekaj časa je že premleval neko idejo. Vsak dan je ob določeni uri vstopila na oddelek neka kokoš. In strugar Pietro jo je prijel. Pritegnil jo je k sebi z dvema zrnoma koruze, ona se je približala in on je položil eno roko prav pod njo. Le kaj bi to lahko pomenilo? Je bil to sistem za pošiljanje skrivnih sporočil z enega oddelka na drugega? Giovannino je bil skoraj prepričan, da je tako.« (Falcetto, 1994: 75)

Falchetto pa opozarja, da se vrsti oseb, ki jih paralizirajo lastne fiksne ideje, postavljajo ob bok osebe, ki s težavo osredotočiti se na realnost združijo sposobnost pogledati drugam, tako pa sanjarjenje postane odkrivanje novih področij. Tak je Paolino iz *Notte dei numeri (Racconti)*, ki se mu je po zapuščenih pisarnah »všeč sprehajati sam, vse dokler ne postane eno s tistim železnim pohištvom, v tistih pravokotnih vogalih, dokler ne pozabi na vse ostale (...) všeč mu je razmišljati kot mravlja, skoraj nevidno bitje, ki prečka zapuščena in gladka tla linoleja, med bleščečimi, navpično odrezanimi gorami in pod ploščatim in belim nebom.« Tu gre za komično tistega, katerega pogleda niso obremenile tradicionalne družbene norme, za komično otrok, za utopično in sladko sanjarjenje, ki preseže vsakodnevnost različnih podob. Tehnika delnega pogleda, pravi Falchetto, ustreza rdeči niti Calvinovega komičnega, to pa je po Falcettu ujemanje identifikacije z očitno enostransko perspektivo s poudarjanjem večdimenzionalnosti realnega: pogled oseb, ki je preveč uprt v eno ali pa preveč nestalen, pomaga bralcu, da na to večdimenzionalnost ne pozabi. (Falchetto, 1994: 76–77)

### 3.4.2 Vloga komičnega v *Baronu vzpetniku*

Mladen Machiedo v *Sotto varie angolazioni* zapiše, da je *Baron vzpetnik* gotovo Calvinov najbolj avtobiografski lik, tako zaradi izbire stoletja (»francosko« osemnajsto stoletje) – Calvino je namreč veliko let preživel v Parizu – kot zaradi botanične prednosti okolja (življenje na drevesih). (Machiedo, 1997: 77) Weiss pa pove, da je bil Calvino, razen v krogu družine, precej zaseben človek. Osebni podatki pogosto pomagajo razumeti avtorjevo delo, v Calvinovem primeru pa so edini taki konkretni podatki, za katere lahko z gotovostjo trdimo, da se kasneje pojavljajo v njegovih delih, predvsem pa, kar je zanimivo za nas, v *Baronu vzpetniku*, njegova znanstvena vzgoja, njegove izkušnje s fašističnim marionetnim režimom med okupacijo nacistov, leta, ki jih je preživel v uredništvu založbe Einaudi in njegovo dolgotrajno bivanje v Parizu. Calvino je bil rojen v Santiagu de Las Vegas leta 1923, predmestju Havane na Kubi, kjer sta njegova starša delala znanstvene eksperimente (oba sta bila botanika, oče je bil tudi tropski agronomist, mati pa univerzitetna profesorica), starša sta ga poimenovala Italo, ker sta hotela, da ne bi pozabil italijanskih korenin. Dve leti kasneje pa se je družina spet preselila nazaj v Italijo, v očetovo rojstno mesto, San Remo, kjer so živeli sredi narave, v družinski vili Meridiani, kjer je Calvinov oče vodil eksperimentalno cvetličarsko postajo, in podeželski hiši v hribih, kjer je Calvinov oče gojil grenivke in avokado. Izkušnja življenja na ligurski obali med toliko eksotičnimi rastlinami in drevesi je

imela velik vpliv na Calvina kot romanopisca, *Baron vzpetnik* ima korenine tudi v navadi Itala in njegovega brata Floria, ki sta kot otroka veliko plezala na drevesa, kjer sta veliko časa preživela med vejevjem. (Weiss, 1993: 1–2)

V tem sklopu bom predstavila modalno vlogo komičnega nasploh v *Baronu vzpetniku*, na kar trdim, da opozarja že romaneskna večplastnost romana, ki zajema vse od fantastike

### 3.4.2.1 Romaneska večplastnost *Barona vzpetnika*

Preden se lotimo funkcije različnih oblik komičnega v *Baronu vzpetniku*, za katerega smo že v prejšnjem poglavju pokazali, da je »zgoj« modalno, si pogledjmo nekakšne posredne dokaze, da gre res za modalno funkcijo. Roman je namreč preplet več idej, pri katerih komično služi kot začimba, ki iz njih potegne okus, tako je nekoliko fantastičen, čeprav ga ne moremo opredeliti za fantastični roman, je družbeno-kritičen, čeprav ga družbena kritika žanrsko ne opredeljuje, črpa iz zgodovine, čeprav ni zgodovinski roman, vpleta ljubezen in čustva, čeprav ni doktor roman, kaže življenje posameznika od rojstva do smrti, čeprav ni razvojni roman.

Calvino pravi, da je z likom Barona hotel ustvariti »popolnega človeka«, to je človeka, »ki realizira svojo polnost tako, da se podvrže težki in omejevalni prostovoljni disciplini«, kot je zapisal Calvino v predgovoru k izdaji *Naših prednikov* leta 1960. (Calvino, 2002b: 239) Calvina pri pisanju o fantu, ki spleza na drevo in nato vse življenje živi na drevesih, ni zanimala zgodba o begu od družbe, osebnih odnosov, politike ipd., ampak ravno nasprotno, zanimalo ga je, kako je lahko posameznik zvest samemu sebi in hkrati posveti svoje življenje temu, da pomaga drugim, pri tem pa je postalo jasno, da je *resnično* lahko z drugimi le, če je ločen od drugih in če vedno trmasto vztraja pri svojih načelih, če sledi svoji poklicanosti, kot ji sledijo pesnik, raziskovalec in revolucionar. Ko je iskal stoletje, v katero uvrstiti deželo, vso prekrito z drevesi, Calvino pravi, da se je pustil zapeljati osemnajstemu stoletju in obdobju sprememb med tem in sledečim stoletjem. Tako se je protagonist, ki je izšel iz »burlesknega dela« zgodbe, preoblikoval v »moralni portret z natančnimi kulturnimi potezami«. »Raziskave mojih prijateljev zgodovinarjev,« pravi Calvino, »o italijanskih razsvetljencih in jakobincih so postale dragocena spodbuda za mojo domišljijo. Tudi ženski lik (Viola) je vpleten z etičnih in

kulturnih vidikov: v nasprotju z razsvetljensko odločnostjo predstavlja baročni in nato romantični sunek proti vsemu, sunek, ki vedno tvega, da postane uničevalni sunek, tek proti niču.« (Calvino, 2002b: 239–240) Calvino pravi, da je z *Baronom vzpetnikom* napisal zgodovinski pastiš ali roman v pravem pomenu. (Calvino, 2002b: 240) Preden se tako lotimo komičnega v romanu, podkrepimo opažanja o žanrski večplastnosti.

#### 3.4.2.1.1 Fantastika

Kot je filozof Adriano Tilgher pripomogel k temu, da se je Pirandello zavedel antiteze življenja in oblike, ki je konstanta v njegovih delih, in jo je, ko jo je enkrat uzavestil, lahko dodatno razvijal, sta na Calvina vplivala Cesare Pavese in Elio Vittorini s svojima ocenama Calvinovih prvih del, ko sta ga opozorila, da sta njegova originalnost in umetniško jedro v pustolovskih in pravljicnih elementih njegove proze, pravi Weiss. Pavese je avtorja oklical za »*verico peresa*«, ki je »splezala med drevesa«, Vittorini pa je njegovo delo označil kot »realizem s pravljicnim prizvokom« in kot »pravljico z realističnim prizvokom«. Ko mu ni uspelo, da bi z *I giovani del Po* realiziral resnični neorealistični roman, se je Calvino s trilogijo *Naši predniki*, del katere je tudi *Baron*, obrnil stran od realizma k bolj pravljicnemu področju, ki je precej blizu Ariostovim nenavadnim, ekstravagantnim in neverjetnim dogodivščinam. Weiss pravi, da se Ariosta Calvino nikoli ni naveličal brati. Kot dokaz navaja sledečo Calvinovo izjavo iz leta 1959: »Ali je moja ljubezen do Ariosta beg? On nas uči, kako se inteligenca hrani predvsem z domišljijo, ironijo in natančnostjo oblike,<sup>65</sup> in kako nobena od teh lastnosti ni sama sebi namen, ampak vse postanejo del doumevanja sveta in služijo, da lahko bolje ocenimo kreposti in človeške razvade. To so vse sodobne lekcije, ki so danes, v dobi elektronskih možganov in poletov v vesolje, nujne. Energija, ki poganja Orlanda, Angeliko, Ruggiera, Bradamanta, Astolfã ... je usmerjena v prihodnost, v to sem prepričan, in ne v preteklost.« (Weiss, 1993: 39)

---

<sup>65</sup> Podčrtala M. Ž. O pomenu natančnosti ali eksaktnosti v literaturi govori Calvino tudi v tretjem poglavju *Ameriških predavanj*: »Eksaktnost mi pomeni predvsem troje:

1. natanko določen in izdelan načrt literarnega dela;

2. evokacijo jasnih, izrazitih, zapomnljivih vizualnih podob: v italijanščini imamo pridevnik, ki ga v angleščini ni, »*icastico*«, iz grškega *eikastikós*;

3. kar se da natančen jezik v leksiki in v podajanju miselnih in predstavnih odtenkov.«

Zakaj se mi zdi potrebno braniti vrednote, ki bi se marsikomu utegnile zdeti samoumevne? Mislim, da je poglavitna spodbuda za to moja preobčutljivost ali alergičnost: zdi se mi, da se jezik zmeraj uporablja površno, naključno, nepazljivo in to me neznosno moti. Ne mislite, da gre pri tej moji reakciji za nestrpnost do bližnjega: najbolj me moti, kadar slišim govoriti samega sebe. Zato skušam čim manj govoriti, in če raje pišem, je to zato, ker lahko tako popravljam vsak stavek tolikokrat, kolikor krat je treba, da sem nazadnje, ne rečem da zadovoljen s svojimi besedami, temveč da vsaj odstranim tiste vzroke za nezadovoljstvo, ki se jih lahko zavem. Literatura – mislim na literaturo, ki izpolnjuje te zahteve – je obljubljena dežela, kjer jezik postane to, kar bi res moral biti.« (Calvino, 1996: 65–66)

V *Ameriških predavanjih* pri razpravljanju o domišljiji Calvino celotno trilogijo postavi v območje fantastike. »Ko sem začel pisati fantastične zgodbe, si še nisem zastavljal teoretičnih vprašanj; edina stvar, o kateri sem bil gotov, je bila, da izvira vsaka moja zgodba iz neke vidne podobe. Ena od teh podob denimo je bil mož, presekan na dve polovici, ki živita naprej neodvisno druga od druge; neki drug primer bi bil lahko deček, ki spleza na drevo in potem hodi z enega drevesa na drugega, ne da bi še kdaj stopil na tla; druga spet je votel oklep, ki se giblje in govori, kakor da bi bil kdo v njem.« (Calvino, 1996: 100) Tudi v intervjuju za tednik *Il Punto* je leta 1957, še pred zadnjim romanom trilogije, *Barona* in *Vikonta* postavil v območje fantastičnega, ko ob poetiki fantastike in poetiki realizma pravi: »Prepričan sem, da v mojem delu lahko najdemo ne le dve, ampak več duš ali poetik. *Prepolovljeni vikont* in *Baron vzpetnik* sta dve fantastični pripovedi, vendar z različnim stopnjevanjem domišljije. In v eni ali v drugi knjigi (posebno v *Baronu*) se med enim in drugim poglavjem (velika napaka) lahko najdejo odkloni znotraj tega stopnjevanja.« (Calvino, 2002a: 238)

*Baron vzpetnik* pa je fantastičen le, če fantastiko razumemo v širšem smislu. Fantastika v širšem smislu, kot jo definira A. Zupan Sosič, namreč zajema katerokoli literarno vrsto, ki se izogiba »realističnik« predstaviti zunanjega sveta, in tako obsega tudi pravljice, znanstveno fantastiko in literaturo nesmisla. »Tako pomeni fantastična literatura v širšem smislu zbirni pojem za besedila, ki prestopajo realistično raven z nerealnim, nadrealnim, nenaravnim, grozljivim, grotesknim, bizarnim, okultnim, vizionarskim in s čudežnim, čarobnim, srhljivim, sanjskim, halucinatoričnim oziroma njihovimi kombinacijami (razen religiozno-mitoloških besedil).« (A. Zupan Sosič, 2001/2002: 150)

Fantastično v ožjem smislu, kot ga razlaga Tzvetan Todorov, pa je omejeno na trajanje junakove oz. bralečeve negotovosti in dvoma, ali se je nadnaravni dogodek resnično zgodil ali je samo plod domišljije. Če se dogodek lahko razumsko razloži, je literarno delo čudno, iracionalna razlaga dogodka pa fantastično prevaja v čudežno, kar pomeni, da je fantastično v ožjem smislu vmesna stopnja med čudnim in čudežnim, »tisto neverjetno, ki ne obstaja v preverljivi («objektivni») resničnosti ali v kolektivni fantaziji človeštva, ampak je »izdelek« individualne avtorjeve ustvarjalne domišljije.« (nav. po A. Zupan Sosič, 2001/2002: 150)

Tako lahko pritrdimo Tei Štoka, ki pravi, da bi, če bi v *Baronu* iskali fantastična mesta, »imeli izredno težko nalogo. Roman je napisan kot spretna mešanica eseja, utopije, filozofskega dialoga, moralne razprave, vsi ti žanri so parodirani. V prvi vrsti je roman zastavljen kot razvojni roman, kot *Bildungsroman*<sup>66</sup> generacije, ki ji pripada pisatelj.« (T. Štoka, 2006: 128) Fantastična je tako le začetna domislica, pravi T. Štoka, ki pa se v nadaljevanju razvije povsem realistično, prevlada realističnih prvin pa preprečuje, »da bi se izhodiščna fantastična zamisel o baronu med drevesnimi vejami razvila v nadnaravno dogajanje.« Proti koncu pa pripoved postane čedalje bolj pravljica (Kozma izgine v nebo). (T. Štoka, 2006: 129–135)

Podobno o fantastičnem v *Baronu* razmišlja Weiss, ki pa poudarja, da fantastični elementi v *Baronu* tudi pripomorejo k posebnemu pogledu na svet: »Kozmovo odločno dejanje je zelo podobno tistemu Henryja Thoreauja, esejista in pisca o naravi, ki je bil prepričan, da je, če živi v koči pri Walden Pondu, njegovo življenje lahko poenostavljeno, tako da bi mu smisel njegovega življenja postal jasnejši; prav tako je bil trdno prepričan, da je vlada najboljša, ko najmanj vlada, in da je človekova prva zvestoba lastni naravi. Nekonformist Thoreau pa ni hotel biti odrezan od družbe, in je, kot Kozma, zabaval prijatelje, obdeloval svojo zemljo, zapisoval opazovanje naravnih pojavov in postal oster opazovalec družbenega obnašanja. V tej izredno domiselni pripovedi o Kozmovih neutrudnih junaštvih, ko živi v neprisiljeni in srčni domačnosti z naravo in okoliškimi ljudmi, pa fantastični element, čeprav občasno bizaren, ne temelji na magičnem, niti ne postane nikoli absurden ali norčav, ker imajo praktično vsi dogodki korenine v zgodovini osemnajstega stoletja, v dobi Razsvetljenstva. Tako je vedno prisotno ravnotežje med izmišljotino in realnostjo [...]. Enrico Ghidetti zadane v polno, ko kategorizira fantastično v Calvinovi umetnosti kot vedno dobro umerjeno, saj njegov odnos do fantastičnega uravnoteži prirojeni razumski občutek, ki ga omejuje razsvetlenski pristop. Videli smo že, kako Kozmu njegov dvignjeni vidik dovoljuje drugačno in asimetrično gledišče, s katerega preiskuje naravo in človeško družbo; analogno

---

<sup>66</sup> »Trditev lahko ilustriramo z izjavo, ki jo je Calvino objavil v esejistični zbirki *Una pietra sopra*: 'To, kar nas predvsem zanima, so preizkušnje, ki jih mora posameznik preživeti, in način, kako jih premaga. Shema najbolj oddaljenih pravljic: otrok, zapuščen sredi gozda, vitez, ki se mora spopasti z zvermi in uroki, ostaja nezamenljiva v vseh zgodbah. To je obnem struktura vseh velikih epov in romanov, v katerih se moralna osebnost uresničuje v neusmiljeni naravi ali družbi. Klasiki, ki so mi najbolj pri srcu, se nahajajo v razponu od Defoeja do Stendhala, v loku, ki zaobljemlje celotno razsvetlensko lucidnost 18. stoletja. Tudi mi želimo izumiti podobe inteligentnih, pogumnih in smelih mož in žena, ki niso nikoli do konca potešeni, zadovoljni, nečimmi ali zvijačni' (Una pietra sopra, Einaudi, Torino, 1980, str. 15).« Protagonist romana je tako inkarnacija stare zgodbe in je nekje »na pol poti med Robinsonom Crusoejem in Stendhalovim junakom, v boju z muhavostjo narave in predsodki družbe.« (Štoka, 2006: 128)

pa uporaba fantastičnega Calvinu dovoljuje, da doseže podobne »optične« prednosti.« (Weiss, 1993: 51)

#### 3.4.2.1.2 Eksistencializem

Rekli smo že, da je *Baron* tudi roman eksistencialističnega razmišljanja. Weiss meni, da je vrhunec takega razmišljanja poštenost s samim seboj. Tako navaja Calvina, ki o načelu zvestobe samemu sebi takole razmišlja v predgovoru k izdaji *Naših prednikov* iz leta 1962: »Oseba si zavestno postavi neko težko pravilo, ki mu nato sledi, ne glede na to, kam jo posledice peljejo, ker bi se brez tega pravila izneverila sami sebi in drugim«. Prav temu načelu sledi mlad fant, ki se vzpne na drevo in vse življenje živi na drevesu. *Baron vzpetnik* je Calvinov najdaljši roman, pravi Weiss, napisal ga je med 10. decembrom 1956 in 26. februarjem 1957, ko se je še iskal v vlogi intelektualca v sodobni družbi in se spraševal o svoji moralni zavezi italijanski komunistični partiji in že razmišljal, da bi izstopil iz nje po sovjetski intervenciji v madžarski revoluciji. Za Calvina, kot pravi v že omenjenem predgovoru, je bilo to obdobje »obdobje prevrednotenja vloge, ki jo imamo lahko v zgodovinskem gibanju, ko si sledijo novi upi in nove užalostčenosti. Kljub temu pa kaže, da se časi izboljšujejo; treba je samo poiskati pravi dogovor med vestjo posameznika in tokom zgodovine.« (Weiss, 1993: 47)

#### 3.4.2.1.3 Družbeno-kritični, kulturni in zgodovinski odmevi v *Baronu*

*Baron vzpetnik* je postavljen na ligursko obalo, ko je še bila polna dreves.<sup>67</sup> Calvino v predgovoru k šolski izdaji Barona leta 1965 pravi, da gre za podoben kot tudi spremenjen spomin nečesa, kar pripada avtorjevi mladosti. Weiss meni, da je kot Defoejev *Robinson Crusoe* tudi baron postavljen pred izzive primitivnega obstoja, ki se jih loti s čudovito bistrumnostjo in pogumom, tako si z malo iznajdljivosti ustvari življenje, ki ni dosti drugačno do tistega, ki bi ga živel na zemlji (lovi, ribari, bere, se ljubi, bojuje s pirati, sreča Napoleona, sodeluje v revoluciji, postane prostozidar, tiska časopise, piše ustavo ... vsi dogodki v Kozmovem življenju pa si sledijo s tako lahkoto in hitrostjo, da poživijo bralca in

---

<sup>67</sup> Calvino kot Tonio Cavilla o taki gostoti pokritosti z drevesi, »da bi lahko opica, ki bi začela plezati v Rimu, priplezala do Španije, ne da bi se kdaj dotaknila tal« zapiše v opombi k šolski izdaji *Barona*, da niti avtor ne ve povedati, kje je prebral tako neverjetno novico. (Calvino, 2002: 31)



mu preprečijo, da bi se dolgočasil ali začel dvomiti). Dokaz, da je Defoejev roman navdihnil Calvina, pa Weiss vidi tudi v odlomku, v katerem se Viola vrne v Osojno kot odrasla ženska in vzklikne, da je Kozma videti kot Robinson Crusoe. (Weiss, 1993: 47–48)

Med drugimi dogodivščinami gre Kozma tudi v Spodnje Olivje, kjer sreča Špance, ki živijo na drevesih v azilu, ki jim ga nudi Genevska republika, ker ni hotela prelomiti sporazuma, ki ga je imela s kraljem, po katerem izgnanci iz Španije ne smejo stopiti na tla genevskega teritorija. Tu, pravi Weiss, gre za satiro umetnosti diplomacije in privilegiranosti višjih razredov, ki ves dan niso niti s prstom mignili. Ko Kozma prvič pride k njim, ga v španščini vprašajo »Desterrado también?«, Calvino namenoma ne uporabi »exiliado«, ker v španščini *desterrado* dobesedno pomeni ločen od zemlje ali domovine. Bivanje na drevesih pa je tako za Kozma kot za Špance kazalec svobode, saj so njihova običajna moralna pravila obnašanja razrahljana zaradi neodgovornega življenja v izgnanstvu, ki ga živijo, tako da Kozma lahko dvori eni od španskih žensk, ne da bi se nameraval z njo poročiti. (Weiss, 1993: 48)

Kozma se na drevesih postara in ko umira, mimo priletita dva Angleža, ki sta poletela nad osojnskimi drevesi, da bi lahko nadzorovala polet, Kozma zagrabi za vrv, ki visi z balona, in nad morjem izgine v valove. Tudi to pa je zgodovinski odmev v romanu. Weiss namreč opozarja, da je v enem od *Ameriških predavanj*, v predavanju o *Lahkotnosti*, Calvino zapisal, da je bilo v domišljiji osemnajstega stoletja veliko figur, ki so se zadrževale v zraku, in da je Baron von Munchausen (Lažnivi Kljukec) poln primerov, ko leti na topovski krogli, ga v zrak dvignejo race, ko po vrvi pride dol z lune ... V nadaljevanju *Dogodivščin Barona von Munchausena* pa je veliko epizod, ki se posmehujejo evropski balonarski maniji konca osemnajstega stoletja (1784–1785), tak predmet posmeha je denimo francoski balonar Hean-Pier-François Blanchard, ki je prvi prečkal kanal v balonu na vroč zrak leta 1784 in ki je leta 1808 umrl, ko ga je v zraku zadela kap in je padel več kot 15 metrov globoko, njegova vdova pa je leta pozneje umrla, ko je njen balon padel na tla. Weiss je prepričan, da je Kozmov zračni konec odmev načina, kako sta umrla oba Blancharda. (Weiss, 1993: 50)

Zgodovinski in kulturni odmevi pa se kažejo tudi v dialogu Blaža z Voltairom, opaža Weiss. Blaž, protagonistov mlajši brat in zaupnik, je na začetku romana star osem let, on je tisti, ki

pripoveduje baronove dogodivščine in je včasih v njih tudi aktivno udeležen. Čeprav je od nje ločen, ker živi na drevesih, pa Kozma nikoli ne zapusti družbe. Ko Voltaire v 20. poglavju vpraša Blaža, če Kozma živi na drevesih, da bi bil bližje nebu, Blaž odgovori, da je njegov brat prepričan, »da kdor hoče dobro videti zemljo, se mora držati na primerni razdalji.« Na to odgovori Voltaire: »Včasih je samo narava rodila žive fonemene. Zdaj jih rodi razum.« V taki Kozmovi izjavi so vidni odmevi Don Kihota, pravi Weiss, predvsem izjava Sanča Panse, ki je trdil, da je, ko je bil dovolj visoko, z nekega kota pogledal zemljo in jo videl v celoti. (Weiss, 1993: 50)

Rekli smo že, da je *Baron* Calvinov najbolj biografski roman. Weiss tako opozarja, da so očitne podobnosti tudi med Kozmovim pobegom na drevesa in Calvinovim izstopom iz italijanske komunistične partije: tu, pravi Weiss, se kaže *dimidiamento*.<sup>68</sup> odcep od partijine prevlade nad italijanskim intelektualnim življenjem namreč ni bil zavračanje idealov, ki so ga pripeljali v partijo, gre za drugo obliko nasprotovanja, ki jo v zvezi s Kozmom omeni Blaž,<sup>69</sup> ko pravi, da je njegov brat nasprotoval vsem oblikam človeške organizacije, ki so takrat cvetele, in je tako zbežal od vseh in poskušal eksperimentirati z novimi. »Resnično,« pravi Weiss, »podobno kot Kozma v drevesih je tudi Calvino aktivno sodeloval in igral pomembno vlogo v intelektualnem, političnem in socialnem življenju svoje države, kljub občutku odtujitve. Podobno je Baronov občutek odtujitve skriti motiv vseh njegovih prizadevanj, iskanje višje postave pa je tisto, kar ga vleče v njegove osupljive, vendar razumne dogodivščine. Medtem ko je Kozma v romanu našel svoj glas v drevesih, pa je Calvino dosegel isto tako, da se je oddaljil od togih predpisov partije ali katerekoli ortodoksnosti, da ne bi ogrozil svoje intelektualne in umetniške neodvisnosti.« (Weiss, 1993: 51)

---

<sup>68</sup> Več o tem Calvinovem pojmu v nadaljevanju.

<sup>69</sup> Pripovedovalec v *Baronu vzpetniku* je (tako kot v drugem romanu trilogije, *Razpolovljenem vikontu*) pripovedovalec-očividec, ki je napol zanesljiv ne samo zato, ker je na začetku romana star osem let in pripoveduje z nedolžnostjo široko odprtih oči o dogodkih, katerih implikacije so tako tragične kot humorne, ampak tudi zato, ker pripovedovalec ne deli protagonistove perspektive. Poleg tega pripovedovalec tudi sodeluje v nekaterih od dejanj, o katerih pripoveduje, zato je vpleten v njihove posledice, kar povzroči neskladnost v pripovednem stališču, Blaž tako občasno postane nezanesljiv kot pripovedovalec, saj je njegov vidik konec koncev le zemeljski in ne drevesni, tako se mora denimo pri boju s pirati ali pri zgodbi s Španci zanašati na to, kar mu je povedal Kozma. Na koncu romana pa se celo zdi, da je Blaž tudi Kozmov intelektualni alter ego, ki razume bratov način življenja in se z njim identificira, vendar pa se vanj kljub temu aktivno ne meša. Videti je, da je Blaževa naloga, da izrazi z besedami tisto, kar Kozma izrazi z načinom življenja. (Weiss, 1993: 53–54)

Kozmovo kljubovanje odraža nasprotovanje vsaki obliki prisile, pravi Weiss, pa naj gre za cerkev, državo, netolerantnost, vraževerje, revščino ali nevednost, ki je bilo lastno 18. stoletju, njegove tehnične inovacije nad zemljo pa ustrezajo izrednemu znanstvenemu napredku te iste dobe. Kozmov *Osnutek Ustave za Republiško Mesto z Deklaracijo o Pravicah Mož, Žena, Otrok, Domačih in Divjih Živali, vključno s Ptiči Ribami in Žuželkami, in Rastlin, ali Visokostebelnih ali Povrtnin in Trav* je izraz zanimanja za vse stvari, kar ni tipično samo za enciklopediste, kot je Diderot, ampak tudi za vse pripadnike razsvetljenstva, predvsem pa za Condorcetovo<sup>70</sup> idejo izpopolnitve človeštva in njegov optimistični pogled na usodo človeške družbe. (Weiss, 1993: 52)

#### 3.4.2.1.4 Vpliv Don Kihota in Kandidate

V Kozmovem ljubezenskem razmerju z Violo, ki je tako zabavno kot poučno, pa Weiss opaža vplive Don Kihota in razsvetljenske misli. Ko Viola odide (prepire povzročajo razlike v osebnosti, Viola je strastna, Kozma pa racionalist in pravi produkt razsvetljenskih branj), Kozma, tako kot Ariostov Orlando, izgubi razum. Osojncani se pri tem sprašujejo, kako lahko nekdo, ki je bil vedno nor, ponori, kar predstavlja nek komični presežek Kozmove norosti, pravi Weiss, in doda, da Kozmovo ljubezensko puritanstvo najbolje razloži Calvino v predgovoru k šolski izdaji Barona leta 1965: »Prva lekcija, ki jo lahko potegnemo iz te knjige, je, da nepokorščina dobi pomen samo, ko postane moralna disciplina, ki je bolj nepopustljiva in težavna kot tisti, proti kateremu se upira.« Kozma se tako najbolj boji, da se bo zaradi ljubezni do Viole slejkoprej moral odpovedati življenju na drevesih, kar sicer v romanu nikoli ni izrečeno. Kot Viola pravi že na začetku romana, njegovo kraljestvo je na drevesih, če pa se spusti na tla, postane njen suženj in izgubi svojo svobodo. Kozma je tako ujet med svojo lastno strastjo in državljanskimi dolžnostmi, je torej pred eksistencialno dilemo: paradoksom izbire. Na koncu se nauči ne le ljubiti brez zadržkov, ampak tudi obvladati samega sebe in doseči samozadostnost, ko ona odide. Enačba svobode in samote, pred katero se znajde Kozma, je, da je človek lahko svoboden samo, če je sam, pravi Weiss. Calvino reši njegovo dilemo tako, da Kozma izgubi razum in se začne krasiti s ptičjim perjem, ima govore v obrambo ptic, piše gazeto, tiska časopise, nato pa donkihotski baron le dobi nazaj svoj razum, ko ubrani Osojno pred volkovi. Vprašanje Kozmove norosti tako spominja na mnenje, ki ga

---

<sup>70</sup> Marie Jean Antoine Nicolas Caritat, Markiz de Condorcet (1743–94), avtor dela *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (skica zgodovinske slike napredka človeškega duha).

ima o Don Kihotu Zeleni plemič, ki za Kihota pravi, da je zdrav in vešč v vseh pogledih, razen kar zadeva njegovo manjso za vse viteško. Calvino je v intervjuju »*Two interviews on Science and Literature*«, ki je izšel v *The Uses of Literature* v New Yorku leta 1986, razpravljal o svojem zanimanju za Razsvetljenstvo, za katerega je rekel, da je »vedno bolj bogato in raznotero in polno protislovnih vrenj, ki danes še kar trajajo«, in dodal, da je zanj Baron »neka vrsta Don Kihota filozofije Razsvetljenstva«. (Weiss, 1993: 52–53)

Opozoriti velja tudi na očitne paralele med *Baronom vzpetnikom* in Voltairovo *Kandido*, čeprav Calvino ni nameraval parodirati kakršnihkoli filozofskih načel.<sup>71</sup> Weiss pravi, da bi Kozmovo življenje v drevesih lahko videli kot odgovor na Voltairov pozitivistični nasvet, da je »treba obdelovati svoj vrt«. Kozma tako pokaže, da so za zdravljenje družbenih bolezni in za gradnjo boljše prihodnosti nujne izkušnje, odločna akcija in težko delo. Zanimivo pa je, da Calvino, pravljicar, Barona ne konča srečno. Weiss opazuje, da se Kozmovo izginotje tako ujema z idiličnim, gozdnim Osojnim, ki ne obstaja več, Calvino pa roman zaključí z analogijo med Kozmovim bivanjem v naravi, ki je bila morda tam samo zato, da je lahko šel on skozi, in dejanjem pisanja: kot Baron daje obliko in formo mitičnemu Osojnemu, tako pero in črnilo ustvarita ustrezno papirno realnost z življenjem. (Weiss, 1993: 55)

#### 3.4.2.1.5 *Baron vzpetnik kot pastiš*

Pomemben namig o branju *Barona* pa nam podaja tudi Calvino kot Tonio Cavilla v spremni besedi k *Baronu vzpetniku*, ko v razdelku z naslovom *Ozadje osemnajstega stoletja* zapiše, da *Baron* včasih spominja na knjige osemnajstega stoletja, kot je Voltairova *Kandida*, včasih pa postane knjiga o osemnajstem stoletju. Pri tem pa *Baron* ni filozofska pripoved, saj je avtorja vodila podoba in logika, ki jo je podoba narekovala, ne pa jasna intelektualna postavka, niti ni zgodovinski roman, saj so vsi jakobinci, razsvetljenci in napoeloni, pa tudi moralne drže le karikature popačenega ogledala. Nostalgčno prepletanje pa se da ugotoviti tudi med *Baronom* in *Priznanji nekega Italijana*, življenjski krog Kozma pokriva približno ista leta kot življenjski krog Carlina di Fratta, ne manjka niti galerija provincialnih plemiških ekscentrikov (po turško oblečeni od mrtvih vstali Carlinov oče in Vitez Advokat), Viola bi bila lahko mlajša sestra Pisane, pa tudi odmevi revolucije in celo srečanje z Napoleonom se pojavijo v

---

<sup>71</sup> Calvino sam *Barona* vzporeja z Voltairovo *Kandido*. (Calvino, 2002: 242–243)

obeh romanah, le da Nievov topel in strasten pogled na svet v *Baronu* ne da drugih rezultatov kot groteskno, suho, ironično stilizacijo, polno sunkov in ritmičnih preskokov. Kljub temu pa Calvino pravi, da nismo pred parodijo zgodovinskega romana, saj se avtor izogiba namernim anahronizmom in prelahkim karikaturam. Da bi lahko ustrezno postavili ozadje knjige, je treba upoštevati, da so se italijanski zgodovinarji, predvsem založniške hiše Einaudi, v kateri je delal avtor, desetletja ukvarjali predvsem z dobo, ki je bila pred, med in po Francoski revoluciji, in tako *Baron vzpetnik* pomeni tudi avtorjev šaljivi vdor na področje njegovih strokovnih prijateljev. (Calvino, 2002: 242–243)

Glede na vse to bi *Barona* upravičeno lahko imeli za pastiš, za katerega smo v poglavju 3.1.6 (str. 135) pokazali, da je do predlog bolj pritrjujoč kot omalovažujoč in da je mešanica motivov neke predloge, v našem primeru nekaterih Nievovih likov, filozofije osemnajstega stoletja in donkihotstva, do katerih avtor kaže hkrati občudujoč in ironičen odnos.

#### **3.4.2.2 Komično v *Baronu vzpetniku***

Videli smo, da je *Baron vzpetnik* resnično pastiš idej, iz zgornjih odstavkov se da razbrati, da je več kot le enoplastna, žanrska pripoved, zato ne preseneča dejstvo, da je komično le del romaneskne večplastnosti, da ima res vlogo modalizatorja pripovedi, kot smo pokazali v poglavju 3.4.1.2.1 (str. 191–201). O komičnem v *Baronu* je spregovoril tudi sam avtor v predgovoru k šolski izdaji leta 1965, v razdelku z naslovom *Humor, domišljija, avantura*: »Pravi način, da se približamo tej knjigi, je torej ta, da jo obravnavamo kot vrsto *Alice v čudežni deželi* ali *Petra Pana* ali *Lažnivega kljukca*, da torej prepoznamo njen izvor v teh klasikah poetičnega in fantastičnega humorja, v teh knjigah, ki so bile napisane za zabavo in ki so tradicionalno določene za otroške police. Na isti tradicionalni polici se te knjige znajdejo ob boku z mladinskimi priredbami miselnih klasik, kot sta *Don Kihot* in *Guliver*, in tako knjige, katerih avtor se je hotel vrniti v otroštvo, da bi lahko osvobodil pot svoji domišljiji, razkrijejo nepredvidljivo sorodstvo s knjigami, ki so polne pomenov in učenosti, s knjigami, o katerih so bile napisane cele knjižnice, ki pa si jih otroci prilastijo zaradi vizualno nepozabnih dogodkov in podob.« (Calvino, 2002c: 241)

Specifičnost komičnega stila v *Baronu* pa ni omejena le na *Barona vzpetnika*. Le-ta je, kot smo že povedali, že drugi roman iz trilogije *Naši predniki*, z drugima dvema romanoma trilogije pa *Barona vzpetnika* ne veže le dualizem pravljica-realizem, s katerim se je ukvarjalo že veliko preučevalcev Calvina, ampak tudi vloga samih komičnih elementov. V nadaljevanju predstavljam Leekerjeve izsledke o tej vlogi, nato pa podajam primere iz *Barona vzpetnika*, ki ilustrirajo Leekerjeve trditve, in dodajam še eno vlogo komičnih elementov, ki sem jo opazila v *Baronu*, namreč tragikomičnost.

#### **3.4.2.2.1 Vloga humornih, ironičnih, satiričnih in parodičnih elementov v *Naših prednikih***

Veliko je bilo analiz *Naših prednikov* z zornega kota dualizma pravljica-realizem, vse do Leekerja pa se nihče ni ukvarja s komičnimi elementi v trilogiji. Leeker postavlja tezo, da imajo humorni, ironični, satirični in parodični elementi v *Prednikih* posebno nalogo metanja sence dvoma na neke splošno sprejete norme in stališča. Humorni elementi so tisti, ki človeške slabosti določenih likov spremljajo z naklonjenim smehljajem, ironija je oblika pretvarjanja, govori nekaj drugega, kot misli, hkrati pa hoče biti razumljena, satirični elementi skozi zasmehovanje bičajo resnične ali dozdevne nepravilnosti, parodični pa so tisti elementi, ki zavestno posnemajo in spreminjajo literarne predloge in dele literarnih predlog. (Leeker, 1988: 63)

Leeker se najprej podrobno loti analize prvega romana trilogije, *Razpolovljenega vikonta*, in pride do naslednjih zaključkov: humorni elementi so izraženi z naklonjenim tonom, ki implicira razumevanje in spoštovanje za želje oseb, hkrati pa podčrtavajo prilagodljivost likov in preprečujejo nastajanje patosa in tragičnega, pri tem pa se nanašajo le na tiste osebe, katerih normalnost poudarjajo. Calvino je v predgovoru k izdaji *Naših prednikov* izpostavil problem *dimidiamenta*, notranje razklanosti sodobnega človeka, ki je razpolovljen med naravo in kulturo, čustvom in razumom, stanje antične harmonije je izgubljeno, človek pa hrepeni po novi popolnosti. Leekerja zanima tudi odnos komičnih elementov do *dimidiamenta*, tako pokaže, da se humorni elementi sicer ne ukvarjajo z razpolovljenostjo, se pa z njo ukvarjajo ironični elementi. Leeker pravi, da ironija v *Razpolovljenem vikontu* tako razkriva, da za pravljичno pripovedjo stoji kritika: postopek ironiziranja oseb je pri tem vedno enak, nek

vedenjski vzorec je prikazan karikaturno pretirano, taka skrajna enostranskost pa je znak razklanosti, ki izvira iz nekih notranjih ali zunanjih pritiskov. Neenotna podoba ironije pa po Leekerju izvira iz samoumevnosti, s katero o pretiravanem pripoveduje nezanesljivi mladi pripovedovalec.<sup>72</sup> Če pa ironija napada abstraktne ideje (pretirano prikazovanje neke vodilne človeške lastnosti) in ne kaže vedno na pozitivno nasprotno sliko, opaža Leeker, pa je satira v *Naših prednikih* uperjena v konkretno in kaže nesmiseln odnos med dvema poloma, v *Razpolovljenem vikontu* tako denimo med neiskreno pobožnostjo hugenotov in njihovo edino pravo prioriteto, dobičkonosnostjo. Tudi pri satirični upodobitvi pa samoumevni ton, s katerim pripoveduje pripovedovalec, ustvari neresnično resnost, ki se bralcu razkrije kot ironija. Ironičnim in satiričnim elementom pa se pridružujejo parodični. Slednji, pravi Leeker, se kažejo skozi igro s tradicionalnimi komponentami pripovednih tehnik, s katero izpostavljajo fiktivnost dogodkov in preprečujejo *branje kot pobeg*, tako pa opozarjajo na pomensko raven upodobitve sodobnega človeka in hrepenenja po popolnosti. Parodična sredstva, kamor sodi tudi raba znanih literarnih imen (tri glavne osebe v *Razpolovljenem vikontu* nosijo imena oseb iz Hoffmana (Medardo), Richardsona (Pamela) in Stevensona (Dr. Trelawney)), vzpostavljajo neko distanco do teksta. V *Baronu* se tako samoposmehovanje in distanca kažeta v gorečem branju sentimentalnih Richardsonovih romanov, ki predstavlja prej omenjeno branje kot pobeg, tako branje pa razbojnika, ki so se ga nekdaj vsi bali, pripelje v roke biričev. Parodistično prevzemanje skozi delno strinjanje s parodirano predlogo pa Calvinu služi kot sredstvo za lastno izjavo, ki je delno samoironična in tako predstavlja neko čustveno zaporo, je prepričan Leeker, saj ima po njegovem mnenju Calvino do fascinacij vedno neko racionalno distanco. (Leeker, 1988: 63–71)

#### **3.4.2.2.2 Vloga in primeri humornih, ironičnih, satiričnih, parodičnih in tragikomičnih elementov v *Baronu vzpetniku***

Tako sliko rabe humornih, ironičnih, satiričnih in parodičnih elementov, kot smo jo spoznali v prejšnjem podpoglavju, pa potrjujeta tudi ostala dva romana *Prednikov*, čeprav Leeker opaža, da se v teh dveh romanih poveča raba ironičnih in parodičnih elementov in zmanjša raba humornih (v *Vitezu* je očitna celo popolna odsotnost humornih elementov). V *Baronu* je tako nasprotje med humornim in ironičnim opisovanjem uporabljeno že na začetku, pravi Leeker. Kozmova dejanja so opisana humorno, tako je Kozma dejansko izvzet iz družinskega kroga,

---

<sup>72</sup> Popolnoma enak postopek ironizacije oseb in uporabe naivnega mladega pripovedovalca je uporabljen tudi v *Baronu*.

katerega člana je videti, da poganja naprej ena sama misel.<sup>73</sup> Ta njihova skrajna enostranskost in iz tega izvirajoča nesposobnost pravega stika, ki jo je ustvarila prisiljena atmosfera v družini, pa je tisto, zaradi česar Leeker meni, da tudi tu lahko govorimo o *dimidiamentu*. Tudi tu je namreč ironija osnovana na pretiranem karikiranju enostranskosti in na nekritičnem pripovedovanju mladega prvoosebnega pripovedovalca. Zaradi takega družinskega ozadja Kozmov protest in njegovo bahaštvo na začetku spremlja dobrohotni avtorjev smehljaj, tako humorno motrenje Kozmovih dejanj pa tekom romana preide v ironično. Od prvotnega pripovedovalčevega občudovanja Kozmove protestne pozicije in njegovih tehničnih iznajdb, ki mu lajšajo življenje na drevesih, pride do zmajevanja z glavo in ugovarjanja. Leeker opazi, da se preobrat s humornega k ironičnemu opisovanju Kozma kot ekscentrika in čudaka zgodi takrat, ko zaradi Kozmove nesposobnosti, da bi se popolnoma predal, propade velika, popolna ljubezen. Taka nadomestitev humornega z ironičnim opisovanjem pa kaže na spremembo v avtorjevi sodbi. Tu, pravi Leeker, pa zdaj lahko stopijo v igro tudi parodični elementi: če se na začetku prvoosebni pripovedovalec še obnaša kot vesten poročevalec, se zdaj sklicuje na Kozma in pusti izmišljenim podrobnostim Kozmovih dogodivščin, da govorijo same zase, saj pripovedovalec sam ne more biti porok za katerokoli od različic. Ravno zaradi poudarjene fiktivnosti pa igra s pripovedno fikcijo služi pod pretvezo zvestobe resnici. Kot je bilo omenjeno že zgoraj, imajo tudi pri *Baronu* parodični elementi dvojno funkcijo, meni Leeker, včasih namreč zaradi delnega ujemanja služijo za lastno izpoved, ki je zaradi čustvene distance samo-ironična. (Leeker, 1988: 73–74)

Spoznali smo torej, kakšne vloge igrajo posamezne oblike komičnega v trilogiji *Naši predniki* nasploh, zdaj pa si pogledajmo primere iz preučevanega romana trilogije. Leekerjevi tezi, s katero se strinjam, pa na koncu dodajam še peti element, prepričana sem namreč, da presežek Calvinovega komičnega izhaja iz petega elementa, iz tragikomičnosti.

### **Preplet komičnih elementov**

Ko smo v poglavju 3.3.3.1 govorili o tem, kakšen je jezik komičnega pisanja, smo omenili, da je tekstualno komično vedno preplet raznolikih elementov in da smo na več mestih vabljeni k smehu. Tako tudi v *Baronu* humor, parodični, satirični in ironični elementi niso vedno

---

<sup>73</sup> In tako dosega učinke komičnega delnega pogleda, ki smo jih predstavili v poglavju 3.4.1.3.4.



ločeni, ampak se večinoma prepletajo med sabo. Tak preplet opazimo že pri prvih opisih Kozmovega sorodstva, opazimo zgoraj omenjene aluzije na Nievova *Priznanja nekega Italijana*, po turško oblečeni Vitez Advokat je tako literarna aluzija na Carlinovega očeta iz *Priznanj*, njegovo polno dolgo ime Vitez Advokat Enej Silvij Kattedra je aluzija in posmeh na plemiška svečana in dolga imena, ime Kozmove sestre, Baptista, je aluzija na krščansko vero in pobožnost, poleg tega jo pripovedovalec okliče tudi za hišno nuno in pove, da se tako tudi oblači, taki zasnovi pobožnega, tihega in vernega dekleta pa se zoperstavlja in se z njo prepleta v komično njen karikirani, groteskni značaj: Baptista uživa pri čiščenju mesa s piščančjih kosti, za kar ima prav posebne nožke, njen oče, ki bi jo bratoma lahko dajal za zgled, pa se je boji prav kot drugi, in tudi temu strahu se Calvino posmehne, ko karikirani podobi Baptiste, ki ima izbuljene oči in stisnjene zobe prida še rumeni mišji *obrazek*, s pomanjševalnico pa vendar namiguje na njeno neškodljivost. Tako že v kratkem odlomku z druge strani romana:

Edina, ki se je počutila prijetno, je bila Baptista, hišna nuna, ki je s skrbno trdovratnostjo vlakno za vlaknom čistila meso s piščancev s pomočjo nekih priostrenih nožkov, ki jih je imela le ona, nekakšnih majhnih lancet. Baron, ki bi nama jo vendar lahko dal za zgled, pa si je ni upal pogledati, saj je s tistimi izbuljenimi očmi pod krajci poškrabljene avbe in s stisnjenimi zobmi v tistem svojem rumenem mišjem obrazku tudi njemu naganjala strah v kosti. (1. poglavje, str. 5)

lahko opazimo preplet ironije (oznaka Baptiste kot hišne nune), satire (posmeh očetovemu strahu pred Baptisto) in groteske (čiščenje piščančjega mesa, izbuljene oči, stisnjeni zobje, široka avba, rumen mišji obrazek). Poleg tega opazimo še eno značilnost komičnega besedila, to je pripovedni odmik ali presenečenje, o katerem smo govorili v poglavju 3.3.3.2 (str. 165). Zaradi prejšnjega konteksta res ne pričakujemo, da se bo Baron bal svoje hčere, prav tako pa nas zaradi groteskne podobe, ki jo slika prej, preseneti uporaba besedice *obrazek*, ki ni skladna z nemilo sestro.

Leeker je pokazal, da Calvino na Kozma vse do ljubezni z Violo gleda z dobrohotnim nasmeškom. Za ilustracijo humornega si pogledjmo naslednji odstavek, ki opisuje, kako se Kozma uporno povzpne na drevo, s humornim pa se prepletajo tudi posmehljivi ironični elementi. Kozma tako res pleza na drevo v popolni protokolni opravi, podoba kot celota je humorna, posmeh zaradi protokolne podobe pa leti na Kozmovega slavohlepnega očeta:

Kmalu smo ga skozi okno videli, kako pleza na graden. Bil je oblečen in urejen zelo uglajeno, kot je najin oče hotel, da je prihajal k mizi, kljub svojim dvanajstim letom:

napudrani lasje s trakom na kitki, trirogeljnik, čipkasta kravata, zelen frak na škrice, hlače barve slezenovca, mali meč in dolge gamaše iz belega usnja, ki so mu segale do srede stegen, edina privolitev v način oblačenja, ki je bila bolj uglasena z našim podeželskim življenjem. [...] Takšen se je vzpenjal po grčavem drevesu, premikajoč roke in noge po vejah z gotovostjo in hitrostjo, ki sta mu prišli iz dolge prakse, ki sva jo opravila skupaj. (1. poglavje, str. 9)

Takih primerov prepletanja več komičnih elementov je v *Baronu* še dosti več, vendar si zdaj pogledjmo še primere posameznih komičnih elementov.

## Humorni elementi

V poglavju 3.1.2 smo rekli, da je humor kljub izzivanju dobrohoten in blag, da ga zaznamuje veder smeh, naklonjeni smehljaj. Tak je denimo opis srečanja Kozma in deklice Viole, kjer sta oba otroka prikazana na način, ki išče razumevanje in soglašanje bralca:

Deklica je bila svetlolasa, z visoko pričesko, nekoliko smešno za punčko njenih let, sinjo obleko, tudi to prestaro, in s krilom, ki je zdaj, privzdignjeno na gugalnici, prekipevalo od čipk. Deklica je gledala s priprtimi očmi in privihanim nosom, kot bi bila vajena igrati damo, in po grizljajih jedla jabolko, pri čemer je vsakič sklonila glavo k roki, ki je morala hkrati držati jabolko in se držati vrvi gugalnice, in se s konicami čevljev odpravila od tal vsakokrat, ko je bila gugalnica na najnižji točki svojega loka, in pihala je z ustnic koščke lupine ugriznjenega jabolka in pela: »Oh la la la! La *ba-la-nçoire* ...« kot majhna deklica, ki ji že ni nič ne za gugalnico, ne za pesem, ne (pa vendarle majčkeno več) za jabolko, in ki se ji po glavi že motajo druge misli. (2. poglavje, str. 11)

Opazimo posmeh dekličini opravi in njenim mislim (vseeno ji ni popolnoma vseeno za jabolko), vendar pa je ta posmeh dobrodušen in tak je tudi nasmeh bralca. Tudi ko se Kozma in Viola pogovarjata, se avtor dobrodušno posmehuje Kozmovi želji ugajati in biti glaven, nasmehnemo se njegovi samozavestni drži, ko začne žvečiti jabolko, in še vedno se dobrodušno smehljamo, ko ga Viola postavi na laž, in prizanesljivo beremo, kako ga preplavijo čustva jeze, sramu in ljubosumja, in se smejimo Violi, ki uživa v tem, da ga je odkrila:

»Torej ste tat sadja,« je rekla deklica.

Moj brat je pomislil na tolpo revnih osojnskih dečkov, ki so preskakovali zidove in ograje in plenili sadovnjake, na otroško svojat, ki so ga naučili prezirati in se ji ogibati, in prvič je pomislil, kako mora biti tako življenje svobodno in zavidanja vredno. Na!, morda bi lahko postal kot eden od njih in bi živel tako, od tega trenutka dalje. »Da,« je rekel. Jabolko je narezal na krlje in ga začel žvečiti.

Svetlolasa deklica je bruhnila v smeh, ki je trajal cel zibljaj gugalnice, gor in dol. »Daj no! Fante, ki kradejo sadje, jaz poznam. Vsi so moji prijatelji. Oni hodijo okrog bosih, v sami srajci, nepočesani, ne pa v gamašah in majhni lasulji.«

Moj brat je postal rdeč kot lupina njegovega jabolka. Da se je norčevala iz njega ne samo zaradi napudrane lasulje, za katero mu je bilo vseeno, ampak tudi zaradi gamaš, do katerih mu je bilo veliko, in je presodila, da zgleda slabše od tatov sadja, od tiste svojati, ki jo je še pred trenutkom preziral, predvsem pa odkritje, da je bila ta gospodičnica, ki se je obnašala kot gospodarica v vrtu Valobalskih, prijateljica vseh tatov sadja, ne pa njegova prijateljica, vse te stvari skupaj so ga napolnile z jezo, sramom in ljubosumjem.

»O la la la ... Z gamašami in lasulj'co!« si je popevala deklica na gugalnici. (2. poglavje, str. 12)

Humornost torej tudi tu kaže na Calvinovo naklonjenost s humorjem obravnavanima junakoma, o kateri smo govorili prej.

### **Ironični elementi**

Ironične elemente Calvino uporablja za prikaz enostranskosti likov. V poglavju 3.1.4 smo rekli, da je ironija v glavnem duhovita in posmehljiva drža, ki pomeni ravno nasprotno od tistega, kar govori. Rekli pa smo tudi, da je dostikrat ni mogoče lokalizirati v kakšnem samostojnem stavku, čeprav lahko naštejemo elemente ironične opazke, in da so pogosti ironični teksti brez ene same ironične opazke. Pogosti signali ironije so mdr. hiperbole, kopičenja superlativov, ponavljanja, poenostavljanja in drastične antiteze, pravi Juvan (1997: 153), v poglavju 3.4.3 pa bom predstavila, da so hiperbole, ponavljanja in antiteze tudi pogosti postopki besedne komike v *Baronu*. Na tem mestu podajam ilustracijo ironije v *Baronu*, ki se poslužuje omenjenih signalov ironije in se kaže v opisu Janeza iz Vresja. Pred tem opisom beremo, kako je Janez iz Vresja najstrašnejši razbojnik daleč naokoli, vse prebivalstvo se ga boji, razen tistih bolj izkušenih ljudi, ki se mu posmehujejo. Vseeno pa smo pripravljene na njegovo strašljivo naravo in se zato posmehljivo hahljamo, ko beremo, kako je razbojnik zmeden in negotov (pri takem opisu gre, v povezavi s kontekstom, za obliko *dimidiamenta*, o katerem smo govorili v poglavju 3.4.2.2.1):

Zdaj je razbojniku uspelo podaljšati razdaljo med sabo in baričema, toda ko bi se še naprej premikal kot nekdo, ki ga je strah, da bo skrenil s poti ali padel v kakšno past, bi ju hitro spet imel za petami. Kozmov oreh ni ponujal opore tistemu, ki bi se želel nanj povzpeti, toda on je imel tam na veji eno tistih vrvi, ki jih je zmeraj nosil s seboj za premagovanje težkih predelov. Vrgel je en konec na zemljo in drugega privezal za vejo. Razbojnik je videl, kako mu je konopec padel skoraj na nos, za trenutek je negotovo vil roke, nato pa se oprijel vrvi in naglo splezal gor, in tako se je izkazalo, da je eden tistih negotovih prenačljencev ali prenačljenih negotovežev, za katere se zdi,

da nikoli ne znajo izkoristiti pravega trenutka, pa ga vendar vsakokrat zgrabijo. (12. poglavje, str. 52)

Treba pa je opozoriti, da tudi tuje in tehnične besede ustvarjajo neko posebno ironično distanco do teksta, ki se večja, bolj se bližamo koncu romana. Druga polovica zadnjega poglavja pred Kozmovo smrtjo je tako skoraj v celoti napisana v ruščini in francoščini, poglejmo si denimo tale dialog:

Galop, oblak prahu, konj se je ustavil tam, jezdil ga je nek poročnik, ki je zavpil na kozake: *»Von! Marš! Kto vam pozvolil ostanovicja?«*

*»Do svidanja, batjuška!«* so oni rekli Kozmu, *»Nam porà ...«* in spodbodli konje.

Poročnik je ostal pri vznožju bora. Bil je visok, tanek, plemiškega in žalostnega izraza; dvignil je golo glavo proti z oblaki prekritemu nebu.

*»Bonjour, monsieur,«* je rekel Kozmu, *»vous connaissez notre langue?«*

*»Da, gospodin oficèr,«* je odgovoril moj brat, *»mais pas mieux que vous le français, quand-même.«*

*»Êtes-vous un habitant de ce pays? Étiez-vous ici pendant qu'il y avait Napoléon?«*

*»Oui, monsieur l'officier.«*

*»Comment ça allait-il?«*

*»Vous savez, monsieur, les armées font toujours des dégâts, quelles que soient les idées qu'elles apportent.«*

*»Oui, nous aussi nous faisons beaucoup de dégâts ...mai nous n'apportons pas d'idées ...«* (29. poglavje, str. 122)

Kljub Kozmovemu poznavanju jezikov nad njegovim znanjem nismo navdušeni, kot smo se nad njegovimi dogodivščinami in vedoželjnostjo navduševali pred ljubezensko zgodbo z Violo, ampak v tujejezičnih dialogih zaradi konteksta poglavij pred tem vidimo do konca prignano ironizirano podobo Kozma, ki ni znal obdržati prave ljubezni.

### Satirični elementi

V *Baronu* pa se pojavijo tudi satirični elementi, v poglavju 3.1.3 smo povedali, da je satira na porogljiv in duhovit način izražena ostra sodba neke družbe ali človeških napak, da se največ poslužuje hiperbole, rojeva karikature in da doseže svoj namen le, če bralec začuti tisti ideal, iz katerega izhaja satirik in zaradi katerega se neusmiljeno roga človeškim napakam. Tak pristop pa pri Calvinu najdemo večkrat, denimo ko graja umsko lenobo Špancev:

Kozma je bil zdaj že del skupnosti in se je udeleževal zborov. In tam je z naivnim mladeniškim žarom razlagal ideje filozofov, krivde Vladarjev in kako bi lahko pametno in pravično vodili Države. Toda izmed vseh so bili edini, ki so mu lahko sledili, El Conde, ki si je kljub svoji starosti prizadeval iskati način, kako razumeti in odgovoriti, Uršula, ki je prebrala kako knjigo, in par deklet, ki so bile nekoliko bolj bistre od ostalih. Preostanek kolonije je imel trde glave kot iz podplatov, da bi lahko vanje zabijal žeblje.

Skratka, ta Conde si je, malo po malem, namesto da bi kar naprej občudoval pokrajino, zaželel brati knjige. Rousseau mu je bil nekoliko odbijajoč, nasprotno pa mu je bil Montesquieu všeč: to je bil že korak. Ostali hidalgí, nič, čeprav je kdo na skrivaj pred Očetom Sulpiciom prosil Kozma, naj mu posodi Devico, da si je šel prebrat nespodobne strani. (18. poglavje, str. 77);

pa tudi, ko kaže, kako se družbe, katerih član je Kozma zaradi njihovih visokih idealov, sprevržejo v izgovore za ponočevanje in popivanje, tako v 25. poglavju beremo še o njegovem prizadevanju za dobro znotraj raznih združb, predvsem prostozidarstva:

Kajti Kozma je bil že veliko prej, preden je postal prostozidar, včlanjen v različna združenja ali obrtne bratovščine, kot denimo v San Crispinsko ali Čevljarsko, ali tisto Krepostnih Sodarjev, Pravičnih Orožarjev in Skrbnih Klobučarjev. Ker si je sam izdeloval skoraj vse stvari, ki jih je potreboval, je poznal najrazličnejše obrti in se je lahko pobahal s članstvom v mnogih združenjih, ki so bila zelo zadovoljna, da imajo v svoji sredi člana plemiške družine, neobičajnega intelekta in dokazane nesebičnosti. [...]Kar je imel on v mislih, je bila ideja o vseobčni družbi. In vsakič, ko si je prizadeval združiti ljudi, bodisi zaradi natančno določenih ciljev, kot je protipožarna straža ali zaščita pred volkovi, bodisi v obrtnih bratovščinah, kot so Popolni Brusači ali Razsvetljeni Strojari Usnja, je vse vedno navzelo videz zarote, sekte, krivoverstva, saj mu je ljudi vedno uspelo zbrati ponoči, v gozdu, okoli drevesa, s katerega je pridigal, in v takem vzdušju so pogovori zlahka prešli s podrobnosti na splošno, s preprostih pravil ročne obrti se je, kot ne bi bilo nič, prešlo na načrt uvedbe svetovne republike enakih, svobodnih in pravičnih. (25. poglavje, str. 110);

v 29. poglavju pa tem združenjem ne pripisuje nikakršnih plemenitih namenov več in jih mimogrede odpiše s kratko definicijo, da so tisti plemeniti ljudje le navadni brezdelni pijanci:

To je bila ena od Kozmovih idej, ki v tistem času ni več čutil potrebe hoditi na zborovanja Lože, da bi razpravljajal s tistimi štirimi prostozidarskimi praznilci pletenk. (26. poglavje, str. 111)

## **Parodični elementi**

Zapisali smo že, da so predmet parodije lahko stil in vsebina besedila, žanr, snov, družbena konvencija, literarni liki, zgodbe, motivi ipd. (3.1.5). Zgoraj smo podali trditev Tee Štoka, da je *Baron* mešanica »eseja, utopije, filozofskega dialoga, moralne razprave, vsi ti žanri so parodirani« (3.4.2.1). To mešanico vidimo denimo v tem, da Kozma piše utopično ustavo za

vsa živa bitja (28. poglavje), pri čemer je dejstvo s pomočjo figure besedne komike spiskov pretirano do karikature, ustava oz. osnutek ustave se namreč imenuje *Osnutek Ustave za Republiško Mesto z Deklaracijo o Pravicah Mož, Žena, Otrok, Domačih in Divjih Živali, vključno s Ptiči Ribami in Žuželkami, in Rastlin, ali Visokostebelnih ali Povrtnin in Trav* (28. poglavje, str. 118). Parodija pa se kaže tudi drugod, denimo v tem, da se Kozma brezplodno udeje v družabnem življenju in je član velikega števila skrivnih bratovščin, ki si prizadevajo za boljši svet (25. poglavje), da, seveda neuspešno, vodi upor osovinskih prebivalcev (26. poglavje) ipd., pri tem pa so vsa ta njegova prizadevanja opisana z neko distanco, Calvino pa v *Barona* prenaša tudi motivno-tematske oz. zgodbene plasti iz Nievovih *Izpovedi nekega Italijana*, čeprav je tako medbesedilno nanašanje za slovenskega bralca verjetno izgubljeno, saj *Izpovedi* še nimamo prevedenih in *Baron* tako ne mora vzbuditi medbesedilnega razmerja s predlogo. Parodične elemente pa opazamo tudi na ravni jezika (tuji govor v zastrti obliki, tuji govor v razkriti obliki, hibridna konstrukcija in psevdobjektivna motivacija), več o rabi teh postopkov parodizacije bom napisala v poglavju 3.4.3.1.

### **Tragikomično**

Rekli smo torej, da se v *Baronu* pojavljajo ironični, parodični, satirični in humorni elementi, ki imajo neke specifične funkcije, vendar pa še nismo omenili tiste vloge, ki po mojem mnenju vse te komične elemente veže skupaj. V podpoglavju 3.4.1.2.1 smo povedali, da intenzivnost Calvinovega komičnega izhaja iz zblíževanja resnega in zabavnega. V *Baronu* je tako opazno prepletanje komičnih s tragičnimi elementi: v enem trenutku gledamo na tolpo malih kradljivcev z ironične, če ne že kar satirične distance, saj se posmehujejo Kozmi, do katerega smo bralci že vzpostavili naklonjen odnos, pa se potem izkaže, da so na drevesih manj spretni od njega (4. poglavje), v drugem trenutku nam Calvino pokaže njihovo lačno in umazano realnost, zaradi katere se naš posmeh umakne sočutju (5. poglavje), ali pa se še vedno rahlo posmehljivo in hkrati žalostno, ker vemo, da umira, smejimo Generalici, ki nikoli ni razumela otroške igre (naš posmeh je še globlji zaradi vseh poglavij prej, ko nam je predstavljena njena rezka, odsekana narava in njena parodirana strast do bitk), ko Generalica res umre in ni prostora za drugega, kot za žalost (20. poglavje). Da se nečemu lahko smejimo, nam mora biti predmet smeha blizu, hkrati pa moramo do tistega najprej vzpostaviti neko

čustveno distanco,<sup>74</sup> pri Calvinu pa najdemo več vrst distance: z eno (humorno do Kozma vse do ponesrečene ljubezenske zgodbe z Violo in parodično, porogljivo do ostalih) sploh omogoča komične elemente, z drugo zadržuje čustva, ki, ko so močna, nikoli niso opisana z mnogo besedami (gl. 3.4.1.2.1: 197), hkrati pa distanca, s katero so nam čustva podana, omogoča, da se lažje spopadamo z opisano realnostjo, v kateri ni malo trenutkov žalosti (nenačrtovani odhod Opata, smrti očeta, Generalice, Viteza, ločitev od Viole ...). O takem prepletu čustev in komičnega in spoznavni vlogi komičnega smo že govorili v poglavju 3.4.1, zanimivo pa je, da je distanca tudi ključ do razumevanja tragikomičnosti pri Calvinu: kot pravi Gantar, bralec mora za smeh sporočilo tako razumeti kot odobravati (Gantar, 1993: 29–30). Dokler se denimo v trinajstem poglavju smejimo parodiranju raztresenega in plitvega Opata, odobravamo Calvinovo sporočilo o zatiralskosti (pri Opatu je pomenljivo ime Fauchelafleur, dobesedno bi se to glasilo »Pokosi cvet«, pri čemer kot cvet razumemo mlade vedoželjne ume Kozma in njegovega brata) in neizobraženosti učitelja, ki bi moral vendar vedeti več od učenca, ko pa Opat odpeljejo biriči, se odobravanje umakne tragičnosti tega, da Opat plačuje za nekaj, česar sploh ne razume, smejimo in žalostimo se torej ob isti stvari (Opatovi premajhni izobraženosti in kratki pameti). Da sta tragično in komično dve plati iste medalje, pa smo govorili že v poglavju 3.1.7, kjer smo omenili, da se komične prvine lahko začnejo spreminjati v tragične in patetične, pa tudi, da se v tragikomičnih trenutkih smejimo oz. žalostimo, ker, kot pravi Pirandello, hkrati ugledamo obraz in masko. Na pomembno vlogo tragikomike v samem *Baronu* pa je posredno namignil tudi Calvino. Omenili smo že, da Calvino preiščeno izbira imena (3.4.1.), tako pa odpira širše tekstualne dimenzije. Tako ni naključje, da je knjigarju, pri katerem Kozma kupuje knjige, dal ime Orbecche po Giraldivi tragediji iz leta 1541, ki pa je po Ponižu prvo delo, ki kaže tragikomično modeliranje sveta (Poniž, 1995: 109).

Zveza resnega in zabavnega je torej tisti presežek Calvinovega komičnega v *Baronu*, pri čemer pa ne smemo pozabiti tudi na tisto vlogo Calvinovega komičnega, o kateri smo pisali že v 3.4.1.1.2, in sicer, da je komično idej močno zaznamovano s samo serijsko strukturo romana, ki sploh omogoča, da niz negativnih podob nima izključno tragičnega značaja.

---

<sup>74</sup> Bergson temu pravi *brezčutnost*, Santarcangeli *razdalja*, Gantar pa govori o distanci, ko govori o tragikomičnem smehu, pa tudi njegov predpogoj za smeh, *odobravanje* sporočila v sebi prav tako nosi element čustvene distance, brez katere sporočila sploh ne moremo odobravati in se mu smejati.

### 3.4.3 Tipi komičnega v *Baronu vzpetniku*

V prejšnjem poglavju smo pokazali, kakšna vrsta komičnih elementov se pojavlja v Calvinovem *Baronu* in kakšno vlogo imajo v romanu, v tem poglavju pa si bomo pogledali, kako so ti elementi grajeni, katere postopke besedne, vizualne, značajske in situacijske komike torej Calvino uporablja v *Baronu*. Podali bomo primere posameznih komičnih postopkov, ki se jih v okviru različnih tipov komike v romanu poslužuje Calvino.

V začetnih poglavjih smo predstavili različne teorije komičnega. Ne glede na to, ali so teorije iskale vzrok za smeh v ljudski kulturi, mehanskosti, razmerju med konkretnim in občim, v kriptičnem šumu ali v neskladnostih, so vse predstavljale nekatere tehnike, postopke, modele (poimenovanja se pri posameznih avtorjih razlikujejo) za doseganje komičnega učinka. Ker se teorije komičnega lotevajo z različnih zornih kotov, zaradi česar prihajajo tudi do različnih zaključkov, na tem mestu ne dajem prednosti nobeni od predstavljenih teorij, ampak sem se odločila, da bom komiko v *Baronu* opazovala skozi prizmo delitve komike na besedno, vizualno, značajsko in situacijsko, pri čemer sem od posameznih teoretikov le izluščila postopke za doseganje komičnega in jih po najboljših močeh uvrstila v posamezne tipe komike.

#### 3.4.3.1 Besedna komika

Rekli smo že, da je za romaneskno stilistiko tipična notranja razslojenost jezika (3.3.2), tako ni presenetljivo, da lahko iz predstavljene teoretične literature naberemo kar lepo vrsto postopkov besedne komike. Besedna komika je tista komika, ki vzvod za komični učinek polaga v same besede. *Baron vzpetnik* pa ni zbirka šal ali anekdot, ampak roman, v katerem je, kot smo pokazali v prejšnjem poglavju, komično le modalizator teksta in nima protagonistične vloge. To pa posledično tudi pomeni, da so postopki za doseganje komičnih učinkov, ki jih Calvino uporablja, spretno vpleteni v besedilo, da na splošno lahko trdimo, da so določeni odstavki komični zaradi uporabe postopka pomenske manipulacije. Postopki besedne komike znotraj takih pomenskih manipulacij, ki jih Calvino v *Baronu* največ uporablja, pa so spreminjanje jezikovnega registra, parodizacija jezika, onomastično komično (več o tem poglavje 4.2.5), spiski, komični okvirji, komično delnega pogleda in nekateri tropi in figure (primere, hiperbole, antiteze). Poglejmo si zdaj nekaj primerov rabe besedne komike.



Prvi precej jasen primer pomenskih manipulacij, ki komično polagajo v več različnih postopkov, najdemo že na prvi strani romana:

**Najin oče, najina mati** nenehno tam pred nama, **uporaba pribora za piščanca**, in, **neprestano!**, **drži se pokonci in komolce z mize** in poleg vsega tega še **tista** najina **zoprna sestra Baptista**. Tako se je začela vrsta **zmerjanj, nagajanj, kaznovanj, trmoglavljenj**, vse do dne, ko je Kozma odklonil polže in se odločil ločiti svojo usodo od naše. (1. poglavje, str. 4)

V odlomku vidimo paralelizem (najin + eden od staršev), postopek spiskov (poleg »zmerjanj, nagajanj, kaznovanj, trmoglavljenj« je celoten odlomek spisec vsega, kar je prignalo Kozma, da je odklonil polže), komentar (neprestano), hibridna konstrukcija (med pripovedovalčevo besedo se vmeša zapovedovanje staršev, kako naj se obnašata), deikt in sodba (tista zoprna sestra) in onomastično komično (Baptista). V spodnjih odlomkih najdemo še več drugih tehnik besedne komike:

Postrežen je bil puran in najin oče je srepo strmel v naju, ali ga razkosavava in obirava **v skladu z vsemi kraljevimi pravili** [...]. Najina mati **Generalica** ni štela, saj je imela **celo, ko si je postregla pri mizi, trde vojaške manire**, »*So! Noch ein wenig! Gut!*« in nihče ni k temu ničesar pripomnil; toda če ji pri nama ni bilo do etikete, pa ji je bilo do discipline, in je Baronu vedno priskočila na pomoč s svojimi ukazi **kot na vojaškem vadišču** »*Sitz' ruhig!* In obriši si **gobec!**« (Poglavje 1, str. 5)

V tem kratkem odlomku opazimo: onomastično komiko, mater kličejo Generalica, ker je odraščala ob očetu generalu, ki jo je vozil s sabo po bojiščih, in je ohranila trde vojaške manire; antitezo, oče namreč za mizo pričakuje omikano obnašanje v skladu s kraljevimi pravili, medtem ko ima mati tudi za mizo vojaške manire; primero, Generalica ukazuje kot bi bila na vojaškem vadišču; rabo tujk, ki vzpostavljajo ironično distanco; in nižanje registra z uporabo besede gobec za usta, ki hkrati predstavlja tudi antitezo na pričakovano spodobno obnašanje.

Tudi v spodnjem odlomku lahko opazimo več postopkov besedne komike, predvsem pa izstopa figura spiskov:

[...] nekoč je pripravila neke **opražene kruhove rezine s pašteto**, zelo okusne, po pravici povedano, da je **pašteta iz mišjih jeter**, pa nam ni povedala, dokler jih nismo pojedli in pohvalili, kako okusne so; da ne omenjam **kobilčjih nožic**, tistih zadnjih, trdih in nazobčanih, ki jih je kot mozaik postavila na torto; ali pa **prašičjih repkov, pečenih, kot bi bili sladke preste**; ali pa takrat, ko je skuhala **celega ježa** z vsemi

bodicami [...]. Te **Baptistine** jedi so bila dela najfinejšega živalskega ali rastlinskega zlatarstva: **cvetačne glave z zajčjimi ušesi, postavljenimi na ovratnik iz zajčevine**; ali pa **prašičja glava, ki ji je iz gobca lezel, kot bi ven molil jezik, rdeč jastog, in jastog je v kleščah držal prašičji jezik, kot da bi mu ga iztrgal**. In potem polži: uspelo ji je obglaviti ne vem koliko polžev, in potem je glave, tiste glave **mehkih, mehkih konjičkov**, mislim, da z zobotrebeci zasadila vsako na svoj krof, in taki, kot so prišli na mizo, so bili **videti kot jata majčkenih labodov**. (Poglavje 1, str. 7)

Opazimo torej predvsem uporabo figure spiskov, gre za naštevaje vseh grotesknih jedi, ki jih je Kozmova sestra postregla družini, občutek grotesknega pa se z naštevanjem večja. Opazimo pa tudi rabo metafore (polži so mehki konjički) in primere (polži so videti kot jata majhnih labodov), ki sta prav tako v službi grotesknega. Tudi v tem odlomku je uporabljen postopek onomastičnega komičnega, sestra nosi zelo pobožno ime, Baptista, ki pa je neskladno z njeno kruto naravo. Odlomek pa bi prav lahko služil tudi kot odlomek za ilustracijo ironičnega enostranskega prikazovanja junakov in značajske komike.

Calvino pa se rad poslužuje tudi sinekdoh, poglejmo si spodnji primer:

Zjutraj pa, ko je pela šoja, sta iz vreče prišli **dve v pest stisnjeni roki, pesti so se dvigovale in dvoje rok se je večalo in se počasi pretegovalo**, in s tem pretegovanjem je **pokukal ven njegov zehajoči obraz, njegov trup s puško čez ramo in s kartošo za smodnik**, njegove **upognjene noge** (začele so postajati nekoliko krive, ker se je navadil, da je vedno stal in hodil v počepu ali po vseh štirih). **Te noge so skočile ven, se pretegnile** in tako je, ko si je pretegnil hrbet in se popraskal pod krznenim suknjičem, buden in **svež kot roža** Kozma začel svoj dan. (10. poglavje, str. 42)

Spet je uporabljena figura spiskov, ki se prepleta s sinekdohami, gledamo, kako se počasi dvigajo iz vreče pesti, roke, obraz, trup, noge, in personifikacijami, iz vreče namreč skačejo noge, ne Kozma, na koncu pa sledi primera, Kozma je svež kot roža. Primero uporabi denimo tudi v spodnjem primeru:

Stari filozof je sedel v svojem naslonjaču, ljubkovala ga je gruča madam, **veselih kot Velika noč in zbadljivih kot jež**. (20. poglavje, str. 83)

V poglavju 3.4.1.3.1 smo govorili o tem, da Calvino komično dosega tudi s spreminjanjem jezikovnega registra. Tako spreminjanje mu namreč služi za posebno karakterizacijo likov, poglejmo si spodnji primer:

»Eh, v mnoge kraje: **Spodnje Olivje, Mali Kamen, Trapistje ...**«  
»**Kak? Spodnje Alivije? Niet, niet.**«  
»Eh, če se hoče, se pride tudi v Marseille ...«  
»**V Marsel ... da, da, Marsel ... Francija ...**« (29. poglavje, str. 122)

V zgornjem odlomku sta uporabljeni dve postopka spreminjanja jezikovnega registra, uporaba tujk in uporaba tujega naglasa (Spodnje Olivje postane Spodnje Alivije), poleg tega pa se v prvi vrstici prepletata onomastično komično, saj je jasna etimologija krajevnih imen, in figura spiskov, medtem ko je v zadnji vrstici uporabljen tudi postopek redkobesednost, ki razkriva izrazno nesposobnost ruskih vojakov. Spreminjanje registra pa ni vedno odvisno od jezikovnih ali narečnih posebnosti posameznih govorcev, ampak tudi od narave njihovega značaja (spet bi lahko govorili o prepletanju besedne z značajsko komiko), obe vrsti spreminjanja (pri drugi gre v danem primeru za višanja jezikovnega registra) lahko opazujemo v spodnjem primeru:

Kozma je pomislil, da je prišel trenutek, ko se mora predstaviti.

Prišel je do platane debelega gospoda, se priklonil in rekel: »**Baron Kozma Hudaploha Rondojski** na vašo uslugo.«

»**Rondos? Rondos?**« je dejal **debeluh**. »**Aragonés? Galego?**«

»Ne, gospod.«

»**Catalán?**«

»Ne, gospod, s teh koncev sem.«

»**Desterrado** también?«

Mršavi žlahtnik **se je čutil dolžnega** posredovati in biti za tolmača, **zelo nabreklo govorečega tolmača**. »**Njegova visokost Frederico Alonso Sanchez de Guatamura y Tobasco** sprašuje, ali so **vaša milost tudi pregnanec**, da **jih potemtakem vidimo plezati** po teh **brstečih vejicah**.«

»Ne, gospod. Ali vsaj ne pregnanec po kakem tujem odloku.«

»**Viaja usted sobre los árboles por gusto?**«

In tolmač: »**Njegova Visokost Frederico Alonso jih blagovoli** vprašati, ali **vaša milost v lastno poslast uresničuje ta itinerar**.«

Kozma je malo pomislil in odgovoril: »Zato, ker mislim, da mi odgovarja, četudi me nihče ne sili.«

»**Feliz usted!**« je vzkliknil Frederico Alonso Sanchez in **vzdihnil**. »**Ay de mí, ay de mí!**«

In tisti v črnem je razložil čedalje bolj nabuhlo: »**Njegova Visokost hoče reči, da se vaša milost lahko čuti srečnega, ker uživa takošno svobodo, ki se ne moremo izogniti, da je ne bi primerjali z našo primoranostjo, ki pa jo vendar trpimo, vdani v željo Gospoda,**« in se prekrizal. (17. poglavje, str. 73)

V zgornjem dialogu smo, poleg omenjenega spreminjanja registra, pričali še več drugim postopkom besedne komike, denimo antitezi med debelim gospodom in mršavim tolmačem, ki ni le vizualna: ko da Calvino govoriti debelemu gospodu, uporablja komični postopek redkobesednosti, njegove replike pa bralec dojema z distanco, ker so v tujem jeziku, ko pa da govoriti tolmaču, uporablja več postopkov besedne komike, s katerimi ilustrira neko domišljavo napihnjenost Don Sulpicia, in sicer gostobesednost, višanje registra (Kozma uresničuje svoj itinerar, Don Sulpicio ga nagovarja z vaša milost, Don Frederico je Njegova visokost, poleg tega tolmač prestavlja ton govora v slovesnega, Vaša milost in Njegova

visokost pa sta tudi primera obrazcev, avtomatizmov v jeziku, in spadata tudi pod postopek, ki smo ga imenovali raztresenost v jeziku) in konotacijske izpeljanke (Kozma ne pleza po vejah, ampak po brstečih vejicah). Podoben učinek kot gostobesednost imajo tudi dolga osebna imena, Gantar bi dejal, da njihova sama dolžina predstavlja kriptični šum, ki pači sporočilo, Špančev osebno ime pa uporablja tudi postopek parodične aluzije (Tobasco aludira na tabasko, Guatamura na Guatemaro ali Guatemalo, dvojni r pa na špansko izgovorjavo), špansko podkovani bralec pa bo užival tudi v izbiri besede desterrado za pregnanca, ki dobesečno pomeni nekoga, ki je ločen od zemlje: Calvino bi namreč prav lahko uporabil tudi exiliado, vendar bi se izgubila etimološka besedna igra. V citiranem odlomku pa opazimo tudi primer komičnega okvirja, in sicer postopka, ki smo ga imenovali avtorjev komentar, Blaž namreč komentira, da tolmač govori zelo nabreklo, poleg tega pa vsaka govorica spada tudi v postopek komičnega delnega pogleda, skozi govorico Don Frederica in Don Sulpicia se namreč kaže tudi enostranskost njunih nravi (denimo lakoničnost Don Frederica in dramatičnost Don Sulpicia).

Naslednji trije primeri so zanimivi, ker poleg drugih uporabljajo tudi postopek, ki bi ga še najbolj lahko označili s terminom nonsens, čeprav ne gre za pravi nonsens, ker mu manjka nerealistična osnova:

Stekel sem h Generalici na teraso. »Gospa mati,« sem zakričal, »ranjen je!«

»*Was?* Kako ranjen?« in že je namerila daljnogled.

»**Ranjen, da zgleda kot ranjenec!**« sem rekel jaz, in videti je bilo, da je imela Generalica mojo razlago za ustrezno, kajti ko mu je z daljnogledom sledila, medtem ko je skakal hitreje kot kdajkoli, je rekla: »*Das stimmt.*« (6. poglavje, str. 31)

Poleg uporabe tujk (spreminjanje registra), zgornji odlomek kaže tudi na rabo nonsensa, ki je v zgornjem primeru skupek krožne logike, s katero Blaž razloži, kako je ranjen Kozma, to je tisti podtip postopka popačene izmenjave, ki smo mu rekli vrtiljak, in Generaličinih odgovorov v tujem jeziku. Nonsensu podoben učinek pa imata tudi sledeča večjezična pastiša v verzih:

*Zu dir, zu dir, **gunàika,**  
Grem iskat svoj **sen,**  
En la isla de **Jamaica,**  
Du soir jusqu'au **matin!***

in

*Il y a un pré where the grass grows toda de oro*  
*Take me away, take me away, saj bom tu umaro!*  
(22. poglavje, str. 95)

V zgornjih dveh primerih pa opazimo tudi komični prozodični okvir, kjer so uporabljeni vsi trije postopki doseganja komičnega učinka, presenetljive rime v obeh primerih, v prvem primeru tudi komična teža rime, saj je rim veliko za tako malo besed, pa tudi postopek, ki smo ga poimenovali komični ritem, to je ritem, ki enakomerno koraka z glavnim metrumom.

V *Baronu* pa je veliko tudi primerov parodizacije jezika, pogledjmo si denimo tuji govor v zastrti obliki:

Kozma je vzplamtel od ponižanja: **da ga je prepoznala s tako naravnostjo, ne da bi se vsaj vprašala, zakaj je bil tam, in da je takoj poklicala deklico stran, odločno, vendar ne strogo, in da je Viola tako ubogljivo, ne da bi se vsaj obrnila, sledila klicu svoje tete**; zdelo se je, da vse to namiguje, da je on ničvreden človek, da skoraj niti ne obstaja. (2. poglavje, str. 15)

ali pa primer tujega govora v razkriti obliki:

Vitez Advokat je v dolgi halji in s fesom momljaj, **ali jih pustijo vstopiti in se zelo opravičujem**. (6. poglavje, str. 28); Potrebni je bilo nekaj minut, preden je Kozma razumel, da je on prestrašen, ker je prestrašena ta tolpa potepuhov, tako nesmiselno, kot je nesmiselna misel, da so oni take glavce, on pa ne. Dejstvo, da so stali tam kot bedaki, je bil že en dokaz: **kaj čakajo, da ne pobegnejo na okoliška drevesa?** Moj brat je tako prispel vse do tja in tako lahko odide [...] (4. poglavje, str. 21)

v zgornjem odlomku pa imamo tudi primer hibridne konstrukcije, ko besede kompozicijsko pripadajo enemu samemu govorcu (pripovedovalcu), vendar pa sta v njih v resnici dva stila, dve vrednostni obzorji (tudi Kozmovu):

Potrebni je bilo nekaj minut, preden je Kozma razumel, **da je on prestrašen, ker je prestrašena ta tolpa potepuhov, tako nesmiselno, kot je nesmiselna misel, da so oni take glavce, on pa ne. Dejstvo, da so stali tam kot bedaki, je bil že en dokaz: kaj čakajo, da ne pobegnejo na okoliška drevesa? Moj brat je tako prispel vse do tja in tako lahko odide** [...] (4. poglavje, str. 21);

Najdemo pa tudi primere psevdoobjektivne motivacije:

Voltaire je bil zelo presenečen, morda tudi **zato, ker je bil brat tiste spake videti tako običajen**, in mi je začel postavljati vprašanja [...] (20. poglavje, str. 83); Vedno se je znal držati prave mere in po drugi strani so tudi Osojncani vedno znali prizanašati tem njegovim čudaštvom; **nekoliko zato, ker je bil vendar še vedno Baron, nekoliko zato, ker je bil drugačen od drugih baronov**. (19. poglavje, str. 82)

Ko da Calvino prvič govoriti mladim tatovom sadja, kaže na njihovo neizobraženost tudi z rabo postopka nižanja jezikovnega registra, kar počne z leksikalnimi izbirami, rabo neidiomatičnega koda, pretirano rabo zaimkov, čeprav jim nato kasneje v romanu da govoriti v zbornem jeziku. Poglejmo si zdaj primere nižanja registra:

»Lej ga təm, ka' je lep!«; Ka' pa iše tale tuki?«; »A ga vid'te, ka' 'ma təm?«  
(4. poglavje, str. 20)

Zaradi rabe kar najrazličnejših postopkov besedne komike in pa zaradi možnega učinka »komičnega za nazaj« pa je zelo zanimiv spodnji odlomek:

Podoba mačka, ki ga je videl, komaj je odmaknil vejo, je ostala jasno v njegovem spominu, in naslednji trenutek je Kozma spet trepetal od strahu. Kajti tisti maček, **povsem podoben kateremukoli** drugemu mačku, **je bil grozen maček, strašen maček, da bi človek začel kričati ob samem pogledu nanj**. Ne bi se dalo reči, kaj na njem je bilo tako strašno: bil je neke vrste tigrast maček, največji izmed vseh tigrastih mačkov, vendar to še ne pomeni ničesar, grozni so bili **njegovi ravni brki, kot bodice ježevca, njegova sapa**, ki se jo je **skoraj bolj videlo kot slišalo**, kako uhaja med dvojno vrsto **kot kavelj ostrih zob; njegovi uhlji**, ki so bili **več kot le zašiljeni**, bila sta **dva plamena napetosti**, okrašena z **lažno** lahničnim puhom; **njegov povsem naježen kožuh**, ki se je okoli odrevenelega vratu napihnil v rumen ovratnik in od tam so tekle ozke proge, ki so trepetale ob bokih, kot bi se same božale; **njegov rep**, ki ga je **držal tako nenaravno, da je bilo videti nevzdržno**: vsemu, kar je Kozma v sekundi videl za vejo, ki jo je takoj spustil na svoje mesto, se je pridruževalo tisto, česar **ni uspel pravočasno videti, pa si je predstavljal**: poudarjen šop dlak okoli šap, ki je zakrinkal sprožilno moč krempljev, pripravljenih, da se **zaženejo** proti njemu; **in tisto, kar je še videl**: rumene šarenice, ki so strmele vanj skozi listje, krožeč okoli črne zenice; **in tisto, kar je slišal**: čedalje bolj globoko in močno godrnjanje; vse to mu je dalo razumeti, da se je znašel pred **najbolj okrutnim divjim mačkom v gozdu**. (6. poglavje, str. 30)

Zgoraj opazimo več postopkov besedne komike, najprej opazimo antitezo (maček je povsem enak kot katerikoli drug maček, hkrati pa je najbolj grozen od vseh mačkov), del antiteze je tudi že parodizacija jezika, gre za zastrti tuji govor, ko jih beremo, zaslutimo, da je bil Kozma sam tisti, ki je s temi besedami opisal groznega mačka. Sledi opis mačkove grozote, za kar se Calvino poslužuje več postopkov: sinekdohe, hiperbole, spiskov, primere, metafore in paralelizmov, ki gradijo sintaktični komični okvir, našteva (spiski) namreč dele mačkovega telesa (sinekdoha), ves opis mačka je pretiran, na koncu je maček celo najbolj okruten divji maček v gozdu (hiperbola), brke primerja z bodicami ježevca (primera), uhlji so dva plamena napetosti (metafora), pri opisovanju mačkove grozote prihaja do paralelizma »zaimek 3. os.

ed. + del mačjega telesa«, na koncu odlomka pa imamo sintaktični paralelizem, pojavlja se namreč struktura »in tisto, kar ...:«. Če odlomek bralcu kljub pretiravanju najprej še lahko zbuja grozo, pa postane »smešen za nazaj«, ko bralec obrne stran in bere:

Tako sem ga videl, kako prihaja po drevesih, ves okrvavljen celo po telovniku, z razpleteno kitko pod pomečkanim trirogelnikom, in nosil je za rep tistega mrtvega divjega mačka, **ki je bil zdaj videti kot običajen maček in čisto nič več.** (6. poglavje, str. 31)

V *Baronu* je tudi veliko homonimnih besednih iger, ki se nanašajo predvsem na razne vrste ptic, tako se sprašujejo paglavci v 4. poglavju, str. 21:

»Kam se je zgubu tist **plezalček** z gamašami?«

pri čemer je plezalček tako vrsta ptice, kot tudi človek, ki pleza, v Kozmovem primeru po drevesih, ali pa v 5. poglavju, str. 26, ko Viola posmehljivo pohvali Kozma z besedami:

»A, res? ... **Pameten čuk!**«

pri čemer gre za aluzijo na to, da je Kozma na drevesih kot ptica, za izbiro besede čuk, ki poleg ptice pomeni tudi omejenega človeka, in za antitezo med pameten in čuk v pomenu omejen. Homonimne besedne igre pa se poslužuje tudi onomastično komično v 19. poglavju, str. 81:

Zares se govori o nekem hrastu, ki se še zmeraj imenuje Hrast petih **ptičic**, in mi starci vemo, kaj to pomeni.

Ptičica je namreč pomanjševalnica od ptica, pa tudi lahkoživa ženska.

Besedno igra stiki in mešanice, ki aludira na neko stalno frazo, zasledimo denimo v 20. poglavju, str. 85, kjer se Kozma ne sprehaja gor in dol med štirimi stenami:

Kozma je postajal nezadovoljen: občutek minevanja časa ga je polnil z neke vrste nezadovoljstvom s svojim življenjem, s svojim večnim podenjem gor in dol **med štirimi vejami.**

Za nižanje registra pa Calvino uporablja tudi vulgarizme:

»In **zafukanci** bitke pri Vilni! Juhej!« (29. poglavje, str. 121), »Ampak jaz z dreves **ščijem** dlje!« (8. poglavje, str. 36), Ostali so hkrati nezadovoljno in občudujoče

vzklíknilo »Oh!«, in na pajdaša, ki sta si pustila speljati vrečo, so se usule narečne žaljivke kot: »**Curaklna! Drekača!**« (4. poglavje, str. 20)

v zadnjem primeru se postopek nižanja registra ujema tudi z nekim drugim postopkom besedne komike, ki smo ga imenovali žaljenje.

Najdemo pa celo primer paradoksa znotraj komičnega delnega pogleda, ki se v spodnjem primeru osredotoča na Violino manipulativno naravo, ko hoče doseči svoje pri obeh snubcih in pri tem s hlinjenjem presenečenja in raztresenosti skriva svojo namero:

Markiza se je smejala: »Moja dobra prijatelja ... Moja dobra prijatelja ... Tako sem lahkomišelna ... Mislila sem, da sem povabila Sira Osberta ob eni drugi ... in Don Salvatorja ob drugi uri ... **Ne, ne, oprostita mi: ob isti uri, toda na dveh različnih krajih** ... Oh, ne, kako bi bilo to mogoče? ... No, torej, ker sta že oba tukaj, zakaj ne bi mogli sestiti in se civilizirano pogovarjati.« (23. poglavje, str. 100)

V *Baronu* se pojavi tudi oblika kratkega monološkega dialoga, ko Kozmov stric s postopkoma besedne komike ponavljanjem in blebetanjem skozi solze govori nerazumljive besede, s katerimi tudi odgovarja na Kozmova vprašanja, kaj mu je in kam gresta, vendar pa kontekst ni neobremenjen, ampak se že preveša v tragično (mesečina, utrujen starec, ki s težavo vesla in joka):

Mesečina je osvetljevala morje. Starec je bil že utrujen. S težavo je veslal in jokal in začel govoriti: »**O, Zaira ... O, Alah, Alah, Zaira ... O, Zaira, inšalah** ...« In tako je nerazložljivo govoril v turščini in med solzami ponavljal, ponavljal to žensko ime, ki ga Kozma še nikdar ni slišal.

»**Kaj pravite, Vitez? Kaj vas je prijelo? Kam gremo?**« je spraševal.

»**Zaira ... O, Zaira ... Alah, Alah** ...« je govoril starec.

»Kdo je Zaira, Vitez? Mislite, da boste po tej poti prišli do Zaire?«

In Enej Silvij Kattedra je pokimal in med solzami govoril turško in klical v luno tisto ime. (15. poglavje, str. 68)

Poleg tega pa imamo tudi neko podvrsto navzkrižnega dialoga, ko literarna oseba z eno repliko več osebam sporoča različne stvari, Napoleon tako s svojo repliko laska Kozmu, hkrati pa predvsem sporoča svojemu poslušalstvu, da je zelo izobražen, saj tekoče govori italijansko:

Napoleon je tlesknil s prsti, kot bi končno našel stavek, ki ga je iskal. **S pogledom se je prepričal, da ga dostojanstveniki iz spremstva poslušajo** in rekel v odlični



italijanščini: »**Ko bi ne bil Cesar Napoleon, bi hotel biti državljan Kozma Rondojski!**« (28. poglavje, str. 120)

Ko da govoriti Vitezu Advokatu, Calvino uporablja sorodna postopka besedne komike, besedni nered in pomanjkljive pragmatične povezave, ki sta del širšega komičnega postopka, ki ga doslej še nismo ilustrirali, to je postopka komičnega delnega pogleda:

Celo Vitez Advokat je čutil dolžnost, da se pokaže in kaj reče, toda kot ponavadi mu ni uspelo izraziti sodbe o stvari. Rekel je: »**Oooh ... čvrst les ... zdrži sto let ...**« nato je zamomljaj nekaj turških besed, morda ime gradna; skratka, kot bi govorili o drevesu in ne o mojem bratu. (2. poglavje, str. 17); Sprva so posli Valobalskih mislili, da so prišli obrezat neke naše rastline, ki so molele k njim; nato so zaradi polbesed, ki jih je mrmral Vitez: »**Zgrab'mo ... zgrab'mo ...**«, ko je z nosom navzgor gledal med veje in vijugavo tekal sem ter tja, vprašali: »Kaj pa vam je pobegnilo: papagaj?« »**Sin, prvorojenec, potomec,**« je zelo hitro rekel Vitez Advokat, prislonil lestev k divjemu kostanju in začel kar sam plezati. (6. poglavje, str. 29)

Kljub pomanjkljivim pragmatičnim povezavam razumemo, da je Vitez prišel zgrabit potomca (v nizu sin, prvorojenec, potomec je spet primer spiskov).

Veliko je v romanu tudi postopka posmehovanja, tako se Viola in njena teta posmehujeta Kozmovi odločitvi, ki jo je pred tem prvič jasno razglasil, namreč da je njegovo življenje na drevesih, ker razumeta, da mu je deklica všeč in da ga bo povabilo na zemljo zmedlo:

Toda glej, deklica pomigne teti, teta skloni glavo, deklica ji nekaj reče na uho. Teta ponovno usmeri lornjeto na Cosima. »**Torej, gospodič,**« mu reče, »**vam smem ponuditi skodelico čokolade. Tako se bova tudi midva seznanila,**« in postrani pogleda Violo, »**ko ste že prijatelj družine.**« (2. poglavje, str. 15);

ali pa, ko se tatiči sadja posmehujejo Kozmu, potem pa jih njihov smeh izda zasledovalcem, čemur se s komentarjem »razume se« posmehne pripovedovalec, situacija pa se spet obrne v pregon:

Takrat so vsi tisti mali raztrganci v krošnjah bruhnili v smeh in se smejali, smejali, tako da so nekateri skoraj padli s češnje, in nekateri so se vrgli nazaj in se z nogami držali za vejo, in nekateri so se obešeni na roke gugali in se kar naprej krohotali in vpili.

**Razume se**, da so zaradi takega hrušča ponovno imeli zasledovalce za petami. (4. poglavje, str. 22);

ali naslednja izbira konotacijskih besed, zastrtega tujega govora (baronček se je prištulil), samske tete so vzvišene in kažejo zaničevanje do glavnega lika, ki nam je pri srcu, vse te izbire pa izražajo posmeh do Violine družine:

Markizi Valobalski si o dekličinih pohodih **niso nikoli belili glave**. Dokler je hodila peš, so bile vse tete za njo; komaj se je vzpela v sedlo, je bila svobodna kot ptiček, saj tete niso jahale in niso mogle videti, kam gre. Poleg tega pa je **bila misel o njeni zaupljivosti z onimi potepuhi preveč nepredstavljava**, da bi jim lahko **kapnila** v glavo. Toda tistega **barončka**, ki se je **prištulil** gor po vejah, so takoj opazile, in **oprezale** so za njim **kar z nekim jasnim izrazom vzvišenega zaničevanja**. (6. poglavje, str. 28);

ali denimo tale odlomek, kjer se posmehuje mentalni lenobi Špancev (pri tem uporabi tudi primeri):

Kozma je bil zdaj že del skupnosti in se je udeleževal zborov. In tam je z naivnim mladeniškim žarom razlagal ideje filozofov, krivde Vladarjev in kako bi lahko pametno in pravično vodili Države. Toda izmed vseh so bili edini, ki so mu lahko sledili, El Conde, ki si je kljub svoji starosti prizadeval iskati način, kako razumeti in odgovoriti, Uršula, ki je prebrala kako knjigo, in par deklet, ki so bile nekoliko bolj bistre od ostalih. **Preostanek kolonije je imel trde glave kot iz podplatov, da bi lahko vanje zabijal žeblje**.

Skratka, ta Conde si je, malo po malem, namesto da bi kar naprej občudoval pokrajino, zaželel brati knjige. Rousseau mu je bil nekoliko odbijajoč, nasprotno pa mu je bil Montesquieu všeč: to je bil že korak. **Ostali hidalg, nič, čeprav je kdo na skrivaj pred Očetom Sulpiciom prosil Kozma, naj mu posodi Devico, da si je šel prebrat nespodobne strani**. (18. poglavje, str. 17)

V naslednjem odlomku smo spet priča postopku pomenskih manipulacij, za katerega smo rekli, da se poslužuje več postopkov besedne komike za doseganje komičnega učinka:

»Borba je tekla, kot je treba, ko sem se premaknil proti **drevesu** z zadnjo ovco, **kjer sem našel tri volkove**, ki jim je **uspelo splezati na veje** in so jo ravno hoteli **pokončati**. **Napol slep in omamljen od prehlada**, kot sem bil, sem prišel **skoraj do volčjih gobcev**, ne da bi se tega zavedel. Ko so volkovi videli to drugo ovco, ki je po zadnjih nogah hodila po vejah, so se obrnili proti njej in **odprli žrela, še kar rdeča od krvi**. [...] Ostane še eden, toda ker sem se nenadoma znebil oblek, ko sem vrgel stran jakno, **sem tako kihnil, da se je streslo nebo**. Volk je ob tem tako nenadnem in novem izbruhu **tako sunkovito odskočil**, da je **padel z drevesa in si zlomil vrat kot ostala dva**.« (24. poglavje, str. 106)

V zgornjem primeru najprej postane očitno bahanje ali pomnožitev retoričnih metod, sestavljeno je iz hiperbol, Kozma na drevesih najde kar tri volkove, ki jim je uspelo splezati tja gor, sam pa je »napol slep in omamljen od prehlada«, volkovi odpirajo žrela (in ne denimo gobcev), ki so še kar rdeča od krvi ... Da so volkovi splezali na drevo, pa je tudi postopek, ki

smo ga imenovali pomanjkljiva notranja logika, ta je pretirana do absurda, ko Kozma zadnjega volka pokonča tako, da tako strašno kihne, da se strese nebo, volk pa se zaradi tega tako prestraši, da pade z drevesa in se pobije.

Manj pogosto se pojavlja postopek duhovičenja, ki ga opazimo v spodnjem odlomku:

»Moj brat trdi,« sem odgovoril, »da **kdor hoče dobro videti zemljo, se mora držati na primerni razdalji,**« in Voltaire je zelo cenil odgovor. (20. poglavje, str. 83).

Redka sta tudi postopka varljiva žoga (Viola zavede Kozma, kakšen odgovor hoče slišati, nato pa ga zaradi takega odgovora udari), ki je tudi že del postopka nepričakovanega očitanja:

Viola se je vrgla na merjasca. »**Si sem pripeljal druge ženske?**«

On se je obotavljal. In Viola: »**Če jih nisi pripeljal, nisi kot moški vreden nič.**«

»**Da ... Kakšno ...**«

Ona ga je oklofotala z odprto dlanjo. »**Tako si me čakal?**«

Kozma si je položil roko na rdeče lice in ni vedel, kaj reči; toda zdelo se je, da mu je ona že spet naklonjena: »**In kakšne so bile? Povej mi: kakšne so bile?**«

»**Ne kot ti, Viola, ne kot ti ...**«

»**Kaj ti veš o tem, kakšna sem jaz, a, kaj veš?**«

Postala je mila in Kozma se ni mogel načuditi tem nenadnim spremembam.

(21. poglavje, str. 92);

in zapreka, kot je tale že skoraj monološki dialog, saj vsak od zaljubljenecv vztraja pri svojem in noče razumeti, kaj govori drugi:

»**Zakaj me mučiš?**«

»**Ker te ljubim.**«

Zdaj se je on razjezil: »**Ne, ne ljubiš me! Kdor ljubi, hoče veselje, ne bolečine!**«

»**Kdor ljubi, hoče samo ljubezen, tudi na račun bolečine.**«

»**Torej me nalašč mučiš.**«

»**Da, da vidim, če me ljubiš.**«

Baronova filozofija se je branila iti dlje. »**Bolečina je negativno stanje duše.**«

»**Ljubezen je vse.**«

»**Proti bolečini se moramo vedno bojevati.**«

»**Ljubezen se ne brani ničesar.**«

»**Nekaterih stvari ne bom nikoli dovolil.**«

»**Seveda jih dovoljuješ, ker me ljubiš in trpiš.**« (22. poglavje, str. 95);

Ne smemo pa pozabiti, da se v *Baronu* pojavlja tudi drugačen tip pomenske manipulacije, ki dosega komično s pomočjo manipulacije širšega konteksta. Ker se je Baron odločil preživeti svoje življenje na drevesih, ga Calvino večkrat omenja v zvezi s pticami. V 24. poglavju se

Kozma celo preoblači v različne ptice in oponaša njihovo petje, v 22. poglavju se mu iz grla izvijajo le ptičji glasovi, v 5. poglavju ga Viola »pohvali« z besedami »Pameten čuk!«, v 24. poglavju izdaja List listnic, v 19. pa na nek hrast natovori pet lahkoživk, hrast pa se od takrat imenuje Hrast petih ptičic, pri čemer gre za besedno igro, saj je ptičica tako majhna ptica kot lahkoživa ženska. Zaradi takega konteksta vsaka omemba ptic postane komična. Podobno postane smešno, ko v 12. poglavju, str. 51, pravi, da je zjutraj gruča ljudi »modrovala« o ropu ... besedica modrovala zaradi konteksta, ki jasno kaže, da ljudje ne vedo ničesar o roparju in enemu človeku pripisujejo vse rope v okolici, pa o tem vseeno »modrujejo«, razpravljajo »pametno kot modrecik«, nosi komični naboj. Pa tudi ko pride do opisa protagonistov, se skozi posamezna poglavja počasi nalaga bralčevo znanje o enostranskosti literarnih oseb (denimo o grotesknosti Baptiste, trdoti Generalice, častihlepju očeta Barona), da je dovolj le omemba njihovih imen, pa že vse prej napisano vstane pred našimi očmi in obarva vse, kar rečejo in naredijo.

### 3.4.3.2 Vizualno-telesna komika

*Baron vzpetnik* je roman, zato je jasno, da je vizualna komika lahko prikazana le z besedami, kar pa posledično pomeni, da se nekateri postopki besedne komike, ko gre za opis vizualnega, prekrivajo s postopki vizualne komike. Tako lahko opazimo, da je pri večini primerov vizualnega komičnega vedno prisoten tudi postopek spiskov.

Postopke pomanjkanja ali prenasičenosti dražljajev zasledimo že v prvem poglavju *Barona*:

Na čelu mize je bil baron Armin Hudaploha Rondojski, najin oče, **ušesa mu je prekrivala dolga lasulja po modi Ludvika XIV.**, bila je zastarela, kot mnogo njegovih stvari. Med menoj in mojim bratom je sedel Opat Fauchelafleur, družinski miloščinar in najin domači učitelj. Nasproti nas sta sedeli generalica Koradina Rondojska, najina mati, in najina sestra Baptista, hišna nuna. Na drugem koncu mize, nasproti najinega očeta, je **po turško oblečen** sedel Vitez Advokat Enej Silvij Kattedra, upravnik in vodovodni inštalater naših posestev in naš pravi stric, bil je namreč nezakonski brat našega očeta. (1. poglavje, str. 4); Kar pa se tiče Viteza Advokata Kattedre, sva odkrila, da je dvoličen v dno duše: **pod škrici njegove dolge turške halje** so izginjala cela jagnječja stegna [...] (1. poglavje, str. 5); plešast možic s črno brado, ves preplašen, napol nem (bil sem otrok, toda prizor tistega večera se mi je vtisnil v spomin), **toplo zamotan v široka oblačila, ki niso bila njegova [...]** Vitez Advokat je nosil dolgo haljo in čepico s fesom [...]. (7. poglavje, str. 34)

Tako za opis očeta kot za opis njegovega brata Calvino uporabi postopek nedoslednost in raznovrstnost/preoblačenja, oba sta namreč oblečena tako, da motita našo estetsko zaznavo,

saj njuna noša (zastarela lasulja in turška oprava v italijanskem okolju) ne sodi v njun prostor in čas. Tudi spodnji primeri uporabljajo enak postopek, s katerim dosega ironizacijo literarnih oseb, izstopa pa tudi že prej omenjeni postopek spiskov:

Deklica je bila svetlolasa, **z visoko pričesko**, nekoliko smešno za punčko njenih let, **sinjo obleko**, tudi to **prestaro**, in s **krilom, ki je** zdaj, privzdignjeno na gugalnici, **prekipevalo od čipk**. (2. poglavje, str. 2); Bili so **razoglavi ali s scefrenimi slamniki**, in nekateri **pokriti s kapucastimi vrečami**; oblečeni so bili v **raztrgane srajce in pumparice**; na nogah so imeli tisti, ki niso bili bos, **trakove iz blaga**, in nekateri so zavezane **okoli vratu nosili cokle**, ki so jih sezuli, da so lahko plezali; bili so velika tolpa tatičev sadja [...] (4. poglavje, str. 20); »Ubožica, moja hči Baptista, živi tako umaknjeno, zelo je lepa, ne vem, če bi jo smeli videti,« in glej, pokaže se tista prismuknjenska s **pokrivalom, kot jih nosijo nune**, vendar **povsem nališpanim s trakovi in naborki, s pudrom** na obrazu in v **rokavicah brez prstov**. (9. poglavje, str. 39)

Širše manipulacije komičnega konteksta pa Calvino dosega tudi s prepletom različnih oblik vizualnega komičnega:

Kmalu smo ga skozi okno videli, kako **pleza na grad**. Bil je **oblečen in urejen zelo uglajeno**, kot je najin oče hotel, da je prihajal k mizi, kljub svojim dvanajstim letom: **napudrani lasje s trakom na kitki, trirogeljnik, čipkasta kravata, zelen frak na škrice, hlače barve slezenovca, mali meč in dolge gamaše iz belega usnja, ki so mu segale do srede stegen**, edina privolitvev v način oblačenja, ki je bila bolj uglášena z našim podeželskim življenjem. (1. poglavje, str. 9)

V zgornjem odlomku imamo primer vizualne antiteze, saj Kozma pleza na drevo v popolni uniformi, in primer postopka preoblačenja, ki je opisan s postopkom spiskov (napudrani lasje itd.).

Druge postopke vizualnega komičnega zasledimo v spodnjem primeru:

Tedaj je Enej Silvij Kattedra ubral druge strune. **Pridrobencjal** je v bližino markiza [...] In najlepše pri vsem je bilo, da mu je markiz prisluhnil in mu postavljaj vprašanja in ga peljal s sabo pregledat vse ribnike in curke, **tako sta hodila, podobno oblečena, oba s tistimi dolgimi, dolgimi haljami, nekako enako visoka, da bi ju lahko zamenjali**, in za njima velika trupa naših in njihovih poslov, nekaterih z lestvami na ramah, ki niso več vedeli, kaj naj storijo. (6. poglavje, str. 29)

Tu opazimo prepletanje drugih dveh postopkov, komičnih gest (Vitez Advokat pridrobencja) in paralelizma vizualnih sporočil, slednjega zasledimo tudi v naslednjem odlomku:

Sulpicio in Kozma sta **hkrati postavila roke predse kot v bran**. (18. poglavje, str. 78); V istem trenutku je Kozma z odporom opazil, da sta se iz gozda na travniku **prikazala dva rjava konja, na katerih sta jezdila jezdeca** [...] Ne, zdaj se je konj obrnil okoli samega sebe in je dirjal sem in videti je bilo, da ga je obrnila prav zato, da bi zmedla **štorasta jezdeca, ki sta zdaj v resnici dirjala stran** in še nista opazila, da je ona jezdila v nasprotno smer. [...] Videti je bilo, da sta jezdeca, ki sta ji sledila, še manj razumela njene namere in njeno pot, in **sta neprestano jezdila v napačno smer, se zapletala v robidovje ali se zablatila v mlakužah**, medtem ko je ona drvela mimo gotova in neulovljiva. Občasno je celo dajala neke vrste povelja in spodbude jezdecema, tako da je dvignila roko z jahalnim bičem ali odtrgala strok kakega rožičevca in ga vrgla, kot bi hotela reči, da je treba iti tam. **Takoj sta se jezdeca v galopu zagnala v tisto smer prek travnikov in bregov**, toda ona se je obrnila na drugo stran in ju ni več gledala. (21. poglavje, str. 88); Ko sta najela dva rjavca, **sta poročnika jezdila sem in tja pod Markizininimi terasami**, in ko sta se srečala, je Neapeljčan vrgel proti Angležu **pogled, ki bi ga upepelil**, medtem ko ga je Anglež izpod priprtih vek streljal s **pogledom, ostrim kot konica meča**. (23. poglavje, str. 98); Častilca, ki sta pozabila na pretekle spore, nista našla drugega načina, **kot da drug drugemu potrpežljivo začneta iskati bodice**. (23. poglavje, str. 101)

Pri ironizaciji literarnih oseb pa si Calvino pomaga tudi s postopki komične fiziognomije, kot lahko vidimo v spodnjem primeru:

Opat je bil **mršav in naguban starček**, ki se ga je držal sloves janzenista, in zares je zbežal iz Dofineje, svoje rodne grude, da bi ušel procesu inkvizicije. (1. poglavje, str. 4); Baron, ki bi nama jo vendar lahko dal za zgled, pa si je ni upal pogledati, saj je s tistimi **izbuljenimi očmi** pod krajci poškrabljenega avbe in s **stisnjenimi zobmi** v tistem svojem **rumenem mišjem obrazku** tudi njemu naganjala strah v kosti. (1. poglavje, str. 5); [...] tisto, kar se govori, da je šla tudi ona na konju v bitko, je samo legenda; zmeraj je bila ženšče z **rožnato kožo in privihanim nosom**, kot se je spominjava midva [...] (1. poglavje, str. 6)

V *Baronu vzpetniku* pa zasledimo tudi rabo postopka komičnih gest (ki so včasih hkrati del postopka vizualnih spiskov):

Glej, Baron in Generalica sta po kavi prišla na sprehod na vrt. Opazovala sta rožni grm in se pretvarjala, da se ne menita za Kozma. **Prijela sta se, toda kmalu sta se spustila**, da sta lahko razpravljala **in krilila z rokami**. (2. poglavje, str. 10); Te noge so skočile ven, se pretegnile in tako je, **ko si je pretegnil hrbet in se popraskal pod krznenim suknjičem**, buden in svež kot roža Kozma začel svoj dan. (10. poglavje, str. 42); Skratka, Enej Silvij Kattedra si je nadrobil svoje gojenje čebel malo tukaj in malo tam po osojnski dolini; lastniki so mu dali dovoljenje, da je imel v zameno za malo medu ulj ali dva ali tri na delu njihovih polj in on se je vedno sprehajal z enega mesta na drugega in **si s takimi kretnjami dajal opravka okoli panjev, da se je zdelo, da ima čebelje nožice namesto rok**, tudi zato, ker jih je imel, da ga čebele ne bi pičile, kdaj pa kdaj oblečene v črne pol-rokavice. (11. poglavje, str. 47); Ob tem pogledu je Vitezu kdove kaj šinilo v glavo: zgrabil ga je eden njegovih redkih trenutkov evforije.

**Skočil je izza ligustra, zaploskal z rokami, dvakrat ali trikrat poskočil, da je bilo videti, kot da skače čez kolebnico, škropil z vodo,** skoraj bi krenil v slap in zletel dol v globel. (11. poglavje, str. 49); Nekoč ga je Kozma našel na travniku, **kako dela piruete in steguje viličasto razcepljeno šibo.** (11. poglavje, str. 50); Vso noč se je trpinčil s to mislijo in še ves naslednji dan, **besno je prestopal z ene veje na drugo, rital, se z rokami dvigal, puščal, da mu je drselo po deblih,** kot je vedno počel, ko ga je imela v oblasti kaka misel. (15. poglavje, str. 65)

Namišljene ograde ali skrivališča in zasloni so postopek, ki tistemu, kar sledi, dajejo neko ironično distanco, saj beremo o nekem zasebnem dogajanju in se hkrati zavedamo, da se oseba, ki jo opazujemo, ne zaveda, da je opazovana, rabo takih zaslonov opazimo na več mestih v romanu:

Prenehal sem se igrati in **sem počepnil za neko klop,** da bi ga lahko naprej skrivaj opazoval. (2. poglavje, str. 10); 'Nadzoroval bom paviljon,' si je rekel Kozma. 'Če se je dogovorila za zmenek z enim od poročnikov, ne more biti drugje, kot tam.' **In je počepnil v najgostejšem delu divjega kostanja.** (23. poglavje, str. 99)

Vizualna komika pa se poslužuje tudi postopkov sinekdohe:

»Enej Silvij! Enej Silvij!« je vpil najin oče in tekel za njim, toda polbrat je bil že med vrstami vinograda ali sred limonovcev in **videl se je samo rdeči fes,** kako trmasto napreduje med listi. (7. poglavje, str. 35); Če je nenavaden šum šinil skozi noč, sta skozi ustje vreče najprej pokukali **krznena čepica in puškina cev** in nazadnje še on z izbuljenimi očmi. [...] Zjutraj pa, ko je pela šoja, **sta iz vreče prišli dve v pest stisnjeni roki, pesti so se dvigovale in dvoje rok se je večalo** in se počasi **pretegovalo,** in s tem pretegovanjem je pokukal ven njegov **zehajoči obraz, njegov trup s puško čez ramo in s kartušo za smodnik, njegove upognjene noge** (začele so postajati nekoliko krive, ker se je navadil, da je vedno stal in hodil v počepu ali po vseh štirih). **Te noge so skočile ven, se pretegnile** in tako je, ko si je pretegnil hrbet in se popraskal pod krznenim suknjičem, buden in svež kot roža Kozma začel svoj dan. (10. poglavje, str. 42);

pri tem pa se sinekdoha lahko prepleta tudi z antitezo vizualnih signalov:

Za mizo je sedel nek gost, ki je čakal dvojico; ni se videlo njegovega obraza, ki ga je zakrival **črn klobuk s širokimi krajci. Te tri glave,** ali bolje, **te trije klobuki so se pomenkovali na belem kvadratu prta;** in ko so se nekaj časa tiho pomenkovali, so **neznančeve roke začele pisati na ozek** papir nekaj, kar sta mu druga dva narekovala, in kar je, sodeč po redu, po kakršnem je postavljaj besede eno pod drugo, moral biti spisec imen. (25. poglavje, str. 107)

S postopkom vizualne antiteze pa Calvino denimo tudi povečuje prepad med značajema Don Frederica in Don Sulpicia:

Kazalo je, da je nekdo, ki je bil po vsem sodeč najuglednejši med njimi, **nek debeluh, zagozden v rogovili platane**, iz katere se je zdelo, da se ne more več dvigniti, s kožo na jetrih bolnega človeka, izpod katere je kljub pozni starosti presevala črna senca pobritih brk in brade, **vprašal svojega v črno oblečenega, mršavega, kot trska suhega soseda** s prav tako črnkastimi lici od pobrite brade, kdo je tisti neznanec, ki prihaja po vrsti dreves. (17. poglavje, str. 73)

Vizualna antiteza pa je lahko naslikana tudi diahrono:

Odkar je živel s tistimi Španci, je začel bolj skrbeti za svojo postavo in je nehal hoditi okoli, **debelo zavit v krzno kot kak medved**. Nosil je **hlače in tesno prilegajoč se frak in cilinder**, po angleško, **in bril si je brado in si urejal lasuljo**. (19. poglavje, str. 81)

Rekli pa smo, da vizualno komično Calvino ustvarja tudi s spiski, oglejmo si nekaj takih primerov:

V veje je bilo še kar zapleteno kako **pero**, kakšen **trak ali čipka**, ki se je premikala v vetru, in **ena rokavica, en sončnik s klekljano čipko, ena pahljača in en škorenj z ostrogami**. (18. poglavje, str. 80); Srečal sem ga nekoč, ko je tekkel po vejah **z žimnico** čez ramo z isto naravnostjo, s katero smo ga videli, da prenaša čez ramo **puške, vrvi, sekire, bisage, čutare, usnjeno torbico s smodnikom**. (19. poglavje, str. 80); Njegova drevesa so bila zdaj okrašena s **popisanimi listi, z lepaki s Senekovimi in Shaftesburyjivimi maksimami in s predmeti: šopi perja, cerkvenimi svečami, majhnimi srpi, venci, ženskimi stezniki, pištolami, tehtnicami**, ki so bili povezani drug z drugim v določenem redu. (24. poglavje, str. 104); Dejstvo je, da je ves čas, ko je imel moj brat z njim opravka, Prostožidarstvo na prostem [...] imelo veliko bogatejši obred, v katerega so vstopali **čuki, teleskopi, borovi storži, hidravlične črpalke, gobe, kartezijski plavači, pajčevine in pitagorove tablice**. Tu je bilo tudi neko bahavo razkazovanje **mrtvaških lobanj**, toda ne samo **človeških**, temveč tudi lobanj **krav, volkov in orlov**. Takšne in drugačne predmete, med katerimi **zidarske žlice, kotnike in kompase običajnega prostožidarskega bogoslužja**, so v tistih časih v čudaških kombinacijah našli obešene na veje in jih spet pripisovali Baronovi norosti. (25. poglavje, str. 101).

V *Baronu* pa se pojavlja tudi postopek pretvarjanja, ki je v tesni povezavi s postopki preoblačenja, posnemanja in oponašanja, to pretvarjanje pa je lahko celo nenamerno, kot vidimo pri primeru francoske vojske:

Sredi teh nasprotujočih si mnenj je Kozma resnično postal nor. Če je prej hodil, oblečen v krzno od glave do pet, si je zdaj začel krasiti glavo s peresi kot ameriški domorodci, **s smrdokavrinim ali zeleničevim perjem živahnih barv, in razen na**



**glavi jih je nosil tudi raztresene po oblačilih.** Na koncu si je naredil več **frakov, popolnoma prekritih s perjem**, in je oponašal navade različnih ptic, kot na primer žolne, in je vlekkel iz debel deževnike in ličinke in se ponašal z njimi kot z velikim bogastvom. Pred ljudmi, ki so se zbrali pod drevesi, da bi ga poslušali in zbadali, je v dolgih govorih tudi zagovarjal ptice: in od lovca se je preobrnil v zagovornika perjadi in se je, **primerno preoblečen, razglašal zdaj za dolgorepko, zdaj za pegasto sovo, zdaj spet za taščico**, in je v govorih obtoževal ljudi, ki ne znajo prepoznati v pticah svojih pravih prijateljev, v govorih, ki so v obliki parabole postali obtožba vse človeške družbe. (24. poglavje, str. 104); Tudi on se je **oblekel kot ovca: oglavnica, suknja, hlače, vse je bilo iz kodrave ovčje dlake**. (24. poglavje, str. 106); Ko sem v somraku izostril pogled, sem videl, da je bilo tisto **mehko rastlinje sestavljeno predvsem iz kosmatih kalpakov in gostih brkov in brad**. To je bil vod francoskih huzarjev. Ker so se med zimskim bojnim pohodom prepojili z vlago, **so vse njihove dlake nastopile pomlad in vzcvetele v plesnih in mahovih**. [...] Prepričan o splošni dobroti narave, poročnik Metuljček ni želel, da bi si njegovi vojaki otesli s sebe **borove iglice, kostanjeve ježice, vejice, listke, polže**, ki so se jim prilepili na hrbet, ko so prečkali gozd. In patrolja se je **začela že tako stapljati z naravo naokoli**, da je bilo potrebno prav moje izurjeno oko, da jo je opazilo. (27. poglavje, str. 15); Oddelku, ki mu je poveljeval pesnik, je namreč grozilo, da bo negibnost fronte zanj pogubna. **Mahovi in lišaji so rasli na vojaških uniformah in včasih tudi resje in praprot; vrh kučem so gnezdili palčki ali pa so poganjale in cvetele šmarnice; škornji so se zračali s črnico v trdno kopito**: ves vod je bil na tem, da bo pognal korenine. (27. poglavje, str. 117).

Postopek pretvarjanja pa se prekriva s postopkom prevzemanja tuje oz. prekrivanja lastne identitete, ki pa že sodi v značajsko komiko.

### 3.4.3.3 Značajska komika

Kot je besedna komika tista, ki vzvod za komični učinek polaga v same besede, je značajska komika tista, ki ga polaga v literarne osebe. Nasplošno lahko rečemo, da je značaj lahko smešen v dveh primerih, ko pripovedovalec smeši neko človeško lastnost, ki obarva vsako dejanje človeka (lastnost je lahko tudi dobra, toda ko postane pretirana, se ji smejimo), ali pa, ko pride do vprašanja identitete, bodisi zaradi tega, ker literarna oseba skriva, kdo v resnici je, ali pa je podvojena (dvojčki/dvojniki), ponavljanje pa je eden osnovnih postopkov katerekoli komike. Najpogostejši postopek značajske komike v *Baronu* je postopek izpostavljanja prevladujoče značajske lastnosti, ki literarne osebe zaznamuje do te mere, da je vse njihovo obnašanje podrejeno eni lastnosti njihovega značaja, pogledjmo samo Kozmove sorodnike in Violo, ki imajo v romanu poleg samega protagonista še največjo vlogo. Pri Generalici je taka lastnost denimo njena strast do vsega vojaškega, ki zaznamuje vse njeno delovanje:

Najina mati Generalica ni štela, saj je imela celo, ko si je postregla pri mizi, **trde vojaške manire**, »*So! Noch ein wenig! Gut!*« in nihče ni k temu ničesar pripomnil; toda če ji pri nama ni bilo do etikete, **pa ji je bilo do discipline**, in je Baronu vedno priskočila na pomoč s svojimi **ukazi kot na vojaškem vadišču** »*Sitz' ruhig! In obriši si gobec!*« (1. poglavje, str. 5); Ves ostanek dneva je najina mati preživela tako, da se je umaknila v svoje sobe, kjer je klekljala, vezla in delala obšitke, saj je Generalica v resnici znala opravljati le ta tradicionalno ženska dela in **le v njih je dajala duška svoji bojeviti strasti**. Čipke in vezenja so ponavadi **predstavljali zemljepisne karte**; najina mati jih je razprostrla po blazinah ali po stenskih preprogah in vanje zabadala **bucike in zastavice**, ki so **označevale načrte bitk nasledstvenih vojn**, ki jih je natanko poznala. Ali pa je **vezla topove z različnimi potmi izstrelkov**, ki so **leteli iz ognjenih žrel**, in **precepi in projekcijskimi koti**, saj je bila **zelo sposobna v balistiki**, predvsem pa je imela na razpolago celotno knjižnico svojega očeta Generala, z razpravami o umetnosti vojskovanja in merilnimi tablicami in atlasi. (1. poglavje, str. 5); »*Vorsicht! Vorsicht!* Zdaj se bo zvrnil, ubožček!« je polna tesnobe vzključila najina mati, **ki bi naju z veseljem videla v naskoku pod topovskimi streli**, medtem ko je bila v skrbeh pri vsaki najini igri. (1. poglavje, str. 9); Kozma se je z veje spustil navzdol, oklepajoč se ene od vrvi, to je bila vaja, v kateri je bil zelo dober, **ker naju je mati priganjala, da sva veliko telovadila** [...] (2. poglavje, str. 14); V naši materi pa je materinska zaskrbljenost, nestalno čustvo, ki je kraljevalo vsemu, otrdela, kot se je pri njej kmalu zgodilo z vsakim čustvom, **v praktične odločitve in iskanje potrebnega orodja, prav kot se morajo razrešiti skrbi kakega generala**. Nekje je **izkopala dolg podeželski daljnogled s trinožnikom**; tja je prilepila oko in **tako je preživela ure na terasi vile in neprestano naravnavala leče, da bi izostrila fanta sredi listja**, tudi ko bi mi lahko prisegli, da je bil zunaj dometa. (5. poglavje, str. 24); Tedaj je **položila roko na neke barvaste zastavice, ki jih je imela poleg podnožnika, in z odločnimi, ritmičnimi gibi pomahala z eno in potem z drugo, kot bi pošiljala sporočila v dogovorjenem jeziku**. (Jaz sem zaradi tega čutil neko posebno jezo, saj nisem vedel, da ima najina mati tiste zastavice in da jih zna uporabljati, in gotovo bi bilo lepo, ko bi naju naučila igrati se z zastavicami z njo, predvsem prej, ko sva bila še oba bolj majhna; **toda najina mati ni nikoli ničesar počela zaradi igre**, in zdaj ni bilo več upanja.) (5. poglavje, str. 24); Takoj se je lotila pripravljati gazo in obliže in zdravila, **kot bi morala založiti ambulanto bataljona**, in vse je dala meni, da mu bom odnesel, ne da bi vsaj za trenutek upala, da se bo on, ker se bo moral zdraviti, odločil, da se vrne domov. (6. poglavje, str. 31).

Pri Opatu so izpostavljeni njegova brezbržnost, zmedenost in ustrežljivost zaradi brezbržnosti ali strahu pred kaznijo:

Opat je bil mršav in naguban starček, ki se ga je držal sloves janzenista, in zares je zbežal iz Dofineje, svoje rodne grude, da bi ušel procesu inkvizicije. Toda **strogi značaj**, ki so ga pri njem navadno vsi hvalili, **in notranja resnost**, ki jo je nalagal sebi in drugim, **sta neprestano klecala pred nekim njegovim osnovnim nagnjenjem k ravnodušju in brezbržnosti**, kot bi mu **dolga razglabljanja z v prazno uprtimi očmi** ne nakopala drugega kot velikega **dolgočasja in brezvoljnosti**, in bi pri vsaki, tudi **najmanjši oviri, videl znamenje velike usodnosti, ki se ji je nesmiselno upirati**. Naši obedi so se v Opatovi družbi začenjali po dolgih molitvah, s spodobnim, obrednim, tihim premikanjem žlic, in gorje tistemu, ki je dvignil oči iznad krožnika ali

ki je naredil celo najbolj lahen vrtinec, ko je srebal juho; **toda proti koncu prve jedi je bil Opat že utrujen, z dolgočasen, gledal je v prazno in tleskal z jezikom pri vsakem požirku vina, kot bi ga bili sposobni doseči le še najbolj plitvi in minljivi občutki**; pri glavni jedi sva se že lahko lotila jesti z rokami in na koncu obeda sva se obmetavala z ogrizki hrušk, **medtem ko je Opat vsake toliko spustil enega svojih »Oooo bien! ... Ooo allors!«** (1. poglavje, str. 4); ? Opat Fauchelafleur, ki je **postopal gor in dol** z odprtim brevirjem pred sabo, **pogled pa je upiral kot kokoš v prazno**. Ko bi vsaj napol spal, kot ponavadi! Toda ne, bil je v enem tistih stanj, ki so se ga tudi pollaščala, stanj izredne pozornosti in dojemanja vsega okoli sebe. Vidi Kozma, **pomisli: ograja, kip, zdaj ga bo zadel, zdaj bodo ošteli tudi mene** (saj je bil pri vsaki najini paglavščini okaran tudi on, ki naju ni znal nadzorovati) in **se vrže na ograjo, da bi zadržal mojega brata**. (1. poglavje, str. 7); . Jaz sem se igral tam okoli in sem ju za kratek čas zgubil z oči; ko sem se vrnil, **je bil tudi Opat na drevesu**; s svojimi dolgimi, tankimi nogami v črnih nogavicah se je hotel povzpeti na neko gačo in Kozma mu je pomagal, držeč ga za komolec. [...] Zatem ne vem, kako je bilo, zakaj je učenec pobegnil stran, **morda ker se je opat tam zgoraj zmedel in se kot ponavadi bebavo zastrmel v prazno**, dejstvo je, da je bil sključen med vejami samo stari črni duhovnik s knjigo na kolenih in **gledal je let belega metulja in mu sledil z odprtimi usti**. Ko je metulj izginil, **se je opat zavedel**, da je tam v krošnji, in **postalo ga je strah**. Objel je deblo, začel vpiti: *»Au secours! Au secours!«*, dokler niso prišli ljudje z lestvijo in **polagoma se je pomiril** in se spustil dol. (8. poglavje, str. 38); *»Alors ... Voyons ... Maintenant ...«* **je začel Opat, nato pa se je zgubil in ni šlo več naprej**. (13. poglavje, str. 58); Opat, se ve, je imel tisto **nagnjenje h krotkosti in ustrežljivosti**, ki je izviralo iz višje stopnje zavedanja, da je vse jalovo, in Kozma je to izkoriščal. **Tako se je odnos učenec učitelj med njima obrnil na glavo**: Kozma je bil učitelj in Fauchelafleur učenec. In moj brat si je prisvojil tako vplivnost, da mu je uspelo **tresočega starca vleči za sabo na svoja romanja po drevesih**. Prignal ga je, da **je preživel celo popoldne, bingljaje s suhimi nogami z divjega kostanja v vrtu Valobalskih in občudoval redko rastlinje in sončni zahod** [...] (13. poglavje, str. 58).

Pri Baptisti njena strast do grotesknega in čudaškega, predvsem zaradi učinka, ki ga ima na druge (primera njene grozljive kuhe tukaj ne podajam, ker je bil že omenjen pri besedni komiki, str. 227):

Edina, ki se je počutila prijetno, je bila Baptista, hišna nuna, ki je **s skrbno trdovratnostjo vlakno za vlaknom čistila meso s piščancev s pomočjo nekih priostrenih nožkov, ki jih je imela le ona, nekakšnih majhnih lancet**. Baron, ki bi nama jo vendar lahko dal za zgled, pa si je ni upal pogledati, saj je s tistimi izbuljenimi očmi pod krajci poškrbljene avbe in s stisnjenimi zobmi v tistem svojem rumenem mišjem obrazku tudi njemu naganjala strah v kosti. (1. poglavje, str. 5); A tista duša brez pokoja, najina sestra Baptista, **je ponoči prečesavala celo hišo na lovu za mišmi, držeč svečnik in s puško pod pazduho**. Tisto noč je šla v klet in svetloba svečnika je osvetlila sled srebrnkaste sline in polža, ki je zašel na strop. **Odjeknil je strel**. Vsi v posteljah smo planili kvišku, vendar smo se kmalu ponovno potopili v blazine, tako smo bili že vajeni nočnih lovov hišne nune. Toda Baptista, ki je **uničila polža in z onim nespametnim strelom povzročila, da se je zrušil del ometa, je začela kričati s svojim predirljivim glaskom: »Na pomoč! Vsi bežijo! Na pomoč!«**

(1. poglavje, str. 8); Zadnja je poskusila ujeti Kozma najina sestra Baptista. **Na lastno pest, seveda, ne da bi se s komerkoli posvetovala, skrivaj, kot je vedno počela stvari. Ponoči je šla ven s kotlom ptičjega lepila in z lestvijo in je z lepilom od krošnje do vznožja namazala nek rožičevce.** (7. poglavje, str. 32); Kozma, ki se je oddaljil in šel na enega svojih raziskovalnih obhodov, se je zasopel vrnil. **»Zaradi nje je začel kolcati! Zaradi nje je začel kolcati!«** [...] Kozma je skočil stran in se nato vrnil, še bolj zadihan kot prej: **»Lovita se. Ona mu hoče vreči žvega martinčka za srajco, da bi se mu nehalo kolcati! On pa noče!«** In je spet tekel gledat. (9. poglavje, str. 40); Tako se mi je spet motala pod nogami moja sestra Baptista, lahko si predstavljate, kako sem je bil vesel. Vselila se mi je v hišo, z možem častnikom, konji, predpisanimi vojaki. **Ona je preživljala večere tako, da nam je pripovedovala o zadnjih usmrтитvah v Parizu; še več, imela je modelček giljotine s pravim rezilom, in da bi nam razložila konec vseh svojih prijateljev in primoženih sorodnikov, je obglavljala kuščarje, slepce, deževnike in celo miši.** (26. poglavje, str. 114)

Pri očetu Baronu je to njegovo hlepenje po vojvodskem nazivu in strah pred jezuiti zaradi neke njegove pretekle politične odločitve:

Nemir nekega časa na mnoge prenese potrebo po tem, da bi se zganili tudi sami, toda v popolnoma drugo, napačno smer; tako je najin oče, medtem ko je v kotlu vrelo, **terjal naslov vojvode Osojnega in ni mislil na drugo kot na rodovnike in dedovanja in rivalstva in zavezništva z bližnjimi in daljnimi oblastniki. Zato smo doma vedno živeli, kot bi bili na generalki kakšnega povabila na dvor, ne vem, ali tistega avstrijske cesarice, kralja Ludvika ali celo onih torinskih hribovcev. Postrežen je bil puran, in najin oče je srepro strmel v naju, ali ga razkosavava in obirava v skladu z vsemi kraljevimi pravili [...]** (1. poglavje, str. 5); Počasi smo se vsi, celo oče, prepričali, da se Kozma ne bo več vrnil. Odkar je moj brat skakal po drevesih vsega osojnskega ozemlja, se **Baron ni več upal pokazati na sprehodu, ker se je bal, da je vojvodska čast ogrožena.** Postajal je čedalje bolj bled in upadel v obraz in ne vem, **koliko je šlo za očetovsko skrb in koliko za zaskrbljenost zaradi dinastičnih posledic:** toda obe stvari sta že tvorili celoto, saj je bil Kozma njegov prvorojenec, dedič naslova, in **če je že nespodobno, da nek Baron skače po vejah kot frankolin, se sme še manj dopustiti, da to počne Vojvoda, čeprav je še otrok, in tako obnašanje dediča gotovo ne bi ne bi niti najmanj pripomoglo k pridobitvi spornega naziva.** (7. poglavje, str. 33); Najin oče pa ni užival v teh stvareh, **počutil se je kot odstavljen vladar in je z okoliškimi plemiči nazadnje pretrgal vse odnose [...]** (7. poglavje, 33); Baron Rondojski je vedno, ko so izbruhnili ti upori zaradi davkov, verjel, **da bodo vsak čas prišli in mu ponudili vojvodski naslov. Takrat se je pokazal na trgu, se ponudil Osojncanom za zaščitnika,** toda vsakič znova je moral hitro zbežati pod točo gnilih limon. No, on je pravil, da so zasnovali zaroto proti njemu: jezuitje, kot ponavadi. **Vbil si je namreč v glavo, da je med njim in jezuiti dosmrtna vojna in da Družba ne misli na nič drugega, kot da snuje, kako mu škodovati.** V resnici je prišlo do nekakšnih nesporazumov zaradi nekega vrta, za katerega lastništvo se je potegovala naša družina in Družba Jezusova; iz tega se je rodil spor in Baronu, ki je bil takrat v dobrih odnosih s Škofom, je uspelo odstraniti provinciala z ozemlja škofije. **Od takrat je bil najin oče prepričan, da Družba pošilja svoje vohune, ki ogrožajo njegovo življenje in njegove pravice, in na svoji strani se je trudil zbrati vojsko vernikov, ki bi osvobodila Škofa, ki je po**

njegovem mnenju kot ujetnik padel v roke jezuitom, in nudil je zatočišče in zaščito vsem, ki so izjavili, da jih preganjajo jezuitje, tako da je kot najinega duhovnega očeta izbral tistega poljanzenista z glavo v oblakih. (7. poglavje, 33); Najin oče se je zaprl v sobo in ni hotel poskusiti hrane, ker se je bal, da ga bodo zastrepili jezuiti. (13. poglavje, str. 59).

Pri Vitezu Advokatu so te lastnosti njegova turškost, izogibanje sitnostim in obveznostim, neartikuliranost in navdušenje za vodo:

Kar pa se tiče Viteza Advokata Kattedre, sva odkrila, da je dvoličen v dno duše: **pod škrici njegove dolge turške halje** so izginjala cela jagnječa stegna, da jih je lahko kasneje, **skrit v vinogradu**, obgrizel, **kot mu je bilo po volji**; in prisegla bi (čeprav nama ni nikoli uspelo, da bi ga zasačila pri dejanju, tako urne so bile njegove kretnje), **da je prihajal k mizi z žepi, polnimi že obranih koščic, da bi jih je pustil na svojem krožniku namesto četrtink purana, ki so izginjale povsem nedotaknjene.** (1. poglavje, str. 5); [...] Vitez Advokat pa, še preden je kaj razumel, je iz strahu pred sitnostmi pobegnil med polja in odšel spat na senik. (1. poglavje, str. 8); Celo Vitez Advokat je čutil dolžnost, da se pokaže in kaj reče, toda kot ponavadi **mu ni uspelo izraziti sodbe o stvari.** Rekel je: »Oooh ... čvrst les ... zdrži sto let ...« nato je **zamomljal** nekaj **turških** besed, morda ime gradna; skratka, kot bi govorili o drevesu in ne o mojem bratu. (3. poglavje, str. 17); Vitez Advokat je v **dolgi halji in s fesom momljal**, ali jih pustijo vstopiti in se zelo opravičujem. Sprva so posli Valobalskih mislili, da so prišli obrezat neke naše rastline, ki so molele k njim; nato so zaradi **polbesed**, ki jih je **mrmral** Vitez: »**Zgrab'mo ... zgrab'mo ...**«, ko je z nosom navzgor gledal med veje in vijugavo tekal sem ter tja, vprašali: »Kaj pa vam je pobegnilo: papagaj?« (6. poglavje, str. 29); Tedaj je Enej Silvij Kattedra ubral druge strune. **Pridrobencljal** je v bližino markiza in mu, kot ne bi bilo nič, **momljuje** začel govoriti o **igrah vode v ribniku tam spredaj in kako je dobil zamisel o curku, zelo visokem in učinkovitem curku, ki bi lahko tudi služil, ko bi zamenjali podložko, za škropljenje travnikov.** (6. poglavje, str. 29); **In nato je računal in risal načrte namakalnih naprav in s črtami in številkami in z besedami v turški pisavi zapolnil veliko šolsko tablo.** Občasno se je najin oče za ure zaprl z njim v delovno sobo (takrat se je Vitez Advokat tam najdlje zadrževal), in kmalu je izza zaprtih vrat prispel srdit baronov glas, valujoči poudarki prepira, Vitezovega glasu pa se skoraj ni slišalo. Nato so se vrata odprla, Vitez Advokat se je oddaljil s **svojimi hitrimi korakci v gubah dolge halje, s fesom**, pokončno posajenim na teme, krenil proti steklenim vratom in ven na vrt in na polje. »Enej Silvij! Enej Silvij!« je vpil najin oče in tekel za njim, toda polbrat je bil že med vrstami vinograda ali sred limonovcev in **videl se je samo rdeči fes, kako trmasto napreduje med listi.** (7. poglavje, str. 35); **Vitez Advokat je navadno govoril v narečju, bolj iz skromnosti kot zaradi nepoznavanje jezika, toda v tistih nenadnih trenutkih razburjenosti je iz narečja, ne da bi se tega zavedal, prešel naravnost v turščino in nič se ga ni več razumelo.** Da povem na kratko: **domislil se je visečega akvadukta, s cevjo, ki bi jo nosile prav drevesne veje in s katero bi lahko dosegla pusto pobočje na drugi strani doline in ga namakala.** In **izboljšava**, ki mu jo je Kozma, ki je takoj podprl njegovo zamisel, predlagal, da bi namreč ponekod uporabila cevi iz preluknjanih debel, da bo lahko deževalo na nasade, **ga je spravila naravnost v blaženost.** (11. poglavje, str. 49)

Pri Violi neka domišljavost in njena strastna narava, ki niha med nasiljem in nežnostjo, na kar opozarja že njeno ime, gl. poglavje 4.2.5:

Deklica je gledala s **priprtimi očmi in privihanim nosom, kot bi bila vajena igrati damo, in po grizljajih jedla jabolko**, pri čemer je vsakič sklonila glavo k roki, ki je morala hkrati držati jabolko in se držati vrvi gugalnice, in se s konicami čeveljčkov odpravila od tal vsakokrat, ko je bila gugalnica na najnižji točki svojega loka, in pihala je z ustnic koščke lupine ugriznjene jabolka in pela: »Oh la la la! La *ba-la-nçoire* ...« **kot majhna deklica, ki ji že ni nič ne za gugalnico, ne za pesem, ne (pa vendarle majčkeno več) za jabolko, in ki se ji po glavi že motajo druge misli.** (2. poglavje, str. 11); Bič je počil, kočija je med plapolanjem robčkov tet odrinila in izza vratc se je zaslišal Violin: »**No, čestitam!**«, in ni se razumelo, ali je navdušena ali se roga. (6. poglavje, str. 32); »Ti!« in nato, ko je iskala ton, s katerim govori človek o običajnih stvareh, **pa ji ni uspelo skriti svojega zadovoljnega zanimanja: »Ah, tako si ostal tukaj od takrat, ne da bi se kdaj spustil dol!«** Kozmu je uspelo pretvoriti tisti glas, ki se mu je hotel izviti kot vrabčkov klic, v: »Da, jaz sem, Viola, se spomniš?« **»In nisi nikoli, ampak res nikoli položil noge na tla?«** »Nikoli.« In ona, **kot bi se že preveč razkrila: »Ah, vidiš, da ti je uspelo? Torej le ni bilo tako težko.«** (21. poglavje, str. 90); Viola se je vrgla na merjasca. **»Si sem pripeljal druge ženske?«** On se je obotavljal. In Viola: **»Če jih nisi pripeljal, nisi kot moški vreden nič.«** »Da ... Kakšno ...« Ona ga je **oklofutala** z odprto dlanjo. **»Tako si me čakal?«** Kozma si je položil roko na rdeče lice in ni vedel, kaj reči; toda zdelo se je, da mu je **ona že spet naklonjena: »In kakšne so bile? Povej mi: kakšne so bile?«** »Ne kot ti, Viola, ne kot ti ...« **»Kaj ti veš o tem, kakšna sem jaz, a, kaj veš?«** Postala je mila in Kozma se ni mogel načuditi tem nenadnim spremembam. Približal se ji je. **Viola je bila vsa zlata in medena.** (21. poglavje, str. 92).

Se pa v *Baronu* pojavljajo tudi drugi postopki značajske komike, čeprav so manj pogosti in ne zaznamujejo celotnega teksta, kot to velja za izpostavljanje prevladujoče značajske lastnosti. Tako v 23. poglavju opazujemo primer postopka dvoličnega obnašanja, ki je spretno vpleten v situacije in dialoge: Viola daje obema poročnikoma lažno upanje, ne da bi poročnika vedela, da nobeden od njiju nima posebnega mesta v njenih mislih, ko pa jima nato predstavi, da se noče odločiti za nobenega od njiju, ampak le za oba, jima še vedno prikriva svojo zvezo s Kozmom. Celo več, vsakič, ko iz njiju izvleče kakšno priznanje ljubezni, jo to veseli samo toliko, kolikor lahko poočita Kozmu, da ni tak kot slepa snubca, tu se dvolično obnašanje prepleta še z enim komičnim postopkom značajske komike, komedijo zmešnjav, pri kateri dvojniki (v tem primeru snubca predstavljata enega dvojnika, Kozma pa drugega) ne vedo vedno eden za drugega:

Preučeval je, kako bi jo lahko zagodel tekmečema, da bi se čimprej vrnila vsak na svojo ladjo, toda ko je videl, da **Viola z enakim zadovoljstvom sprejema dvorjenja**

**enega in drugega**, mu je ponovno dalo upanje, **da se ona želi samo ponorčevati iz njiju obeh in hkrati iz njega**. Vendar zaradi tega ni zmanjšal svojega nadzora: ob prvem znaku, ki bi ga dala, da ima rajši enega od drugega, je bil pripravljen posredovati. / Glej, nekega jutra gre mimo Anglež. **Viola je pri oknu. Nasmehmeta se drug drugemu. Markiza spusti listek**. Poročnik ga v letu zgrabi, ga prebere, se rdeč v obraz pokloni in spodbode konja stran. Sestanek! Anglež je bil torej srečnež! Kozma si je prisegel, da mu ne bo pustil mirno dočakati večera. / V tistem gre mimo **Neapelčan. Viola vrže listek tudi njemu**. (23. poglavje, str. 99); In Dona Viola: »Moja draga prijatelj! Vtaknita te meče nazaj v nožnice, prosim vaju! **Kaj se na tak način straši damo?** Ta paviljon sem imela najrajši, ker je bil najbolj tiho in najbolj skrito mesto v parku, in glejta, **komaj sem zadremala, me je zbudilo vajino tolčenje z orožjem!**« [...] Iz grla Done Viole se je izvil lahen smeh kot frfot peruti. »**Ah, da, da, povabila sem vas ... ali vas ... Oh, tako zmedo imam v glavi ... No, torej, kaj čakata? Vstopita, izvolita sesti, prosim vaju ...**« (23. poglavje, str. 102); **Ona se je dobrikala obema in ju pozivala na tekmovanje v vedno novih dokazih ljubezni**, na kar sta bila onadva zmeraj pripravljena pristati [...] **Pri vsaki novi obljubi**, ki jo je iztrgala iz mornariških oficirjev, **je Viola zajahala konja in šla o njej povedat Kozmu**. (23. poglavje, str. 102).

K značajski komiki pa sodi tudi prevzemanje tuje in prekrivanje lastne identitete, ki se delno prekriva s postopki pretvarjanja, preoblačenja, posnemanja, kot smo že omenili pri vizualnem komičnem. Poglejmo si, kako primeri vizualnega komičnega preidejo v značajsko komiko:

Sredi teh nasprotujočih si mnenj je Kozma resnično postal nor. Če je prej hodil, oblečen v krzno od glave do pet, **si je zdaj začel krasiti glavo s peresi kot ameriški domorodci**, s smrdokavrinim ali zeleničevim perjem živahnih barv, in razen na glavi jih je nosil tudi raztresene po oblačilih. Na koncu si je naredil več frakov, popolnoma prekritih s perjem, in je **oponašal navade različnih ptic, kot na primer žolne, in je vlekel iz debel deževnike in ličinke in se ponašal z njimi kot z velikim bogastvom**. (24. poglavje, str. 104); Prednji straži je poveljeval poročnik Agripa Metuljček iz Rouena, pesnik, prostovoljec v Republikanski armadi. Prepričan o splošni dobroti narave, poročnik Metuljček ni želel, da bi si njegovi vojaki otresli s sebe borove iglice, kostanjeve ježice, vejice, listke, polže, ki so se jim prilepili na hrbet, ko so prečkali gozd. **In patrolja se je začela že tako stapljati z naravo naokoli**, da je bilo potrebno prav moje izurjeno oko, da jo je opazilo. (27. poglavje, str. 115); Oddelku, ki mu je poveljeval pesnik, **je namreč grozilo, da bo negibnost fronte zanj pogubna**. Mahovi in lišaji so rasli na vojaških uniformah in včasih tudi resje in praprot; vrh kučem so gnezdili palčki ali pa so poganjale in cvetele šmarnice; škornji so se zraščali s črnico v trdno kopito: ves vod je bil na tem, da bo pognal korenine. **Popustljivost pred naravo poročnika Agripe Metuljčka je povzročila pogrezanje peščice junakov v živalsko in rastlinsko mešanico**. [...]Vendar pa je bilo moje posredovanje od boga poslano: srbež zaradi bolh je v huzarjih **spet močno vžgal človeško in civilizirano potrebo** po praskanju, pregledovanju, obiranju uši; v zrak so **zagnali mahovnata oblačila, nahrbtnike in cule, prekrite z gobami in pajčevinami**, se umili, obrili, počesali, ponovno so se **skratka zavedli svoje posamezne človeškosti in spet so pridobili občutek omike in osvobojenosti od živalske narave**. (27. poglavje, str. 117).

#### 3.4.3.4 Situacijska komika

V *Baronu* je kar nekaj situacijske komike, največ je je izražene s postopkom uverženja komičnih situacij, čemur bi z drugimi besedami lahko rekli tudi postopek spiskov komičnih situacij.

Možicelj na vzmeti je eden od postopkov ponavljanja situacijske komike, za katerega je značilno, da imamo dve nasprotujoči si hotenji, v spodnjem primeru eno tako hotenje predstavljata Ugasso in Le-Potéc, drugo pa Janez iz Vresja. Ugasso in Le-Potéc od Janeza iz Vresja zahtevata, naj spet prevzame svoje razbojniške naloge, in ga silita v rop, s katerim bi razbojnik dokazal, da še ni za staro šaro, medtem pa si Janez iz Vresja ne želi drugega, kot brati knjigo. Ugasso in Le-Potéc mu zato vzameta knjigo in nato vsakič, ko si razbojnik hoče premisliti, strgata list iz knjige, razbojnik se umiri, čez nekaj časa pa se spet začne upirati in spet mora slišati zvok trganja strani iz romana:

»Ah, ne boš šel tja ... Ah, ne boš šel tja, torej ... Tedaj glej!« in Ugasso je **prijel neko stran proti koncu knjige, (»Ne!« je zarjovel Janez iz Vresja), jo strgal, (»Ne! Nehaj!«), jo zmečkal v kepo in jo vrgel v ogenj.**

»Aaaah! Pes! Ne smeš tako delati! Ne bom več zvedel, kako se konča!« in je tekkel proti Ugassu, da bi zgrabil knjigo.

»No, boš šel do mitničarja?«

»Ne, ne bom šel!«

**Ugasso je strgal novi dve strani.**

»Pes! Clarissa! Ne!«

»No, boš šel tja?«

»Jaz ...«

**Ugasso je strgal nove tri strani in jih zabrisal v plamene.**

Janez iz Vresja se je butnil na tla in obsedel z obrazom v rokah. »Šel bom,« je rekel. »Toda obljubita mi, da me bosta čakala s knjigo pred mitničarjevo hišo.«

Razbojnik je bil skrit v vreči, na glavi je imel butaro. Le-Potéc je nosil vrečo na hrbtu. Zadaj je šel Ugasso s knjigo. **Vsake toliko, ko je Janez iz Vresja z brcanjem ali kruljenjem znotraj vreče kazal, da si bo vsak hip premislil, mu je Ugasso dal poslušati šum strgane strani in Janez iz Vresja se je takoj spet pomiril.** (12. poglavje, str. 56)

Že v zgornjem primeru pa opazimo, da možicelj na vzmeti predstavlja le del najpogostejšega postopka situacijske komike v *Baronu*, uverženja (ali spiska) komičnih situacij, pri katerem komični presežek prve situacije prevzame druga, ta se poigra z njim in ga preda naprej, pogledjmo si torej isti odlomek še z vidika rabe postopka uverženja komičnih situacij:

»Ah, ne boš šel tja ... Ah, ne boš šel tja, torej ... Tedaj glej!« in Ugasso je **prijel neko stran proti koncu knjige, (»Ne!« je zarjovel Janez iz Vresja), jo strgal, (»Ne! Nehaj!«), jo zmečkal v kepo in jo vrgel v ogenj.**



»Aaaah! Pes! Ne smeš tako delati! Ne bom več zvedel, kako se konča!« **in je tekel proti Ugassu, da bi zgrabil knjigo.**

»No, boš šel do mitničarja?«

»Ne, ne bom šel!«

**Ugasso je strgal novi dve strani.**

»Pes! *Clarissa!* Ne!«

»No, boš šel tja?«

»Jaz ...«

**Ugasso je strgal nove tri strani in jih zabil v plamene.**

Janez iz Vresja se je butnil na tla in obsedel z obrazom v rokah. »Šel bom,« je rekel. »Toda obljubita mi, da me bosta čakala s knjigo pred mitničarjevo hišo.«

Razbojnik je bil skrit v vreči, na glavi je imel butaro. Le-Potéc je nosil vrečo na hrbtu. Zadaj je šel Ugasso s knjigo. Vsake toliko, ko je Janez iz Vresja z brcanjem ali kruljenjem znotraj vreče kazal, da si bo vsak hip premislil, mu je Ugasso dal poslušati šum strgane strani in Janez iz Vresja se je takoj spet pomiril. (12. poglavje, str. 56)

Drug postopek ponavljanja, ki smo ga omenili, se imenuje snežna kepa, pri kateri je vzrok lahko neznaten, učinek pa se širi in lahko pripelje do nepričakovanega rezultata. Tak je v *Baronu* denimo prizor prodiranja avstrijske vojske, ki se prepleta še z drugim postopkom situacijske komike, ki se mu preprosto reče kar kompleksnejše oblike ponavljanja, saj je združen z drugimi komičnimi postopki, oba postopka (snežna kepa in kompleksnejše oblike ponavljanja) se prepletata s postopkom marionete, ko oseba misli, da deluje svobodno, v resnici pa je le lutka v rokah nekoga drugega, in z možicljem na vzmeti, vsi ti postopki pa seveda tvorijo postopek uverženja komičnih situacij. V spodnjem primeru tako snežno kepo predstavlja Kozmovo nagajanje avstrijski vojski, ki pripelje tako daleč, da se avstrijski vojaki bojijo najmanjšega gozdnega šuma, ker so prepričani, da jih obkrožajo oboroženi jakobinci, kompleksnejšo obliko ponavljanja predstavljajo različni postopki, s katerimi Kozma enega po enega pospravlja avstrijske vojake (meče nanje borove storže, gosenice, divje mačke), možiclja na vzmeti predstavlja avstrijski poročnik, ki ne glede na »hotenje« gozda in Kozmova nagajanja ravna popolnoma mehanično, kot je zarisano na njegovih kartah, ki ne upoštevajo terena, vsa avstrijska vojska s poročnikom na čelu pa je prikazana tudi s postopkom marionete, prepričani so, da ravna po svoji volji, v resnici pa so le igrača v rokah Kozma, ki jih usmerja v past:

Nek avstrijski poročniček, pravi plavolasec, je poveljeval patrolji vojakov v popolnih uniformah, s kitko in pentljo, trirogeljnikom in golenicami, belimi prekržanimi trakovi, puško in bajonetom, in **ukazal je jim, da morajo korakati v vrsti po dva, trdil se je namreč vzdrževati usklajenost na tistih strmih potkah.** Ni vedel, kako je narejen gozd, prepričan pa je bil, da mora do pikice izvesti prejete ukaze, in **tako je**

oficirček hodil naprej po črtah, zarisanih na zemljevidu, in se neprestano z nosom zabijal v debla, in zaradi njega je patrolji z okovanimi čevlji večkrat spodrsnilo na gladkih kamnih ali pa so si spraskali oči v robidovju, neprestano v svesti premoči cesarske vojske.

To so bili sijajni vojaki. Jaz sem jih čakal na prelazu, skrit na nekem boru. V roki sem držal polkilogramski borov storž in spustil sem ga na glavo zadnjega vojaka v vrsti. Pešak je razširil roke, upognil kolena in padel med praprot v podrasti. Nihče ni nič opazil; četa je nadaljevala svoj pohod.

Spet sem jih dohitel. Tokrat sem v kepo zvitega ježa vrgel za vrat nekega desetarja. Desetar je nagnil glavo in omedlel. Poročnik je tokrat opazil dogodek, poslal je dva moža po nosilnico in šel naprej.

Patrulja se je, kot bi to nalašč počela, zapletla v najgostejše brinje v vsem gozdu. In čakale so jo zmerom nove zasede. V škrnicelj sem nabral neke kosmate, sinje modre gosenice, zaradi katerih ob dotiku koža oteče huje kot pri koprivah, in patrolji sem na hrbet spustil pravi dež kakih sto gosenic. Vod je šel mimo, izginil v goščavi, se spet prikazal in se praskal, na rokah in obrazih sami rdeči mehurčki, in marširal naprej.

Čudovita četa in sijajen oficir. Vse v gozdu mu je bilo tako neznano, da ni razločil, kaj je bilo tam neobičajnega, in je šel naprej z zdesetkanim, toda vedno okrutnim in neupogljivim moštvom. Takrat sem si pomagal z družino divjih mačk: držal sem jih za rep in jih zalučal, potem ko sem jih nekaj časa vrtel po zraku, kar jih je brezmejno razsrdilo. Bilo je veliko trušča, predvsem mačjega, nato molk in zatišje. Avstrijci so zdravili rane. Od povojev pobeljena patrolja je nadaljevala svoj pohod.

[...]

Huzarje, razkropljene po gozdu, je bilo težko ločiti od šopov zelenja, in avstrijski poveljnik je bil gotovo najmanj sposoben doumeti to razliko. Cesarska patrolja je korakala po poti, začrtani na zemljevidu, z občasnim rezkim 'nadesno!' ali 'nalevo!' Tako so hodili pred nosovi francoskih huzarjev, ne da bi se tega zavedli. Tihi huzarji so širili okoli le naravne šume kot šuštenje krošenj in frfotanje kril in se razporedili v obkoljevalni manever. Visoko z dreves sem jih z žvižgom skalne jerebice ali skovikanjem čuka obveščal o premikih sovražnih čet in o bližnjicah, po katerih morajo iti. Avstrijci, ne vedoč za vse to, so bili v pasti.

[...]

Postal sem dragocen sodelavec Republikanske armade, vendar sem se raje sam loteval svojih lovov, in si pri tem posluževal pomoči gozdnih živali, kot takrat, ko sem pognal v beg avstrijsko kolono, tako da sem jim v hrbet zalučal osje gnezdo.

Glas o meni se je razširil po avstro-sardinskem taboru, pretiran do točke, ko se je govorilo, da v gozdu mrgoli oboroženih jakobincev, skritih v vrhovih dreves. Ko so hodile, so kraljeve in cesarske čete zašilile ušesa: ob najbolj lahnem plosku kostanja, ki se je izluščil iz ježice, so že videli, kako so jih obkrožili jakobinci, in so se obrnili drugam. Tako sem s povzročanjem komaj slišnih шумov in šelestenja preusmeril piemontske in avstrijske kolone in jih vodil, kamor sem hotel.

Nekega dne sem eno pripeljal v gosto trnovo makijo in tam sem jih pustil, da so se zgubili. V makiji je bila skrita družina merjascev; pregnani s hribov, kjer je grmel top, so se merjasci v tropih spustili, da bi našli zavetje v nižjih gozdovih. Izgubljeni Avstrijci so korakali, ne da bi videli ped pred nosom, in nenadoma se je trop sršatih merjascev dvignil pod njihovimi nogami in boleče krulil. Z rilci naprej so se zverine zapodile med kolena vsakega vojaka, ga vrgle v zrak in poteptale padlega s plazom priostrenih kopit in zabadale čekane v trebuhe.

Celoten bataljon je bil premagan. **Prežal sem na drevesu s svojimi tovariši in za njimi smo poslali strele iz pušk.** (27. poglavje, str. 117)

Kot torej vidimo, se Calvino za doseganje komičnega učinka, najsi bo kakršen koli že, humoren, parodičen, ironičen, satiričen ali tragikomičen, poslužuje več različnih postopkov različnih oblik komike. Največ je v romanu seveda besedne komike, mnoge postopke besedne komike, kot so spiski in antiteze, pa lahko zasledimo tudi v drugih oblikah komike. Najbolj opazni postopki v *Baronu vzpetniku* pa so onomastično komično, spiski, hiperbole, antiteze, spreminjane jezikovnega registra in komično delnega pogleda. Prevajanje komičnega, predvsem onomastičnega komičnega in homonimnih besednih iger, pa je predstavljalo posebne izzive, več o tem pišem v naslednjem sklopu diplomskega dela, Komentarju prevoda.

## 4 Komentar prevoda

V tem poglavju, s katerim začenjam komentar prevoda, bom najprej zapisala nekaj o teoriji prevajanja, o namenu besedila, prevajalskih procesih in postopkih in o Coseriujevih opozorilih o napačnih izhodiščih teorij prevajanja, ki so hkrati tudi podkrepitev Vevarjevega sistema principov literarnega prevajanja. Pri tem se zavedam, da so teorije prevajanja različne in da lahko tako vsak prevajalec književnega dela vsaj v eni izmed njih najde potrditev svojih odločitev, na kar opozarja denimo tudi N. Kocijančič Pokorn (N. Kocijančič Pokorn, 2003: 11). Zavedam pa se tudi, da »prevajalec lahko prevede samo tisti pomen, ki ga je sam poustvaril, ob hkratni izgubi vseh drugih pomenskih in interpretativnih možnosti« (Grosman, 2004: 64). Prav zaradi tega sem se trudila, da ne bi ožila in siromašila pomenskega potenciala izvirnika, čeprav se temu mestoma nisem mogla izogniti (denimo pri neprevedljivih besednih igrach). Hkrati sem bila ves čas razpeta med željo po čimbolj verni podobi izvirnika in po tem, da bi prevod v ciljnem jeziku učinkoval enako ali podobno kot izvirnik v izvornem. O tej dihotomiji govorita tudi Grosman (2004: 78) in Vevar (2000: 57–58). V sledečih podpoglavjih bom okvirno predstavila nekatere probleme, s katerimi sem se srečevala med samim prevajanjem, in razložila, zakaj sem se odločila za konkretne prevajalske rešitve, najprej pa, kot rečeno, nekaj o sami teoriji prevajanja.

### 4.1 Splošno o teoriji prevajanja

#### 4.1.1 Namen besedila

Prva stvar, na katero sem bila pozorna, je bil namen besedila. Morala sem se odločiti, komu je izvorno besedilo namenjeno. Kot pravi T. Miklič (1999: 10), ki uporabi Vermeerjev koncept skoposa, skopos ali namen besedila diktira prevajalčeve izbire. Vedela sem, da sem hotela v slovenščini poustvariti literarno izkušnjo, ki jo ima bralec originala, zataknilo pa se je pri imenih oseb. Načeloma se imena ne prevajajo, toda informacija, ki so jo dodala k celoti besedila, je bila prevelika, da bi jih pustila v izvornem jeziku, k moji odločitvi, da jih prevedem, pa je botrovalo tudi to, da sem imela pred sabo šolsko izdajo, h kateri je spremno besedo napisal sam Calvino, pod anagramnim psevdonomimom Tonio Cavilia. *Baron* je v resnici tip romana, ki ga je težko spraviti v eno kategorijo, spraševala sem se, ali gre za mladinski roman ali za roman za odrasle in se odločila, da gre za oboje hkrati, da je roman namenjen

tako odraščajočim kot že odraslim in da mi to, da je namenjen tudi mladini, še dodatno diktira, da imena prevedem, pri čemer sem se spomnila tudi na lastni užitek ob branju in zaradi prevedenih imen tesnejši stik z junaki *Medvedka Puja*, *Alice v čudežni deželi*, Tolkienove trilogije ... Vendar več o prevajanju lastnih imen v 4.2.5. Ko sem imela namen (mnogoplastno literarno besedilo, namenjeno bralcem različne starosti), pa sem se morala odločiti tudi za pristop k besedilu, ki je po Hatimu in Masonu lahko osredotočen na izvirno besedilo, na prejemnika prevoda ali na avtorja izvirnika, izbira pristopa pa se ne nanaša le na celoten tekst, ampak variira tudi znotraj teksta pri konkretnih odločitvah (Hatim in Mason v Milojevič Sheppard, 1997: 99–108). Ker gre za ekspresivno besedilo, sem se odločila za čimbolj zvest prevod izvirnika, saj »pretirana težnja po ekspliciranju lahko namreč oslabi izrazno moč izvirnika« (Milojevič Sheppard, 1997: 107), vendar pa sem morala od tega odstopati, ko bi zaradi prevelikega naslanjanja na izvirnik prevod v slovenščini lahko izgubil estetski učinek, ki ga ima izvirnik.

#### 4.1.2 Definicija prevajanja in prevajalski procesi

R. Mackenzie definira prevajanje kot postopek prenašanja sporočila preko jezikovnih in kulturnih meja tako, da doseže učinek, ki ga je želel doseči pošiljatelj sporočila na svojega prejemnika v ciljni kulturi, pri čemer je nujno poznavanje vsaj dveh jezikov in kultur, čeprav samo to še zdaleč ni zadosten pogoj za uspešnost prevoda (Mackenzie, 1998: 15). Prevajanje oziroma prevajalska sposobnost ni le poznavanje vsaj dveh jezikov, brez katerega seveda ne gre, ampak jo sestavlja več komponent, Jean Vienne jih razdeli takole:

1. jezikovna sposobnost ali sposobnost razumevanja izvirnega jezika in ustvarjanja sprejemljivih izrazov v ciljnem jeziku;
2. prevajalska sposobnost ali sposobnost razumeti pomen v izvirnem tekstu in ga izraziti v ciljnem tekstu brez nepotrebnih sprememb oblike in z izogibanjem interferencam;
3. metodološka sposobnost ali sposobnost raziskave določene teme in izbire primerne terminologije;
4. disciplinska/panožna sposobnost ali sposobnost prevajanja tekstov osnovnih panog, kot je ekonomija, informatika, pravo ...;
5. tehnična sposobnost ali sposobnost uporabljanja pripomočkov pri prevajanju, kot so urejevalniki besedila, baze podatkov, diktafoni (Jean Vienne v Mackenzie, 1998: 111).

Pri tem bi rada opozorila, da se je prevajanje v informacijski dobi gotovo spremenilo, saj so nam poleg papirnatih virov zdaj na razpolago elektronski slovarji, terminološki viri, elektronska pošta, korpusi, internetni iskalniki, brez katerih bi bilo tudi moje lastno prevajanje precej drugačno, dostikrat ko sem posvojila italijanski način razmišljanja, mi je bil v veliko pomoč korpus FidaPlus, ki me je opomnil, kako na svet gledamo skozi lečo slovenščine, brez pomoči interneta pa nekaterih besed sploh ne bi mogla prevesti, tak je bil denimo stavek »Hanfa la Hapa Hota l'Hoc«, kjer je brskanje po različnih spletnih brskalnikih (nazadnje sem stavek našla s pomočjo altaviste.it) razkrilo, da je stavek delal preglavice tudi ruskemu prevajalcu, ki je stopil v stik z avtorjem in mu je le-ta razložil, kaj besede pomenijo, ruski prevajalec pa je prevod zapisal v opombi ruskega *Barona*, ki je v celoti na spletu.

Zgornje komponente pa so le predpogoj za samo prevajanje. Holmes tako v *Translated!* postavi model prevajalskega procesa, ki je sestavljen iz recepcije in prenosa izhodiščnega besedila in formulacije ciljnega besedila. Recepcija izhodiščnega besedila pomeni analizo izhodiščnega besedila in prevajalskih problemov, iskanje dodatnih informacij, jezikovno dekodiranje in razumevanje besedila, kar vse pripelje do miselne zasnove izhodiščnega besedila, prenos besedila pomeni kulturni prenos iz izhodiščne v ciljno kulturo, poglobljeno kontrastivno medkulturno razumevanje in sposobnost medkulturnega komuniciranja, posledica tega pa je zasnova ciljnega besedila, medtem ko je formulacija ciljnega besedila kreativno ali tehnično pisanje, sestavljanje besedila, enkodiranje v ciljni jezik, preverjanje prevedenih enot in besedilno arhiviranje (Holmes v Hirci, 2003: 90). Sam prevajalski proces pa po M. Baker določajo štiri značilnosti: *poenostavljanje*, *pojasnjevanje*, *normalizacija ali konzervativnost* in *stabiliziranje* (M. Baker v Olohan, 2004: 91), pri čemer stabiliziranje, to je težnja, da prevodni jeziki in prevodni teksti težijo k sredini, stran od dveh ekstremov, še ni bilo dovolj empirično raziskano. (Olohan, 2004: 100)

M. Baker pravi, da je *pojasnjevanje* proces, pri katerem prevajalec podzavestno poenostavi jezik, sporočilo ali oboje. Pri tem se prevajalci lahko poslužujejo strategij dodajanja podrobnosti ciljnemu tekstu, zamenjave razlag z drugimi, za katere je prevajalec menil, da bi utegnile biti bralcem ciljnega teksta razumljivejše, in odstranjevanje »nepotrebnih kontekstualnih informacij« (Baker v Olohan, 2004: 91). Vanderauwera pa dodaja, da je pojasnjevanje tudi razlaganje kulturnih informacij za ciljne bralce, ki ne bi razumeli kulturnih

referenc izvirnega teksta, ponavljanje in specificiranje aluzij zaradi izogibanja dvoumnosti, pojasnjevanje nejasnih informacij, razširjanje zgoščenih odstavkov in zapolnjevanje eliptičnih enot (M. Vanderauwera v Olohan, 2004: 92). Pri tem pa S. Blum-Kulka ugotavlja, da je razlika med pojasnjevanjem, ki je rezultat jezikovnega posredovanja, in pojasnjevanjem, ki je rezultat narave vsebovanega jezikovnega sistema, L. Øverås pa opozarja, da je težko reči, kdaj gre za katero obliko, saj prevajalci lahko tekst pojasnjujejo premišljeno, lahko pa gre za namerno uporabo jezika tako, da je tekst bolj jasen (S. Blum-Kulka in L. Øverås v M. Olohan, 2004: 93–94). Sama sem se zavestno trudila izogibati pojasnjevanju, je pa res, da je vsako branje literarnega dela tudi težnja po razumevanju besedila, in da si bralec, kar je prevajalec najprej, trudi pojasniti nerazumljive dele, kar se nato lahko odraža v nenamerni večji jasnosti prevedenega teksta.

*Normalizacija*, razlaga M. Olohan, je težnja po prilagajanju tipičnim lastnostim ciljnega jezika, premena od nenavadnih kolokacij k bolj običajnim, nevtralizacija metaforičnega izražanja, nevtralizacija nenavadnega postavljanja ločil, kreativno besedišče, kamor sodijo besede z malo ponovitev v korpusu, je normalizirano (M. Olohan, 2004: 96–98).

*Poenostavljanje* se prekriva z normalizacijo, tako je denimo nevtralizacija drugačne rabe interpunkcije tudi poenostavljanje. S. Laviosa pa pravi, da se poenostavljanje kaže predvsem na leksikalni ali stilistični ravni, in sicer kot manjša leksikalna raznolikost, manjši informacijski naboj in krajši stavki. Leksikalna raznolikost ji pri tem pomeni uporabo manj frekventnih besed v izvirnem jeziku, ki zaradi poenostavljanja v ciljnem jeziku postane manjša, manjši informacijski naboj pa se pokaže pri primerjavi besedne gostote, to je deleža vsebinskih besed v primerjavi z gramatikalnimi besedami, večja je besedna gostota, večji je informacijski naboj (S. Laviosa v M. Olohan, 99–100).

#### **4.1.3 Vevarjevi principi teorije literarnega prevajanja**

Vsi zgoraj opisani postopki pa so v službi principov teorije literarnega prevajanja, kot jih je razdelal Vevar. Vevar pravi, da »V/sak literarni prevod temelji na prevajalskih strategijah, ki deloma izhajajo iz splošnih načel literarnega prevajalca, kot jih bodisi racionalno ali intuitivno

ali tudi racionalno-intuitivno razume prevajalec, deloma iz specifike izvirnika in njegovega literarnega miljeja oziroma literarne tradicije izvirnega jezika in nazadnje kajpak iz jezikovnih karakteristik ciljnega jezika in njegove literarne tradicije, pa še seveda iz prevajalčevega osebnega odnosa do avtorja ter subjektivnega cilja, ki ga pri prevodu ima« (Vevar, 2000: 57). Pri tem je odločilnega pomena, kakšen odnos prevajalec zavzame do dihotomije naturalizacije (prisvajanja) in potujevanja (izposojanja), saj je to razmerje determinanta prevodnega procesa in vsake prevodne odločitve. Prevajalec namreč ni usmerjen samo k izvirnemu, ampak tudi k ciljnemu literarnemu sistemu, zato Vevar priporoča, da se prevajalec ne odloči izključno za zvesti (potujitveni) ali svobodni (naturalizacijski) prevod, ampak da stalno oscilira med obema, pri čemer se poslužuje potujevanja pri tistih elementih, ki v prevodu upravičeno ohranijo svojo tujo naravo, naturalizacije pa takrat, ko bi potujitev razgalila prevod kot zgolj prevod (Vevar, 2000: 57–58). To dihotomijo Vevar posebej izpostavlja, ker je mnenja, da je v prevodni praksi »zelo razširjena površna metoda zgolj semantičnega prevajanja (in tudi zgolj semantična prevodna kritika), ki temelji na golih upoštevkah in presoji provizoričnih semantičnih ustreznostih. Ker premalo upošteva posebnosti ciljnega jezika in ciljne literarne tradicije, absolutnih prevodnih kategorij izvirnega jezika ne relativizira, torej naturalizira, temveč jih prevaja take, kot so, in zato potuje. To pa pomeni, da je učinek prevoda, udejanjenega po tej metodi, povsem drugačen od učinka izvirnika. Izvirnik deluje na bralca zbliževalno in privabljaajoče, tak prevod pa potujitveno« (Vevar, 2000: 58).

Vevar tako pravi, da je treba prevajati kompleksno, zaželena ekvivalenca ne sme biti zgolj semantična kategorija, ampak zmes semantike, estetike in pragmatike, pri čemer je skupni temelj vseh treh kategorij vprašanje, kakšen mora biti prevod, da bi lahko na ciljno občinstvo deloval kot izvirnik (Vevar, 2000: 58), ko je tako delovanje seveda del prevajalčevega namena. Na podlagi treh kategorij in kot nadgradnjo teoretskih spoznanj pa je Vevar razvil model prevodne ekvivalence, sestavljen iz devetih principov, pri čemer velja, da je treba zadostiti vsem principom modela na njihovi najsplošnejši ravni, več ravnem pa zadostimo, solidnejšo stopnjo ekvivalence dosežemo. Model sestavljajo princip semantične ekvivalence, obligatorne ohranitve literarnosti, estetskega, neprepoznavnosti prevoda kot takega, konvencije, dedukcije, gospodarnosti, razumljivosti in relativiziranja (Vevar, 2000: 59). V nadaljevanju podrobneje predstavljam Vevarjeve principe literarnega prevajanja:



## **1. Princip semantične ekvivalence**

Ta terja od prevajalca, da v prevodu diferencirano in po načelu hierarhije ohranja semantično ustreznost. Kategorija semantičnega zajema več plasti, ki so med seboj v hierarhičnem razmerju, pri prevajanju pa vseh ni vedno mogoče ohraniti (če bi bilo, bi dobili le v teoriji mogoč idealni prevod), zato je bistveno, da prevajalec ohrani pomembnejše plasti, kamor sodijo kontekstualna, konotativna in tekstualna plast, in žrtvuje manj pomembne, to so denotativna, referencialna in formalistična plast.

## **2. Princip obligatorne ohranitve literarnosti**

Literarnost je bistvena in prevedljiva kategorija, zato jo je treba v prevodnem procesu ohraniti. »Literarni sociolekt namreč pri prevajanju zlahka iztiri iz svoje specifike; kar nastane, je mešanica literarnega sociolekta z drugimi sociolekti. Prevod je le še napol literatura.« (Vevar, 2000: 59) Pri literarnem prevajanju pa si je treba prizadevati za ohranjanje literarnosti, da se prevod lahko nemoteno vključuje v slovensko literarno tradicijo.

## **3. Princip estetskega**

Stilno-estetske vrednosti originala je treba prenašati predvsem analogno, da lahko zagotovimo ustrezno umetniško učinkovanje prevoda. Analogno prevajanje je nasprotno imitativnemu, z njim skušamo v ciljnem jeziku z drugačnimi sredstvi doseči enake ali podobne funkcije in učinke kot v izvirnem jeziku. Tako sloga samega v resnici ne prenašamo, ampak zanj v prevodu ustvarimo verodostojen kompenzat, s katerim želimo doseči, da bi se umetniški učinek prevoda kar najbolj približal umetniškemu učinku izvirnika. Ker je vsako literarno delo v razmerju s tradicionalno jezikovno stilistiko njegove literarne zvrsti, dobe in kulturnega konteksta, se mora to razmerje kazati tudi v prevodu: če se slog nekega dela odmika od tradicionalne norme ali če je tradicionalno nemarkiran, se mora to odražati v prevodu. Ker pa so tudi konvencionalna literarna besedila slogovno zelo heterogena, ni lahko opredeliti avtorjevega sloga. Ta lahko sicer na splošno upošteva normo časa, konkretno pa ga lahko zaznamujejo različni atributi, lahko je lirski, epski, dramatičen, ekspresiven,

deskriptiven, dekorativen, refleksiven, suh ali kompleksen, metaforičen ali nemetaforičen hkrati, dikcija gre lahko vse od nizke do visoke in celo povzdignjene, kar vse določa izbiro besedja in sintakse, prevajalec pa mora vse te slogovne kategorije najprej sploh zaznati, nato pa jih na analogen način dati čutiti v svojem prevodu, kar ni enostavno, saj v prevodnem procesu zaradi različnih razlogov pogosto prihaja do prozaizacije oziroma sivenja prevoda. Posploševanju in nevtralizaciji izvorne poetske napetosti originala pa se prevajalec lahko upre z estetizacijo prevoda, to je z domiselnim poseganjem po »analognih in enakovrednih estetsko-slogovnih sredstvih«, s katerimi nadomešča tiste, ki jih ima za gramatične, z izrabo široke in specifične palete jezikovnih možnosti ciljnega jezika in s konkretizacijo izreke povsod tam, kjer je to mogoče.

#### **4. Princip neprepoznavnosti prevoda kot takega**

Princip sloni na tekstualni pristnosti in avtentičnosti prevoda, prevod mora delovati kot avtohtono literarno delo in ne sme kazati znakov drugotnosti in poustvarjenosti, saj jih tudi izvorni tekst ne kaže. To velja za slogovno kategorijo, ne pa za vse, kar je v prevodu upravičeno potujujočega, kot je toponimika, realije ...

#### **5. Princip konvencije**

Prevodni proces poteka na več ravneh, od besedne do ravni kulturnega konteksta, pri tem pa se drži ustaljenosti oziroma konvencije, kar pomeni, da izbrane jezikovne rešitve ne smejo biti formalne strukturne preslikave, deležnik se tako ne prevaja z deležnikom iste vrste, ampak s statusnimi ekvivalenti, ki se jih da konvencionalno utemeljiti: tradicionalno v izvornem jeziku se prevaja s tradicionalnim v ciljnem, pogostejše s pogostejšim, nevtralnno z nevtralnim, redko z redkim, bizarno z bizarnim, kar velja tako za leksikalno, kot sintaktično raven, pa tudi raven konteksta (skladnost ali neskladnost dveh literarnih, jezikovnih in kulturnih sistemov) in teksta (slogovno-estetska kategorija).

## **6. Princip dedukcije**

Prevajalčevo sprejemanje prevodnih odločitev določa vertikalna prioriteta os, kjer je posamično podrejeno splošnejšemu, cilj tega principa pa je doslednost, koherentnost in zaokroženost prevajalskega izida. Detajl je v velikih literarnih delih ponavadi organsko vpet v celoto umetniškega dela, zato mora biti tak tudi v prevodu, vedno je treba imeti pred očmi višje prevodne enote vse do celote umetniškega dela, sicer lahko detajli štrlijo iz besedila in so videti kot neosmišljeni priveski, prevod pa je neuravnotežena in nezaokrožena celota. Pri tem pa je treba upoštevati tudi kulturni kontekst, saj ta determinira izvornik, ki iz njega izhaja, zato je treba pred prevajanjem vedno najprej prebrati celotno besedilo.

## **7. Princip gospodarnosti**

Da ne pride do jezikovno-slogovne preobloženosti prevajalskega izdelka, je treba uveljaviti princip gospodarnosti, ki si prizadeva za razgradnjo redundance – ta je sicer prevajalskemu procesu delno imanentna, delno pa do nje pride zaradi nezadostne kompetence prevajalca –, da v besedilu razmerje med pomenonosnim in pomožnim besedjem ni v škodo prvega.

## **8. Princip razumljivosti**

Zajema dve vrsti razumljivosti, primarno in sekundarno. Primarna razumljivost omogoča, da je konkretizacija prevedenega besedila pri ciljno-jezičnem bralstvu sploh mogoča, sekundarna razumljivost ali berljivost pa bralcu dopušča brati in razumeti prevod v približno enakem tempu, kot to velja za original. Nič ne pomaga, če prevod zadosti vsem ostalim principom, če je problematična njegova razumljivost in se mora bralec zaradi nejasnosti in zamotanosti besedila kar naprej vračati k že prebranemu.

## **9. Princip relativiziranja**

Princip je sicer načelno in temeljno navzoč v vseh ostalih principih, vendar ga je treba vzpostaviti tudi kot samostojen princip, saj se mnogim prevodom ne samo vidi, da so

prevedeni, ampak tudi, iz katerega jezika so prevedeni, ker so vrednosti, kategorije in elementi izvirnika prevedeni na absoluten, namesto da bi bili prevedeni na relativen način: če original velja za liričen, mora biti tak tudi prevod, vendar v skladu s tem, kar je v ciljnem literarnem sistemu v času prevoda razumljeno kot lirično. Načelo velja tudi za prozodijo, če je v izvirniku zlog podaljšan za stopico, ni nujno, da je tako tudi v prevodu, če bi tak prevod zvenel prisiljeno, če bi ga torej motivirala samo prozodičnost izvirnika.

(Vevar, 2000: 59–68)

K tem principom bi veljajo dodati, da se mora prevajalec pri vsem tem še ves čas zavedati, da lahko spremembe, ki jih naredi na ravni mikrobesečila, vplivajo na spremembe na ravni makrobesečila, saj lahko »posamezne odločitve sprožijo daljnosežne verižne reakcije, ki prinašajo nepredvidljive pomenske premike in izgube« (M. Grosman, 2004: 59), zato je pomembno, da je prevajalec, ki je v prvi vrsti bralec, vsako branje pa je prilaščanje besedila, pozoren, da si besedila ne prilašča iz nepozornosti do drugačnosti in drugosti tujega besedila, ampak le s stališča ciljnih bralcev, torej zato, da lahko prevodno besedilo sploh učinkovito deluje v ciljnem literarnem sistemu, prevajalec mora torej prilaščanje uzavestiti in nadzorovati (M. Grosman, 2004: 55).

#### **4.1.4 Coseriujeva napačna izhodišča teorije prevajanja**

Stvari pri prevajanju torej niso enoznačne, na kar opozarja tudi Coseriu, ki pravi, da so nekatera izhodišča teorije prevajanja napačna:

»1. Problematika prevoda in prevajanja se obravnava kot problematika, ki zadeva posamezne jezike (»langues«).

2. Od prevoda (ali od »idealnega« prevoda, ki je že teoretično »nemogoč«) se vsaj implicitno zahteva, da s sredstvi ciljnega jezika reproducira vse tisto, kar je nameravano »v« izvirnih besedilih in »z« njimi, vse tisto, kar je bilo razumljeno kot mišljeno s pomočjo teh besedil; in ker prevod tega ne more storiti, je označen kot »nepopoln« že po svoji naravi, čeprav je s praktičnega stališča potreben.

3. Prevod kot čista tehnika, povezana s posameznimi jeziki (»prenos«), se postavlja ob bok *prevajanju*, tj. dejavnosti prevajalcev. To privede med drugim do paradoksa, zaradi katerega naj bi bil prevod resda teoretično nemogoč, praktično pa resničnost.

4. Postulira se splošen in abstrakten »optimum« invariantnosti, veljaven za prevode nasploh.« (Coseriu, 2000: 380–381)

V nadaljevanju si bomo pogledali, zakaj so te štiri postavke napačne.

### **1. napačna postavka: prevajanje zadeva posamezne jezike**

Coseriu opozarja, da imajo posamezne besede v različnih jezikih različne podpomene, Coseriu pravi, da so v iracionalnem odnosu, saj določene vsebine jezika A le delno ustrezajo določenim vsebinam jezika B, ki pa ustrezajo tudi drugim vsebinam jezika A, te pa potem spet delno ustrezajo drugim vsebinam jezika B, zato je zelo veliko vsebin dveh različnih jezikov med seboj enostavno neprimerljivih (Coseriu, 2000: 382). Švedski *leka*, npr., pomeni *igrati se* in se uporablja samo za otroke, zato se ga torej »ne more prevesti« v angleščino, kjer *to play* ni rezerviran samo za otroke. Sodobna teorija prevajanja tako ugotavlja, da se ne prevajajo besede, vendar pa je Coseriu prepričan, da formulacija ni posrečena, saj se v nekem smislu prevajajo tudi besede, poleg tega pa se tako, kot se ne prevajajo besede, ne prevajajo niti konstrukcije in stavki (it. *buona sera* se ne more prevesti z *dober večer*, ker Toskanci uporabljajo *buona sera* že od enih popoldne).

Coseriu tako postavi bistveno nalogo prevajanja, ko pravi, da ne gre samo za to, da se ne prevajajo besede, ampak je treba reči, da se ne prevajajo pomeni, to so vsebine, lastne posameznim jezikom, kot taki, prevajanje v resnici ne zadeva ravni jezikov, ampak raven besedil (tudi »dobro jutro« je besedilo). Prevajajo se torej samo besedila, ki pa se ne gradijo samo z jezikovnimi sredstvi, ampak tudi s pomočjo zunajjezikovnih sredstev, seveda v različni meri glede na posamezne primere. To, pravi Coseriu, je temeljno načelo prevajanja in zato tudi teorije prevajanja. Besede se tako prevajajo le, ko prispevajo k označitvi, v mnogo primerih pa se ne smejo prevajati, če naj pripeljejo do iste označitve (Coseriu, 2000: 381–385).

Coseriu pravi, da je prevajanje izražanje »iste besedilne vsebine« v različnih jezikih, ker pa se vsebine posameznih jezikov med seboj razlikujejo, prevedena vsebina pa mora biti »ista«, ta vsebina ne more biti *enojezikovna*, ampak samo *med-* ali *nadenojezikovna*. Pri tem je treba razločevati tri osnovne vrste jezikovne vsebine: *označitev*, *pomen* in *smisel*. *Pomen* je tako vsebina, ki jo v vsakem danem primeru določa nek jezik. *Označitev* se nanaša na zunajjezikovno stanje, stvari, dejstva, na tisto, na kar se misli, dostopna pa je samo preko pomenov, čeprav z njimi ne sovpada. Zunajjezikovno dejstvo, da je voda v reki, morju ali jezeru razmeroma plitva, lahko izrazimo s popolnoma različnimi pomeni, v it. s *Qui si tocca* (tu se dotikamo), v šp. z *Aquí se hace pie* (tu se naredi stopalo), v nem. s *Hier kann man stehen* (tu lahko stojimo). Taki primeri identičnih zunajjezikovnih označitev z različnimi pomeni so pogosti tudi znotraj samih jezikov (Vrata so odprta – Vrata niso zaprta). *Smisel* pa je posebna vsebina besedila ali besedilne enote, ko ta vsebina preprosto ne sovpada s pomenom in označitvijo. Stavek *Sokrat je umrljiv* ima lahko več smislov: a) kar velja za cel razred, nujno velja tudi za predstavnika tega razreda, b) v vsakdanjem življenju smisel opozorila Ksantipi, c) v pesmi smisel pesniškega simbola umrljivosti in krhkosti človeka. Na jezikovnem področju smisel obstaja samo v besedilih, prenosljiv pa je tudi na nejezikovne vrste izražanja (neka novela in film imata lahko isti globalni smisel). Tako so kategorije smisla in zato kategorije besedila »vprašanje, odgovor, vzpodbujanje, potrditev, nasprotovanje, zavrnitev, ugovor, prošnja, ukaz, zgled, obtožba, javni govor, pozdrav ...« (Coseriu, 2000: 384).

Coseriu tako poudarja, da naloga prevajanja ni, da reproducira isti pomen, ampak da reproducira isto označitev in isti smisel s pomeni oz. sredstvi drugega jezika. Pomene, ki pripadajo nekemu določenemu jeziku, lahko samo analitično razložimo, ne moremo pa jih prenesti v nek drug jezik. Ko prevajamo, so pomeni izhodiščnega jezika udeleženi samo v njegovi prvi, pomenoslovni/semaziološki fazi, takrat se prevajalec obnaša kot govorec izhodiščnega jezika, ki besedilo razume, interpretira, dekodira, v onomaziološki fazi oz. pri procesu prevajanja pa kot govorec ciljnega jezika, ki proizvaja, enkodira besedilo, pri čemer se od običajnega govorca ciljnega jezika razlikuje po tem, da mu je celotna vsebina do podrobnosti dana vnaprej. Pri tem se z jezikovni pomeni ne sporoča, z njihovo pomočjo se samo govori, z besedilom sporočena vsebina pa sestoji izključno iz označitve in smisla, zato so pri prevajanju pomembne predvsem *ekvivalence v označitvi* (Coseriu, 2000: 385).

Razlikovati pa je treba tudi med pomenom in rabo pomena, opozarja Coseriu. Popolnoma analogni pomeni se v različnih jezikih namreč lahko uporabljajo različno (nem. *Keine Ursache* kot odgovor na *Danke* ne ustreza it. \**Nessuna causa*, ampak *Non c'è di che*). Besedila v pravem pomenu besede niso prevedljiva le v primeru, da so sestavni deli dejstev ali stanj, imenovanih v besedilih, v drugi jezikovni skupnosti neznani in tako v njenem jeziku ni na razpolago nobene označitve. V takih primerih prevajalci ravnajo kot govornici nasploh: lahko prevzemajo izraze izhodiščnega jezika, naredijo semantični prevzem ali kalk ali pa ustvarijo nove izraze in nove pomene s sredstvi lastnega jezika (Coseriu, 2000: 386).

Pri tem pa Coseriu opozarja, da besedila ne delujejo samo preko svoje jezikovne vsebine, ampak tudi zaradi svojega implicitnega odnosa s principi mišljenja, s splošnim poznavanjem stvari, z idejami in prepričanji in z vsemi vrstami zunajjezikovnih sobesedil, besedila se lahko nanašajo na druga besedila, jezik pa se v besedilih lahko uporablja tudi kot dejanskost in ne le kot sistem znakov, kar vse odloča o označitvi in prispeva k pomenu. (Coseriu, 2000: 387)

V prevodu pa lahko pride do konflikta med označitvijo in smislom, Coseriu opiše dve situaciji, ko lahko pride do takega konflikta, in sicer ko:

- a. imajo označene stvari v dveh jezikovnih skupnostih vsakič različne simbolne vrednosti (črna barva se v mnogih skupnostih povezuje s smrtjo, bela pa z veseljem, ponekod pa je ravno obratno, tam bi morali potem »Vse okrog mene je črno. Črna drevesa, črne ptice, črni oblaki na nebu.« prevesti z »belo«, če bi želeli ohraniti smisel);
- b. dejanskost določenega jezika v izvorniku nima samo označitvene funkcije, ampak hkrati tudi simbolno (slovnični spol se lahko spremeni v simbol naravnega spola, tako je v domišljijah Nemcev smrt *Tod* moškega spola, v domišljijah Slovencev pa ženskega), ali pa, ko imajo določene stvari ali dejstva v nekem jeziku simbolno vrednost, v drugem pa ne (koza ni simbol ženske neumnost v vseh jezikih).

V takih primerih se mora prevajalec odločiti za smisel ali za označitev, če se bo odločil za smisel, bo moral spremeniti označitev, če pa se bo odločil za označitev, bo moral nakazati (po

možnosti zunaj samega prevoda, torej v opombi), da v izvirnem besedilu označitev implicira drugačen smisel (Coseriu, 2000: 387–388).

## **2. napačna postavka: prevod naj s sredstvi ciljnega jezika reproducira vse tisto, kar je nameravano »v« izvirnih besedilih in »z« njimi**

Coseriu pravi, da ne velja, da je vse tisto, kar je na nek način implicitno, že tudi predmet prevajanja in da se lahko prevaja. Prevajanje zadeva samo jezikovna sredstva govorjenja, ne pa tudi zunajjezikovnih, implicitnih realij se tako ne da prevesti, ker ne spadajo k tistemu, kar je izraženo, nanje lahko samo opozorimo ali jih opišemo. Coseriu daje primer, kako naj se nemške besede Wald ne bi dalo prevesti v španščino, ker pri Špancih beseda ne bo vzbudila istih čustev, kot pri Nemcih. Pri tem opozarja, da tudi če pustimo ob strani, koliko to res velja za vse Nemce, so tisto, kar vzbuja čustva, dejanski gozdovi kot označene stvari, ne pa beseda Wald. »Dejstvo, da se ta čustva ne sporočajo, zato ne predstavlja pomanjkljivosti prevoda v primerjavi z izvirnikom, ampak eno njegovih racionalnih mej, in sicer najpomembnejšo: mejo, ki nedvomno velja v istem smislu tudi za primarno govorjenje, ki prav tako samo na sebi ne vzgaja teh čustev: za slednje so odgovorne »realije«, na katere se pri govorjenju sklicujemo ali ki jih govorjenje predpostavlja.« Coseriu pri tem opozori še, da tako neprevedljivo realijo lahko predstavlja tudi jezik sam, ko gre na primer za metajezikovno rabo jezika, pri kateri jezikovne realnost ne moremo prevesti, če želimo ohraniti isto označitev. Tako denimo Aristotelove *τραγέλαφος* ne moremo prevesti kot *morska deklica*, ko Aristotel v *De interpretatione* govori o grški besedi *τραγέλαφος* kot taki (Coseriu, 2000: 389).

Naslednja prevodna težava, na katero opozarja Coseriu, je tudi, da se jezik lahko uporablja tudi istočasno v označitveni in v ikonični funkciji (zaradi zvoka, ritma, obsega ali kakšne druge značilnosti), torej se uporablja namenoma dvoumno. V takih primerih pa je po Coseriju prevod dostikrat mogoč samo v smislu označitvene funkcije, če se bo dvoumnost lahko prevedla, pa je odvisno od tega, ali ciljni jezik za iste označitve pozna izraze, podobne izvirnim. Taka je denimo it. besedna igra iz reklame za pijačo *Neri Chi beve Neri, Neri beve*, ki se sliši lahko dvoumno, ali kot *Chi beve Neri, Neri beve*, ali pa kot *Chi beve Neri, ne ribeve; kdor pije Neri, pije Neri* proti *kdor pije Neri, ga bo še pil* (Coseriu, 2000: 390).



Coseriu pa navaja tudi primer besedila, ko se jezik uporablja istočasno kot primarni jezik z označitveno funkcijo in kot metajezik: *Du hast Krieg mit ch geschrieben, Ulla. Krieg wird mit g geschrieben. G wie Grube.* = *Napisala si Krieg s ch, Ulla. Krieg se piše z g-jem. Z g-jem kot Grube.* V takem besedilu, kot opozarja Coseriu, ne gre le za metajezikovno rabo, ampak je beseda rabljena metajezikovno in v primarnem jeziku: mala Ulla v času vojne dela stavek z besedo Krieg (*Im Kriech sind alle Väter Soldat*) prav takrat, ko je njen oče na fronti umrl, česar pa še ne ve, *Krieg* pa je napisala s *ch*, kar je izgovorjava, ki je razširjena po vsej Nemčiji in ki poleg tega namiguje tudi na *kriechen*, *plaziti se*, in tako realnost, označeno s *Krieg*, povezuje z realnostjo, označeno s *kriechen*, poleg vsega pa se *Krieg* povezuje tudi z *Grube*, torej nenazadnje tudi s tisto jamo, v kateri bo njen oče obležal. Take asociacije pa je zelo težko poustvariti, lahko jih le priredimo (Coseriu, 2000: 391).

Še na eno stvar opozarja Coseriu, ko razpravlja o napačni postavki teorij prevajanja, da naj prevod s sredstvi ciljnega jezika reproducira vse tisto, kar je nameravano v izvorniki besedilih in z njimi, in to je da ima jezik kot realnost lahko hkrati tudi označitveno in simptomatično funkcijo, to je funkcijo, ki označuje ali opisuje govorce, ki ga producirajo: v nemškem besedilu lahko tako neka oseba govori v bavarščini. V takih primerih ni možen prevod, ampak samo priredba, če bi bila ohranitev smisla odvisna prav od narečja, bi bilo treba v ciljnem jeziku izbrati narečje, ki bi v ciljni jezikovni skupnosti priklicalo bolj ali manj iste asociacije, kot jih bavarščina prikliče v nemški jezikovni skupnosti, koliko pa je takšna priredba v praksi možna, je odvisno od narečne, sociokulturne in stilistične konfiguracije ciljnega jezika in od asociacij, ki jih ta konfiguracija sproža v skupnosti ciljnega jezika (Coseriu, 2000: 390–391).

### **3. napačna postavka: prevod je enako prevajanje, kar pripelje do paradoksa, da je prevod teoretično nemogoč, praktično pa obstaja**

Coseriu pravi, da se takrat, ko se kritično opozarja na meje prevajanja, prevajanje obravnava kot jezikovno tehniko, od katere pa se implicitno zahteva tisto, kar ne zadeva same tehnike, ampak prevajanje kot dejavnost prevajalcev. Protislovje pa se da razrešiti, če upoštevamo razliko med prevajanjem kot tehnično dejavnostjo oz. **prenašanjem**, torej tehniko vzpostavljanja ustreznice, ekvivalence v označitvi med pomeni različnih jezikov, in med **prevajanjem** kot umetnostjo, tu pa gre za kompleksno dejavnost, ne samo za prenašanje,

ampak dostikrat tudi za ne-prenašanje (ko se nečesa ne da prevesti, ker v ciljnem jeziku ne obstaja ekvivalenca ali ker ciljni jezik ne pozna neke realnosti), ustvarjanje ekvivalenc (novih pomenov in izrazov v ciljnem jeziku), prevzemanje, prirejanje, posnemanje, analitično razlaganje pomenov izhodiščnega jezika, komentar, pojasnilo ... Prevajanje, ki je z racionalnega stališča dostikrat nemogoče, je torej prenašanje, prevajanje, ki obstaja, pa je prevajanje, aktivnost, ki ne pozna racionalnih meja, ampak samo empirične, ko gre za ta ali oni jezik oz. besedilo (Cosériu, 2000: 391–392).

Da prevod ne more biti idealno zvest izvirniku, opozarja tudi M. Grosman, ki pravi, da se tako kritiško-teoretično gledanje na prevod spremeni v trenutku, ko začne preučevalce prevoda zanimati predvsem sposobnost književnega prevoda, da učinkuje v ciljnem literarnem sistemu (M. Grosman, 2004: 52). S stališča drugega jezika je vsak jezik pomanjkljiv, kar se pri prevajanju pokaže ob neuspešnem iskanju domnevnih ustreznic (M. Grosman, 2004: 34), glede na razlike med jeziki pa je vprašljiva možnost idealnega ujemanja prevoda z izvirnikom. Tehnike preučevanja raznih premikov in izgub namreč kažejo, da do premikov in izgub ne prihaja le na mikrobeseidilni ravni (neustreznost posameznih prevedkov), ampak tudi na makrobeseidilni ravni, ki jih povzročajo mikrobeseidilne spremembe (M. Grosman, 2004: 52).

#### **4. napačna postavka: zahteva po optimalni invariantnosti**

Obstajajo poskusi določitve lestvice optimalne invariantnosti, vzdolž katere bi bile razporejene vrednosti oz. stopnje invariabilnosti od minimalne v glasoslovju do maksimalne na ravni smisla besedila, problem pa je, pravi Cosériu, da taki različni vidiki besedila niso iste narave (glasovje in pisava sta inštrumenta, sporočanje smisla pa je namen besedila) in da se jih zato v resnici ne da razporediti na eno lestvico. Po Cosériuju pa se problem invariantnosti razreši, če ločujemo med prenašanjem in prevajanjem. Pri prenašanju gre namreč za ugotavljanje obstoja elementov, kar ne dopušča stopnjevanja, ne da se namreč govoriti o bolj ali manj primernih ustreznica, saj si, če obstaja več ustreznic, te med sabo niso popolnoma enakovredne in je treba med njimi konkretno in ne abstraktno izbirati glede na konkretno besedilo. Pri prevajanju pa sploh ni smiselno govoriti o optimalni invariantnosti, saj je prevajanje k cilju usmerjena in zgodovinsko pogojena dejavnost, tako da je lahko optimum

različen od primera, naslovnika, besedilnega tipa, namena prevoda. Coseriu tako zaključi, da najboljši prevod ne obstaja, obstaja samo najboljši prevod danega besedila za določne naslovnike, namene in zgodovinsko situacijo (Coseriu, 2000: 392–396).

Do podobnih zaključkov pride M. Grosman, ko pravi da je sleherno pričakovanje statičnih besedilnih pomenov resen strokoven zaostanek. M. Grosman pomen razume kot funkcijo bralčeve interakcije z besedilom, pomen je torej soodvisen od bralca oz. prevajalca in njegove »konkretne medkulturne pragmatične situacije«, saj se bralci in njihova interakcija z besedilom spreminjajo s časom in spremembami v pragmatičnih situacijah (M. Grosman, 2004: 64).

#### **4.1.5 Prevodni premiki**

Iz vsega do sedaj napisanega pa je jasno, da pri prevajanju besedil pogosto prihaja do prevodnih premikov. Teh pa po Vevarju (2004, 158) ne smemo meriti le z golo semantično korespondenco, saj si premiki med sabo niso enaki, ampak je treba prevod vrednotiti s pomočjo celovitejšega modela semantično-estetskih kriterijev, ki jo Vevar povzema po Slovaku Antonu Popoviču, in vključuje: eskpresivnost proti oslabljeni ekspresivnosti, implicitnost proti eksplicitnosti (npr. opis namesto poimenovanja), operativnost (sociativnost) proti emocionalnosti (prvobitnost proti drugotnosti), markantnost proti narativnosti (konverzija besednih vrst v stavku, ki oslabi učinek), originalnost proti konvencionalnosti, variabilnost (odprtost za polisemijo) proti slabitvi variabilnosti, doživetost proti slabitvi doživetosti oz. abstrahiranju, ohranjanje nazornosti proti slabitvi nazornosti in pomenskemu razvrednotenju (Vever, 2004: 162), tej shemi pa Vevar dodaja še pragmatično dimenzijo (skopos, prevajanje kot kulturni transfer, empatija v ciljnega bralca, značilnosti literarne tradicije, založniška razmerja), ki neogibno vpliva na prevodni izdelek.

Mozetič v *Problemih pripovednega gledišča in žariščenja* pravi, da so premiki lahko semantični (generalizacija, intenzivnost, aspektualnost, ekspresivnost, konkretnost, subjektivnost, specifikacija), sintaktično-semantični (tematizacija, deiktičnost, modaliteta, ilokucija ali govorno dejanje, stavčna podrednost, kohezija in besedni red, glagolski način,

čas, vid, število, funkcijske prvine, besedne vrste), sintaktično-stilistični (eksplikacija in implikacija) in stilistični (register, arhaičnost, dialekt, žargon ali prvina strokovnosti, pisava, sintagmatika in paradigmatika), premik pa lahko povzroči tudi sprememba pripovednega gledišča in žariščenja, ki se lahko odraža pri medosebni, predstavitveni ali besedilni funkciji jezika (Mozetič, 2000: 59–60). Glede na tip pripovedne enote, ki je določen s tipom pripovedovalca (Kmecl jih razvršča na pripovedno poročilo (gledišče vsevednega pripovedovalca/epska pripoved), pripovedni prizor (dialogi, nepretrgan sedanjik in množstvo osebnih gledišč/dramsko-epska pripoved) in pripovedna slika (poudarjeno čutnočustveno pripovedovanje, podano z gledišča ene od oseb v obliki prvoosebne pripovedi, notranjega monologa ali polodvisnega govora/lirsko-epska pripoved) (Kmecl v Mozetič, 2000: 16)), bralec različno vrednoti prebrano, najbolj zaupa oz. vzame za objektivno resnico »čisto pripoved«, manj pa verjame prememu govoru in predstavljenemu govoru in mišljenju (tj. polodvisnemu diskurzu), tako da lahko prevajalec, ki »neustrezno poseže v pripovedna razmerja v izhodiščnem besedilu tako, da gledišče prenese z ene osebe na drugo, vpelje v prevodno besedilo drugačen potencial za vrednotenje pripovedovanega in s tem bodisi okrni bodisi razširi informacijo, lahko pa celo ustvari napačno podobo o lastnostih pripovednih oseb.« (Mozetič, 2004: 17)

#### 4.1.6 Nekaj prevajalskih problemov

Pri samem prevajanju sem ugotovila, da je problemov več in da so večstopenjski. V sledečih podpoglavjih bom obravnavala samo nekaj od problemov, s katerimi sem se srečevala, tukaj pa bi rada opozorila še na nekaj tistih stvari, na katere sem sicer bila pozorna, ki pa jih ne bom podrobno obravnavala. Tako bi se denimo lahko ukvarjala s stavo pridevnika k samostalniku (v italijanščini je desna stava pridevnika pogosta in ima »posebno slovnično semantično vrednost v primerjavi z levo stavo« (M. Ožbot, 2004: 54)) ali s pomembnostjo izbora besed že v samem izvorniku (včasih izbor ene same besede lahko popolnoma spremeni razumevanje celote, na kar denimo opozarja tudi Moder, ko pove, da bi se Oda radosti v resnici morala imenovati Oda svobode, pa je bila svoboda očitno preveč revolucionarna za takratnega cenzorja (Moder, 2004: 125–130)). Odločila pa sem se, da bom prevodne težave obravnavala ravninsko, zato na tem mestu omenjam le dve pomembnejši temi, ki ju v nadaljevanju ne obravnavam posamično. To sta »pravilo neponavljanja blizu skupaj stoječih prvin« in pa punktuacija.

Tako Pogačnik (2003: 36) kot tudi M. Zlatnar-Moe (2005: 187) pravita, da v slovenščini velja pravilo neponavljanja blizu skupaj stoječih prvin v besedilu, neponavljanja istih besed, ki se naj jih med pisanjem raje nadomešča z zaimki, prislovi ali sinonimi. Ker pa sem prepričana, da je ponavljanje slogovno sredstvo tako v liriki kot tudi v epiki, sem se trudila izogibati namišljeni hiperkorektnosti in prevajati isto besedo z različnimi ustreznici, je pa res, da sem bila kdaj med samim prevajanjem soočena z neko zunajjezikovno realnostjo, ki je v italijanščini poznala več sinonimov, ki jih je Calvino pridno izkoriščal, medtem ko mi slovenščina sinonimnih besed za tisto realnost enostavno ni ponujala. V takih primerih sem besedilo na nek način osiromašila, saj nisem uporabila sopomenke, kar sem potem nadoknadila drugje, kjer je slovenščina ponujala sopomenko, čeprav je Calvino ni. Slogovna ustreznost besedila se mi je zdela ustrežnejša od norme neponavljanja, saj lahko prva, kot pravi M. Zlatnar-Moe, vpliva na karakterizacijo oseb, raven formalnosti besedila, učinek na ciljnega bralca ... (M. Zlatnar-Moe, 2005: 197–198). Ponavljajo pa se lahko besede, besedne zveze in celo celi stavki znotraj besedila. Kot pravi Mozetič, med prevajanjem vedno loviš ravnotežje med izhodiščno kulturo in njenim jezikom in ciljno kulturo in ciljnim jezikom, če se preveč nagneš k ciljni kulturi, lahko pride do nevtralizacije besedila, do normalizacije jezikovne strukture besedila, »kar neizogibno vodi k nevtralizaciji avtorjevega sloga« (Mozetič, 1997: 66).

Z besedilom pa sem se ukvarjala tudi na ravni ločil. Puntuaciji ne posvečam posebnega poglavja, zato bi tu rada omenila, da sem se odločila, da bom pomišljaje, ki v italijanskem tekstu ločijo premi govor od poročanega, nadomestila z narekovaji, ki so v slovenskih besedilih pogostejša izbira za premi govor. Razen tega posega v ločila pa ločil načeloma (Calvino piše pravilno italijanščino, tako sem pisala tudi v ustrezni pravilni slovenščini, če je slovenščina kdaj zahtevala vejico, ki je italijanščina nima, sem jo dodala, nisem pa posegala v močna ločila, delila dolgih stavkov na krajše ipd.) nisem spreminjala, saj ločila poleg skladijske in prozodične vloge v umetnostnih besedilih igrajo tudi slogovno vlogo. Kot pravi Vitez (2003: 46), je v »umetnostnem upovedovalnem postopku /je/ avtorska stava ločil najmanj sistemsko določena, se pravi, da ima avtor pri njej največ možnosti individualne svobodne izbire. S strateško uporabo, izpuščanjem ali prikrajanjem različno močnih ločil avtor dosega učinke svojega pripovedovanja: fluidnost, berljivost, preglednost ...

»govorljivost«. [...] Ločilo je torej urejevalec stavčnih in besednih struktur in je oblikovalec smislov.«

Vseobjemajoče načelo, ki vlada vsem odločitvam, ki sem jih sprejemala med samim prevajanjem, pa je, da mora prevod predvsem delovati na slovenskega bralca, da lahko pred njim vstaja domišljjski svet, kot vstaja pred očmi italijanskega bralca. Prav zato se vsak prevod besedila razlikuje od izvirnika, saj povsem dobeseden prevod ne more biti kompleksno literarno delo, kar dokazujejo tudi brezplačna spletna orodja za prevajanje besedil. Zato je treba upoštevati tudi neoprijemljivi posluš za jezik, kot pravi Radojka Vrančič, ko komentira svoje prevajanje Prousta: »Prevajam tako rekoč po posluhu, v tisto, kar prevajam, se vživim, s svojim notranjim očesom moram videti tisto, o čemer avtor piše, s svojim notranjim ušesom slišati, kaj se govori, skoraj bi rekla še: z notranjim nosom vohati. Skratka: doživeti moram to atmosfero, da jo potem spet izrazim, včasih s precej drugimi sredstvi, kot jih je uporabljal gospod Proust. Mislim, da to pravico imam: na primer spremeniti njegove samostalniške konstrukcije v glagolske, zamenjati mesto samostalnika in pridevnika, uporabiti dovršno zdaj nedovršno glagolsko obliko (česar francoščina ne more), če s tem dosežem svoj glavni cilj, ki je v tem, da vzbudim natančno isto emocijo, isto predstavo, isti vtis, natančno isti odtenek neke ironije, patetike ali česarkoli.« (R. Vrančič v Berger, 2003: 119)

V sledečih podpoglavjih se lotim prevajalskih problemov, ki sem jih razdelila po oblikoslovnih ravninah. Spočetka sem nameravala vključiti tudi morfološko ravnino, vendar pa so bili razni medmeti, o katerih bi lahko pisala v okviru morfološke ravnine, precej lahko prevedljivi, samo razlago v italijanskem enojezičnem slovarju sem morala prebrati, ki mi je povedala, kaj razpoloženski, posnemovalni ali velelni medmet<sup>75</sup> izraža, pa sem našla slovensko ustreznico. Tako opazujem nekatere problematične primere na besedni, stavčni in odstavčni ravni, pri tem pa v skladu s tematiko diplomske naloge, ki v Calvinovem *Baronu* išče komično, posebno pozornost posvečam tistim besedam in odstavkom, ki nosijo komični naboj. Taka delitev pa je na nek način nasilna, saj se je treba zavedati, da so izbire prevajalskih rešitev vedno pogojene tudi s principom, ki smo mu po Vevarju rekli princip dedukcije, po katerem je treba pri posamezni prevajalski izbiri vedno imeti pred očmi višje enote teksta, ne le tistih besed ali stavkov, ki so v neposredni okolici prevodne enote.

---

<sup>75</sup> Funkcijska delitev po Toporišču v M. Smolej, 2000: 241–242.

## 4.2 Besedna in besednozvezna ravnina

V tem sklopu obravnavam tiste težave pri prevajanju, ki bi jih lahko uvrstili na besedno oz. besednozvezno ravnino, gre za konotativnost in besedne igre, slogovno raznolikost, terminološke izraze, izbiro ednine ali množine in prevajanje lastnih imen, saj so izbrana konotativno in imajo kot taka v tekstu pomembno vlogo.

### 4.2.1 Konotativnost in besedne igre

Kot sem pokazala v poglavju 3.4.3, Calvino uporablja več postopkov za doseganje komičnega učinka, tako na ravni besedne komike uporablja več postopkov besednih iger, med njimi pa tudi najtežje prevedljive besedne igre, homonime. O homonimih govori T. Miklič, ko pravi: »Besedne igre so praviloma trd prevajalski oreh in pogosto niso rešljive z novo besedno igro. Tako npr. v večkrat nagrajenem italijanskem filmu *Življenje je lepo*, kjer v koncentracijskem taborišču oče sinčku skuša kruto stvarnost prikazati kot borbo za zmago v nagradni igri (končni dobiček naj bi bil tank), pri kateri se za posamezna trpljenja dobivajo potrebne točke (ital. »punti«). Ko v nekem prizoru v barako stopi taboriščnik, ki se je pri delu ponesrečil, in komentira, da je dobil deset šivov (v italijanščini prav tako »punti«), lahko oče takoj potolaži sina z »Vidiš, midva pa sva jih danes zaslužila dvajset.« V podnaslovu ni prostora za razlago, besedne igre pa za konkretno vsebino ni moč najti.« (T. Miklič, 1999: str. 14) Težava besednih iger je torej ta, da včasih besedna igra v prevodu nima pomena (na to opozarja denimo tudi risar Asterixa, Albert Uderzo, v Smolej, Tone, 2000: 226), v takem primeru imamo na voljo več možnosti: a) lahko se odločimo za denotacijski prevod in s tem besedilu odvzamemo dodatno (dostikrat komično) razsežnost; b) kadar je to mogoče, lahko najdemo kakšno drugačno besedno igro, tako navaja Smolej Bergerjev prevod francoske besedne igre *brut/brutes*: Galca namreč z zamaškom, ki odleti s steklenice nefermentiranega šampanjca (fr. *brut*), zadeneta rimskega legionarja, legionar pa komentira, da sta Galca *brutes* (surovini). Berger je šampanjec prevedel kot penino, legionar pa nato komentira »Za popenit!« (T. Smolej, 2000: 235–236); c) lahko pa najdemo neko srednjo pot, ker prevodu nočemo odvzeti konotacijskega potenciala originala, ciljni jezik pa nam ne omogoča kontekstualno smiselne besedne igre: tako je denimo A. Maček imela težave z nem. besedo *blau* v kontekstu *Wo alles blau wird*, ki implicira nemški pridevnik *blauäugig* (tega bi v slovenščino opisno lahko prenesli kot pogled skozi rožnata očala, hkrati pa nakazuje jasnino), hotela si je pomagati z besedico sinjina, vendar pa so nekatera mesta v celotnem besedilu razkrivala, da gre za temnomodro barvo, zato se je v končni fazi odločila za prevod, ki je ohranil modro barvo,

omenil neko »rožnato« perspektivo in ki je nekoliko spremenil besede originala: *Kjer se modrina zjasni* (A. Maček, 2004: 166).

Homonimi pa so besedne igre zaradi svojih konotacijskih pomenov, zato se v tem poglavju ukvarjam tudi s tistimi prevajalskimi zagatami, ki zadevajo konotativnost, pa ne nujno besednih iger. Vevar pravi, da obstajajo štiri relevantne semantične ravni, denotativna, konotativna, kontekstualna in tekstualna, in opozarja, da so »/O/snovne relacije med različnimi ravni semantičnih premikov /so/ premosorazmerne in obratnosorazmerne: solidne rešitve na ravni konotacije prispevajo k boljšim prevodnim rešitvam na ravni konteksta, te na ravni konteksta pa k onim na ravni teksta; po drugi strani pa večja skladnost na besednem nivoju denotacije neredko pomeni manjše ujemanje na višjih semantičnih ravneh.« (Vevar, 2004: 159) Prav zaradi takih vplivov na kontekstualno in tekstualno raven je treba pri prevajanju paziti na ohranjanje konotacije v ciljnem besedilu, jeziki pa so si med sabo seveda toliko različni, da so neredki primeri, ko se je treba odločiti ali za označitev ali za smisel, o tem piše tudi Coseriu (2002: 390). Poglejmo si zdaj nekaj prevajalskih problemov iz *Barona* in njihovih rešitev.

## Naslov

V tem poglavju obravnavam nekaj besednih iger iz *Barona vzpetnika*. Prva besedna igra pa je že sam naslov romana. V italijanščini se glasi *Il Barone rampante* in bralec, ki še ni vzel knjige v roke in ne ve, kakšna bo vsebina, pomisli na popolnoma drugo realnost, kot pa je po drevesih plezajoči baron. *Rampante* je namreč pridevnik, ki prihaja iz glagola *rampare*, ki pomeni *vzpenjati se*, tudi v figurativnem pomenu, torej po družbeni lestvici. Ker je podoba barona, ki se vzpenja na drevesa, dovolj nenavadna, da bralec ne pomisli nanjo, ko prebere naslov, bo do prvega komičnega užitka ob razkritju, da bo šlo za barona, ki se vzpenja v resnici in ne figurativno, prišlo že v prvem poglavju, ko bo Kozma odklonil polže in splezal na drevo. Zato je bilo pomembno, da ohranim tako povedno in zavajajočo vlogo naslova. Ohraniti sem morala dvojno strukturo, pa tudi dvobesednost, saj bi zaradi eksplikacije naslov izgubil svojo konotativno moč. »Plezajoči baron« ali »baron plezalec« v slovenščini ne nosi takega naboja, kot ga nosi *rampante*, čeprav lahko plezamo po družbeni lestvici, pa se po njej vseeno največkrat vzpenjamo, in človek, ki se vzpenja po družbeni lestvici, je v slovenščini povzpetnik. Povzpetnik pa je žal tudi samo to, človek, ki se povzpenja iz nižjih družbenih slojev v višje, ne more pa biti karkoli plezajočega oz. vzpenjajočega se. Zato sem se na koncu



odločila, da bom v skladu s Calvinovim igrivim duhom, ki sem ga spoznala tekom prevajanja, naslov prevedla kot *Baron vzpetnik*, pri čemer je vzpetnik v slovenščini sicer neobstoječa beseda, dovolj blizu povzpetnika, da bralcu lahko signalizira napačno predstavo o vzpenjanju iz nižjega v višji sloj, pa vseeno dovolj neobremenjena, da lahko sproži prvi aha trenutek, ko se Kozma vzpne na drevo in ko postane jasno, da naslov sugerira njegovo vzpenjanje na drevesa.

## Homonimi

V poglavju 3.4.3 smo pod besedno komiko našli tudi besedne igre, ki se največ pojavljajo v *Baronu*, omenili smo nonsense, stike in mešanice (3.3.7.1: 174–175), etimološke besedne igre (3.3.7.1: 175), vendar pa so edine besedne igre, ki predstavljajo resničen prevajalski problem (nonsens pri Calvinu le ni pravi nonsens, saj mu manjka nerealistična osnova), homonimi (3.3.7.1: 174). Calvinu Kozma rad primerja s ptiči, ti ptiči pa so navadno taki, da poleg denotativnega nosijo tudi kakšen konotativen, navadno slabšalen pomen. Tako se denimo v 4. poglavju tolpa malih potepuhov sprašuje: *Dov'è finito quel saltimpalo con le ghette?* Če pustimo ob strani pogovornost, ki je nakazana z apokopo, bi se dobesedni prevod glasil, *Kje je končal tisti črnoglavi prosnik z gamašami?* *Saltimpalo* je namreč vrsta ptice, beseda v italijanščini sicer nima dodatnega konotativnega pomena, kljub temu pa gre za besedno igro, saj aludira na frazo *saltare di palo in frasca*, v prenesenem pomenu je to *preskakovati s predmeta na predmet*, dobesedno pa *z droga na vejico*. Sama beseda *saltimpalo* torej grobo pomeni skakati po drogu. *Saltimpalo* tako namiguje, da Kozma skače po drevesih. V slovenščini nimamo ptiča s podobno etimologijo imena, tudi skače ne noben. Obstaja žival skakač, ampak ne gre za ptico, temveč sesalca, zato je neprimerna za to Calvinovo besedno igro, saj se primerjava ali vsaj neko vzporejanje s pticami ne konča tukaj, ampak se kot rdeča nit vleče skozi ves roman. Tako sem se odločila, da bom *saltimpalo* prevedla s *plezalček* (manjša ptica pevka) in tako ohranila tudi tip besedne igre, čeprav se je denotacija spremenila in je skakanje zdaj plezanje.

Naslednji primer homonima se pojavi v petem poglavju, ko Viola pohvali Kozma z besedami *Bravo merlo!*, dobesedno bi to bil *pameten kos*, vendar pa *merlo* v italijanščini pomeni tudi naivneža, bedaka, tepčka. Edina beseda v slovenščini, ki je moškega spola (za omejene ženske

imamo kar nekaj ptičjih izrazov, kokoš, kura, gos, kavka) in s tako konotacijo, pa je *čuk*. Tako sem seveda opustila denotativno plast semantične ekvivalence in prevedla konotativno, da sem ohranila besedno igro. Enako sem kosa nadomestila s čukom v štiriindvajsetem poglavju, kjer je *Il verso del Merlo* spet besedna igra, poleg *merlo* je homonim tudi *verso*, ki pomeni tako verz kot ptičji glas, in tako v slovenščini postane *Čukov spev*, saj se spev nanaša tako na človekovo kot na ptičevo pesem. Še vedno v štiriindvajsetem poglavju pa sem se tudi odločila ohraniti *Sovje pogovore*: čeprav v italijanščini beseda *gufo* označuje samotarja, sova v slovenščini pa po SSKJ le *grdo žensko*, imamo v slovenščini vendar tudi pogovor *pameten kot sova*, ki sovjim pogovorom daje drugo konotacijo, poleg tega pa si sove hkrati predstavljamo tudi kot nočne in ne preveč družabne ptice, kar pa le ni tako daleč od samotarja.

V petem poglavju Blaž tudi komentira, da je Kozma plezal po lubju, ne da bi karkoli razumel, *come un allocco*, dobesedno *kot kakšna sova*. *Allocco* je v italijanščini *sova*, pa tudi *omejen človek*, v slovenščini pa ima sova konotacijo grde ženske. Biki, junci, kozli, osli, mrkači, teleta vsi zaznamujejo omejene, neumne ljudi, niso pa ptice. Kavk, kokoši in gosk nisem mogla uporabiti, najprej zato, ker zaznamujejo neumno žensko, ne moškega, poleg tega pa od treh letijo in sedajo na drevesa le kavke, ki jih uporabim kasneje v romanu. Ponavljati besedo *čuk*, ko ima Calvino drugo denotativno besedo, bi ne bilo prav, saj bi tako namigovala, da je tudi v italijanščini ponovno uporabljena ista beseda za omejenca, torej *merlo* in ne *allocco*. SSKJ pozna besedo *buzakljun*, ki pomeni omejenca, vsebuje besedo *kljun*, kar dovolj močno aludira na ptice, vendar pa je starinska, v FidiPlus nima niti enega zadetka. Edina beseda, ki pomeni letečo žival in neumnega človeka, pa je *trot*. Ko sem se odločala, kaj je manjše zlo, neživa, s pticami povezana beseda, ali živa beseda, ki pa ne pomeni ptice, sem v okviru tega enega stavka hotela ostati pri *trotu*. Vendar pa bi s takim mikropremikom naredila dosti večji premik na besedilni ravni. Calvino namreč v tekst neprestano vpleta podobe ptic, in čeprav svoje mesto v romanu najdejo tudi druge živali (merjasci, ovce, volkovi, psi), je konsistenten v vzporejanju ptičje podobe s Kozmom, če bi se tako odločila za *trota*, bi to konsistenco prekinila in tekstu odvzela neko pomembno igrivo noto. Tako sem ohranila neko povezavo s pticami in zaradi starinskosti tudi malo povečala ekspresivnost izraza.

V štiriindvajsetem poglavju Calvino zapiše, da se je Kozma razglašal za več ptic, v izvorniku se izsek glasi *ora codibugnolo ora barbagianni ora pettirosso*, od treh pa sredinska ponovno nosi konotativni pomen neumnega človeka. Denotativno so tri ptice *dolgorepka*, *pegasta sova* in *taščica*, vse so v slovenščini ženskega spola in ker se Kozma preoblači vanje in ga nihče ne ozmerja, da je *barbagianni*, tu na drugem mestu lahko uporabim kavko, ki poleg ptice označuje tudi neumno žensko, kot je bilo že rečeno.

Pred zanimivo dilemo sem se znašla v devetnajstem poglavju. Nek hrast so poimenovali *la Quercia delle Cinque Passere* in Blaž komentira, da »mi stari že vemo, kaj to pomeni«. Dobesedno bi se prevod glasil *Hrast petih vrabčevk*, vendar pa vrabčevke v slovenščini ne nosijo konotacije, ki jo imajo v italijanščini, gre namreč za lahkožive ženske. V slovenščini imamo ptico cipo, cipa pa je tudi lahkoživa ženska, prostitutka, tako sem hrast najprej poimenovala *Hrast petih cip*, vendar pa je prva asociacija na cipo v slovenščini prostitutka in ne ptica, in beseda cipa ne dobi za nazaj konotacije, ko preberemo Blažev komentar, da stari že vedo, kaj to pomeni. Zato sem se odločila lahkoživost zakriti, kot jo je zakril Calvino, in sem hrast preimenovala v *Hrast petih ptičic*, ptičica je resda bolj splošen pojem od neke točno določene ptičje vrste, ampak tako je ohranjena »besedna igra za nazaj«, prva asociacija je namreč na ptice in šele ob Blaževem komentarju se bralec nasmehne, ker ptičice šele takrat dobijo figurativni pomen.

Največ preglavic pa mi je povzročala besedna igra v petindvajsetem poglavju, ko Kozma postane prostozidar (v italijanščini tudi *Franco muratore*) in Blaž razlaga, da ne izključuje, da je bil Kozma tudi tisti slavni *picchio muratore*, kjer je jasna konotativna povezava z zidarji, denotativno pa gre za *brgleza*. Edina žival, ki ima v slovenščini v imenu koren zid-, je pozidni matija, vrsta pajka. Tako sem morala nekoliko razširiti pomenski krog. V gradbeništvu poznajo termin zidarska žlica, obstaja pa tudi ptica žličarka, tako je \**zidarska žolna*, kar je brglez v italijanščini, če ga razstavimo na *picchio* (žolna) in *muratore* (zidar), postal *zidarska žličarka*.

Na koncu naj omenim še eno besedno igro, neko vrsto portmanteuxja, ki aludira na podobne take sestavljanke v italijanščini. V četrtem poglavju paglavci Kozma in vse prebivalce vil

okličejo za *mangiagelati*, dobesedno za \**jesladolede*. V italijanščini namreč obstaja več takih skovank, *mangiapane* denimo figurativno pomeni *nesposobneža*, enako tudi *mangiapatate* in *mangiapolenta*, tako *mangiagelati* hitro priključijo podobno podobo. Sprva sem se odločila, da bom *mangiagelati* prevajala s *sladoledojedec*, nato s *sladoledojed*, obe besedi bi lahko aludirali na -jedce in -jede v slovenščini (npr. kruhojedec, mačkojed), vendar pa ne bi, kot v italijanščini, aludirali na neke sorodne figurativne besede, ki pomenijo brezdelneže ipd. Nato sem našla besedo *beloritka* oz. *beloritec*, gre za vrsto ptice, kar se ujema s Calvinovim poudarjanjem vsega ptičjega v *Baronu*, poleg tega pa v slovenščini asociira na razvajence, na frazema *prinašanje k riti* in *odnašanje od riti*. Tako je ekspresivnejša različica prevladala, čeprav je *sladoledojed(ec)* bližje denotativni besedi izvirnika.

### **Konotativna leksikalna izbira**

Pomembna plast Calvinovega sloga je tudi izbira konotativnih besed. Čeprav ne gre za besedne igre, tako da take besede načeloma niso predstavljale večjih težav pri prevajanju, pa mora prevajalec biti pozoren nanje, da besedilu ne odvzame ekspresivnosti in tako ne poenostavlja govornega sinkretizma. Ko Blaž v drugem poglavju vzklikne, da je malo manjkalo, pa bi Kozma *zgrmel na tla kot klada*, bi bili ekspresivnost in parodizacija jezika zmanjšani ali celo neobstoječi, ko bi rekel, da bo *padel na tla kot neroda*. V izvorniku je poleg izbire homonimne besede *salame*, ki pomeni tako *salamo* kot *nerodneža* (zato *klada*, ki v slovenščini pomeni tako *kos lesa* kot *nerodneža*), Calvino izbral tudi glagol *piombare*, ki pomeni *težko pasti* (*piombo* je *svinec*), zato sem pri prevajanju izbrala ekspresivni glagol *zgrmeti*.

Malo več dela je bilo z besedo *capanuccia* v tretjem poglavju, ko Blaž sprašuje Kozma, ali si hoče zgraditi hiško na drevesih. *Capanuccia* je pomanjševalnica od *capanna*, ki lahko pomeni manjše zavetje, navadno iz vej, slame, lesa, revno prebivališče in celo planinsko kočjo. Za majhne, preproste hiše imamo v slovenščini več besed, bajta, kajba, kajža, kočja, koliba ipd. Od vseh imata edino kočja in bajta tudi pomen zasilnega zavetja, ker pa imamo planinsko kočjo, nimamo pa planinske bajte, in ker je vsaj za moje uho bajta bolj ekspresiven izraz kot kočja, sem se odločila, da bo Blaž brata spraševal, ali namerava zgraditi *bajtico*.

Kot smo rekli v poglavju 4.1, pri prevajanju obstaja bojazen pretirane podomačitve. Ko na koncu tretjega poglavja Calvino zapiše, da so v drevesni skorji spale *larve*, sem jih najprej hotela prevesti z ličinkami, prav zaradi podomačitve izraza. Vendar pa *larva* v italijanščini ne pomeni le *ličinke*, ampak pri starih Rimljanih tudi *zle nočne duhove*, česar pa beseda *ličinka* ne zajema. Popolnoma enak pomen pa ima beseda *larva* tudi v slovenščini. Ko sem preverila, da v italijanščini obstaja več sinonimov za ličinko in da *larva* ni edina na tem mestu ustrezna beseda, sem ličinko nadomestila z larvo, in tako se stavek glasi [...] *edina prijateljska stvar, h kateri se je lahko privil, je bilo drevesno debló z raskavo skorjo, po katerem so tekli neskončni drobni rovi, v katerih so spale larve*. Tako izobražen bralec ne vidi le očitne antiteze med prijateljsko stvarjo in deblom, ampak tudi dodatno, manj očitno, med prijateljsko stvarjo in larvami.

Seveda pa sem naletela tudi na nekatere besede, ki v slovenščini preprosto nimajo konotativno zaznamovanih sinonimov. Taka je v četrtem poglavju denimo beseda *vociaccia*, kar je slabšalen izraz za glas. Tako sem problem morala rešiti opisno. V odvisnosti od druge težave, ki se je pojavila ob besedi *vociaccia*, sem za *vociaccia* izbrala prevod *temni glasovi*. Calvino namreč piše o dveh različnih vrstah krikov, za kar uporabi tudi dve različni množini, *gridi* se uporablja za *živalske* pa tudi *človeške krike*, ko gre za popolnoma telesne glasove, medtem ko se oblika *grida* uporablja le za *človeške glasove*. Ker je taka distinkcija neprevedljiva, skupaj s kvalifikatorji *gridi acuti* in *grida di vociacce infuriate* pa Calvino kaže na neko antitezo med obema vrstama krikov, sem se odločila, da bom za *gridi acuti* pisala *ostri kriki*, saj so ostri glasovi visoki, predirljivi, za *grida di vociacce infuriate* pa *kriki besnih temnih glasov*, pri čemer so temni glasovi nizki in tako v opoziciji z ostrimi.

Rekli smo, da so bolj ekspresivni prevodi od originala celo zaželeni, predvsem zaradi kompenzacije z mesti, ko je prevod moral biti manj ekspresiven. Včasih pa vseeno ne bi bili ustrezni. Tako se mi je ob prevodu besedne zveze *itinerario tortuoso* ponudila različica *kriva pot*, ki pa ima v slovenščini močan figurativen pomen napačne življenjske izbire. Ko Kozma tako v četrtem poglavju beži pred jeznimi možmi z vilami, sledijo pa mu mali potepuhi, hodijo po *ovinkasti* poti, saj Calvino odobrava Kozmovo odločitev, da se umakne na drevesa in bi bila besedna igra, čeprav se ponuja kar sama, napačna, ker bi kazala na drugačen avtorjev odnos do glavnega lika. Podobno se je ekspresivnejši prevod ponudil v petem

poglavju. Calvino uporabi figuro sintaktičnih spiskov, ko opiše stanje treh likov: *Il Barone si spazientiva*, *l'Abate perdeva il filo*, *io m'ero già annoiato*. *Spazientirsi* bi lahko prevedla tudi kot *postajati nepotrpežljiv*, vendar pa se je kar sam ponudil paralelizem zgubiti + samostalnik: *Baron je zgubljal potrpljenje*, *Opat je zgubljal nit*.

V romanu se pojavi tudi beseda *rodomontata*, ki je že prešla v stalno rabo, pomeni pa *bahanje*, *širokoustenje*. Tako sem jo tudi prevedla (pojavi se v drugem poglavju, ko se Kozma širokousti pred Violo), vendar pa se je v prevodu žal izgubila Calvinova izbira besedišča (lahko bi uporabil tudi kakšen drug sinonim za *bahanje*, denimo *bravata*, *spacconata*). *Rodomontata* namreč izhaja iz lastnega imena *Rodomante*, lika tako iz *Zaljubljenega*, predvsem pa iz *Besnega Orlanda*, epa Ludovica Ariosta, ki ga je imel Calvino zelo rad.

Naj zaključim z besedo *cascamoto*, ki se pojavi v dvajsetem poglavju, čeprav je konotativnih besed veliko, toda namen te diplomske naloge ni analizirati vsako besedo, ki jo je Calvino zapisal, ampak predstaviti nek tipičen vzorec prevajalskih težav. Šlenc besedo *cascamoto* razlaga kot slabšalno besedo za *zaljubljenca*, Zingarelli pa zapiše definicijo, da gre za tistega, ki izumetničeno/afektirano razkazuje ljubezensko strast do koga. Lahko bi zapisala, da gre za *lažne zaljubljenca* ali pa za *prisiljene zaljubljenca*, vendar bi s tem beseda izgubila ekspresivnost, prisiljeni zaljubljenca pa zveni kot nerodna besedna zveza, ne sporoča tistega, kar sporoča *cascamoto*, in krši tudi princip estetskosti in literarnosti. Italijansko-angleški slovar mi je predlagal *ženskarja*, kar pa je napačen prevod, saj ne gre za nekoga, ki ima veliko ljubice, ampak za nekoga, ki vsem razkazuje svojo lažno ljubezen, ki ji ne gre zaupati. Najprej sem pomislila na *prilizovalca*, toda prilizovalec izkazuje lažno prijaznost, ne pa ljubezni. Rešitev sem nato našla v *dvorljivcu*, ki ženskam izkazujejo ljubezen, da bi si pridobili njihovo naklonjenost. Konotaciji v italijanščini in slovenščini nista povsem enaki, sta si pa zelo blizu, s takim enobesednim prevedkom pa je tudi ohranjena ekspresivnost izraza.

Opozoriti pa moram, da vse ekspresivne besede in primeri besedne komike še niso bili nujno težko prevedljivi, nekatere besede imajo tako v slovenščini kot v italijanščini enako konotacijo. Taka je denimo tudi beseda *čebula* v pomenu *žepna ura*, ki se pojavi v enaindvajsetem poglavju. Drug primer so avtorske skovanke z jasno etimologijo, kot denimo

*vuotafiasco*, kakor Calvino poimenuje prostožidarje v šestindvajsetem poglavju. Tip skovanke je tipičen za italijanščino, v slovenščini pa zunajjezikovno realnost, ki jo zaznamuje, navadno označujemo z dvema besedama (*vuotapollai* je denimo *kurji tat*), zato sem skovanko brez težav prevedla v *praznilec pletenk*, pri čemer sem besedo *pletenka* izbrala tudi zaradi p-aliteracije. Tretji primer lahko prevedljivih ekspresivnih izrazov pa je tak zaradi skupnih frazemov v obeh jezikih, denimo *med štirimi stenami*, ki jih Calvino spreminja, v danem primeru v *med štirimi vejami*, v prevodu se tako brez težav ohranja vse, kar je v izvirnem jeziku nameraval povedati avtor.

#### 4.2.2 Jezikovna raznolikost v funkciji komičnega okarakteriziranja

Mozetič opozarja, da se avtorji dostikrat zavestno odločijo za kršenje norme, s čimer preusmerjajo našo pozornost k jeziku samemu in tako v besedilo vnašajo element poetičnosti, saj po Romanu Jakobsonu beseda tako spet postane beseda in ne zgolj nadomestek za predmet, ki ga poimenuje, poleg tega metajezikovnega ozaveščenja pa avtor dosega tudi druge učinke, denimo »učinek presenečenja, dvojno ožariščenje z ustvarjanjem dveh jeder v eni sporočilni enoti, ustvarjanje in zgoščevanje novih pomenov iz nenavadnih besednih kombinacij in drugo«, zato bi morali prevajalci, kot je dejal že Lefevere, poskusiti, »uskladiti slovnično napako v izhodiščnem besedilu s slovnično napako v ciljnem besedilu, če sodijo, da je ta napaka tehtna v okviru celotne kompozicije izhodiščnega besedila«, ne pa se obnašati »kot nekakšni lektorji, ki vidijo svojo vlogo v poenotenju in celo poenostavitvi jezikovne strukture avtorjevega sloga« (Mozetič, 1997: 67). Juvan pravi, da je slog razpoznaven način rabe jezika, to je sociolektov, dialektov, žanrov, registrov ipd. (Juvan, 203: 15), zato prevajalec, ki ne upošteva te govorne raznoličnosti, siromaši avtorjev slog. Kot rečeno, se avtor lahko poslužuje tudi narečne govornice, o prevajanju narečne govornice pa Coseriu pravi takole: »Tako lahko v nemškem literarnem besedilu neka oseba govori z bavarskimi značilnostmi ali v bavarščini. In če je treba takšno besedilo prevesti, lahko to, kar junak *ubesedi*, načeloma prevedemo, toda ne z »bavarščino« njegove govornice. Prav kot takšna pa ima »bavarščina« morda določeno funkcijo v tem besedilu, namreč tisto, ki jo Hjelmsov imenuje »konotacija«: v tem primeru gre za funkcijo priklicanja asociacij, ki se v nemški jezikovni skupnosti navadno povezujejo z Bavarci. Isto lahko rečemo, *mutatis mutandis*, o »jezikovnih nivojih« in »stilih« nekega zgodovinsko-naravnega jezika (kot sta npr. »vulgarni jezik«, »sproščeni stik« itd.). V takšnih primerih ni možen prevod, ampak samo priredba; tako bo treba, če je ohranitev smisla odvisna prav od tega, v ciljnem jeziku izbrati narečje, ki v

njegovi jezikovni skupnosti lahko priključijo iste – ali bolj ali manj iste – asociacije, kot jih bavarščina priključuje v nemški jezikovni skupnosti. Koliko pa so takšne priredbe v praksi možne, je odvisno od »diatopične« (narečne), »diastratične« (sociokulturne) in »diafazične« (stilistične) konfiguracije ciljnega jezika in od asociacij, ki jih takšna konfiguracija vzbuja v skupnosti, ki ta jezik govori.« (Coseriu, 2002: 390) Da ima neenoten jezik svoj smisel in se ga ne sme prevajati tako, da prevlada eno samo jezikovno-miselno središče, je opozoril tudi Verč v spremni besedi k ponatisu Klopčičevega prevoda Jevgenija Onjegina: »Brez teh nasprotij bi bilo besedilo pomensko okrnjeno, slovenski bralec pa bi še naprej slišal v Puškinu 'glas bogov' tudi tam, kjer je ta glas 'znižan' na raven naše vsakdanjosti.« (Verč v Stanovnik, 2004: 213)

Tudi Calvino v *Baronu* uporablja postopka besedne komike, ki smo ju imenovali nižanje in višanje registra. Register viša z uporabo knjižnih, visokozvencih, nabuhlih besed (tak je govor Sulpicia, ki smo ga že omenili v poglavju 3.4.3.1, str. 237), niža pa z uporabo pogovornih stilemov, ki ga v italijanščini zaznamujejo apokope in preobilje deiktov, narečnih besed, vulgarizmov, žaljivk in celo naglasov (devetindvajseto poglavje, govor Rusov, ko ne govorijo rusko). Čeprav tu podajam primere jezikovne raznolikosti v funkciji komičnega okarakteriziranja likov, tako denimo v narečju in pogovornem jeziku govorijo osojnski paglavci, pa je treba opozoriti, da Calvino govorico likov tako zaznamuje le na začetku, ko tako paglavcem da govoriti kasneje, je njihov jezik bližje standardni italijanščini z nekoliko razrahljanim, pogovornim besednim redom. Enako se zgodi tudi pri Don Sulpiciu, ki v sedemnajstem poglavju še govori izumetničeno, ko pa se ponovno pojavi v petindvajsetem poglavju, njegova govorica ni več tako nabuhla, kot je bila prej. O komičnosti takih postopkov glej poglavje 3.4.3. Prevajalsko zanimivi so predvsem narečni in pogovorni izrazi, v *Baronu* pa najdemo celo en primer zapisa tujega naglasa, zato v tem poglavju obravnavam štiri omenjene kategorije (narečni izrazi, pogovorni stilemi, tuji naglasi in višanje registra), kot rečeno v funkciji komičnega okarakteriziranja likov, čeprav se izrazi različnih jezikovnih registrov (sicer redko) najdejo tudi v samem opisu dogajanja in ne le v dialogih: takšna je denimo v šestindvajsetem poglavju raba besede *scarasse*, ki je narečni izraz za *kole*, prevod pa se je tako glasil *kouci*. Raba spreminjanja registra v samem besedilu pa bo razvidna tudi iz poglavja 4.2.3, kjer je govora o terminologiji in sinonimnih izrazih.



## Narečni izrazi

V *Baronu* ni veliko narečnih izrazov, več je pogovornih stilemov. Kljub temu kot začimbo uporabi tudi par pravih narečnih besed, v primeru Bergamčanov pa narečno govorico pretira do neresnične mere in ustvari besedno komiko s ponavljanjem aspiriranih h, stavki pa so nerazumljivi tudi Italijanom, celo Bergamčanom, kot sem se prepričala, ko sem za razlago besedišča pisala na Občino Bergamo, pa so mi odgovorili, da stavkov ne razumejo. Calvino pa izraze, ki kažejo na rabo samih besed, ki so tako skoraj bolj vprašanje sloga kot pomena, zaznamuje tudi vizualno, z uporabo ležeče pisave, s katero se poudari neka distanca do izraza, razmišljanje o samem izrazu. Tako označevanje je tako tudi neka vrsta avtorjevega komentarja (glej 3.3.7.1: 182), Calvino pa ga uporablja pri narečnih in tujejezičnih besedah in pri ortografski besedni igri iz štiriindvajsetega poglavja, medtem ko ležeče pisave ne uporablja pri pogovornih stilemih.

Prva taka narečna izraza sta hkrati tudi vulgarizma, ki se pojavita v četrtem poglavju, v italijanščini se glasita *cuiasse* in *belinui*. Kot razloži opomba k Einaudijevi šolski izdaji *Barona* iz leta 2002, gre za ligurski psovki, ki ustrezata vulgarni besedi *kurec*. Pri prevajanju narečnih izrazov sem se odločila, da ne bom uporabila nobenega posebnega slovenskega narečja, ker je težko govoriti o enakih statusih narečij različnih jezikovnih skupin, ampak sem uvedla neko neobstoječo narečno mešanico. Pri izrazih *cuiasse* in *belinui* sem tako prišla do vulgarne, dovolj zastrte pa vseeno dovolj razumljive variante za vulgarni *kurec*, in sicer *curakelj*, ker pa gre za narečno govorico, se -lj- kot že zgoraj izgovarja kot -l-, tako sem dobila *curaklna*, pri čemer sem se nalašč odločila za nezapis polglasnika z e, da tudi ortografija kaže, da gre za narečnost ali vsaj pogovornost. Žal pa nisem našla še enega ustreznega sinonima, tako sem drugo besedo nadomestila z drugačno denotacijo, čeprav še vedno ostaja v sklopu vulgarnega, z *drekačem*.

Naslednji primer rabe narečja imamo v osmem poglavju, ko začne deževati in paglavci vpijejo v ligurščini *Ciêuve! Ciêuve! L'aiga va pe êuve!* Kot sem že rekla, se zaradi različnih statusov narečij nisem odločila za nobeno posebno narečje, ampak za neko narečno mešanico, ki se kaže predvsem v izbiri besedišča in pregibanju besed. Stavek sem tako prevedla kot

*Dežuva! Dežuva! Vuoda se po grozdji vsuva!* Kasneje je opomba v Einaudijevi šolski izdaji *Barona* iz leta 2002 potrdila denotativno pravilnost prevoda.

Višek rabe narečja pa predstavljajo stavki v parodiziranem bergamskem narečju v devetem poglavju. Ko sem prevajala, še nisem imela šolske izdaje *Barona* iz leta 2002, zato sem porabila precej časa za dešifriranje besed, ki se vse začnejo na črko h, kot sem že omenila sem pisala celo na epoštni naslov bergamske občine, vendar sem dobila odgovor, da ne razumejo besedila. Tudi zaradi tega, ker gre za do skrajnosti pretirano značilnost aspiriranega govora dialekta, v kateri se mešajo nekatere v dialektu obstoječe besede, kot *hura* (*sopra*), *hota* (*sotto*), *hanfa* (*hanno fatto*) z neobstoječimi, kot *hapa* (*zappa*) in *hegn* (*vieni*), sem se odločila, da stavka ne bom prilagajala slovenščini (da *hura* ali *gor* ne bo *\*hor* ipd.), ampak ga bom pustila v izvorniku, kot bi bile besede/stavki del tujejezičnih vložkov. Končno sem našla prevod stavka v ruščini, ko sem ga zapisala v italijanski iskalnik *altavista.it*, kot opombo v ruščino prevedenega *Barona*, ki je bil v celoti postavljen na splet. Ko sem kasneje po nasvetu Claudia Milaninija (njegovo ime sem našla v spisku avtorjev in del, ki so se ukvarjala z *Baronom*), ki sem mu pisala za nasvet o kakšnem članku ali publikaciji, ki bi se ukvarjala s komičnim pri Calvinu, kupila izdajo iz leta 2002, sem v devetem poglavju našla tole Milaninijevo opombo, ki jo na tem mestu prevedeno navajam v celoti: »*Hanfa ... Hot!*: o smislu teh replik je Calvino ponudil razlago ruskemu prevajalcu *Barona*, Levu Veršininu, v pismu z dne 13. novembra 1963 (pismo je zdaj objavljeno zvezku *I libri degli altri. Lettere 1947–1981*, ki ga je uredil Giovanni Tesio in izdala založba Einaudi v Torinu leta 1991, str. 439). Tukaj je odlomek: »Stavki v bergamskem narečju so spravili ob živce že nekaj prevajalcev. Upam, da se bom spomnil njihovega pomena, to je, pomena, ki sem jim ga hotel dati: navdihnil me je bergamski dialekt (eden najbolj nerazumljivih italijanskih dialektov z aspirirano izgovorjavo, kakršna je bila najbrž izgovorjava tistih starih keltskih prebivalcev Alp), zato sem hotel narediti stavke, ki bi bili nenavadni tudi z vidika pisave, z besedami, ki bi se vse začele na *h*. Zato (kolikor se spomnim) sem moral nekoliko deformirati besede in predvsem njihov zapis [...] Pomen bi tako moral biti tale: »*Hanfà la Hapa Hota !Hoc!*« : Prinesi motiko pod panj! [...] »*Hegn Hobet Hò de Hot!*« Takoj pridi sem dol!« (Calvino, 2002: 68) Ker sem pred to razlago že iskala za pomeni po spletu, sem ugotovila, da *hanfa* prihaja od *hanno fatto*, kar je množinska in pretekla oblika za *so naredili* in ne velelna oblika za *prinesi*, kot po spominu navaja Calvino. Prav zaradi nezanesljivosti avtorjevega prevoda po spominu sem se, enako kot se je pred mano že odločil ruski prevajalec, odločila, da bom fraze

prevajala v opombi in da bodo v pretekli množinski obliki, ki jo nakazuje že omenjeni *hanfa*, kar je tudi smiselno glede na kontekst: *hura* je tako *gor*, *hota* pomeni *dol*, *hanfa la hapa hota l'hoc* sem tako prevedla kot *prinesli so motiko pod panj*, *hegn hobet hò de hot* pa kot *takoj naj pridejo sem dol*. V *Baronu* pa je to tudi edini primer narečne rabe, ki ni zaznamovan z ležečo pisavo.

## Pogovorni stilemi

Rekli smo, da so pogovorni stilemi, ki jih Calvino uporablja, deikti, apokope, manjša gostota polnopomenskih besed, polivalentni *che*, poleg tega pa tudi leksikalne izbire, kamor sodijo tudi vulgarizmi, raba konotacijskih izpeljank, neosebna tretja oseba ednine, ko signalizira zaupnost in bližino (v slovenščini se navadno prevaja z drugo osebo množine), gl. 3.4.1.3.1: 203. Apokope sem v slovenščini lahko prenesla v apokope, samo da ne manjka vedno končni zlog, težav niso povzročale niti leksikalne izbire, manjšo gostoto polnopomenskih besed, ki jo v italijanščini v veliki meri signalizira velika gostota zaimkov, pa sem dosegla z vpletanjem drugih nepolnopomenskih besed. Poglejmo si nekaj primerov.

Že v drugem poglavju, ko se Viola norčuje iz Kozma, se pojavi apokopa *parrucchin*, gre za pomanjševalnico beseda *parrucca*, *lasulja*, v prevodu pa sem odpad končnega samoglasnika spremenila v odpad samoglasnika sredi zloga, kot je značilno za slovenski splošni pogovorni jezik, ki v priponskem obrazilu *-ica* izgublja *-i-*, in *-lj-* spremenila v *-l-*, saj se, kot opaža Toporišič (1976, 15–19), *-lj-* v pogovornem jeziku pojavlja le na meji dveh morfemov: *lasul'co*.

Pogovorni stilem v italijanščini je tudi ponovitev dveh različnih oblik istega osebnega zaimka, kot pravi Kozma v drugem poglavju: *A me mi chiamano Mino*. Tako ponovitev sem nadomestila z dodatnima nepolnopomenskima besedicama *pa* in *tudi*, tako da Kozmov stavek *Mene pa kličejo tudi Mino* zveni bolj »razredčeno«, kar je tipično za pogovorni jezik (in ne zgoščeno zaradi velikega števila polnopomenskih besed, kar je značilnost literarnega jezika).

Naslednji primer rabe pogovornih stilemov najdemo v četrtem poglavju, ko paglavci vzkliknejo *Guardalo li quanto l'è bello!* Spet opazimo dvojno ponovitev zaimka (*guardalo* in *l'è*) in še en odvečen deikt, prislovno določilo kraja *li*. V slovenščini sem pogovornost signalizirala predvsem z apokopami: *Lej ga tam, ka' je lep!*, ohranila sem odvečno prislovno določilo časa, ki pa ima namesto kratkega *a* izpisan polglasnik. Ko paglavci v nadaljevanju z apokopami, polivalentnim *che* in redundanco deiktov sprašujejo *Cos'è ch'è qui che cerca questo qui?*, sem spet uporabila apokopo, -š- namesto -šč- in -i namesto -aj: *Ka' pa iše tale tuki?* Calvino nato pogovornosti ne signalizira več z apokopami, paglavci uporabljajo tudi konjunktiv in kondicional, na pogovornost pa še vedno kažejo, čeprav v precej manjši meri, kot v tu prikazanih primerih, deikti in manjša gostota polnopomenskih besed, zato tudi v slovenščini namigujem na pogovornost z izbiro besed in besednega reda, tak je denimo primer iz petega poglavja, ki se glasi *Ma come, vuoi dire che non la conosci? Se siete vicini! La Sinforosa della villa d'Ondariva!* Pogovornost tu nakazuje začetna vprašalnica z *ma come*, ki izraža začudenje in nejevero, vprašalno-vzključni stavek, ki se začinja s *se*, pa tudi zgoščeni odgovor, ki implicira daljši stavek *\*Sinforosa che sta nella villa d'Ondariva!* V slovenščini se to glasi: *Ja kako, hočeš reči, da je ne poznaš? Če sta soseda! Sinforosa iz vile Valobalskih!*

O vulgarizmih in psovkah bi lahko govorili tudi v okviru poglavja 4.2.1, kjer smo govorili o konotativnih besedah. Pri teh je treba predvsem paziti, da se ne vklopi notranji lektor in da *gobec* (*muso* v italijanščini) iz prvega poglavja (ko Generalica ukaže otrokoma, naj si obrišeta *gobec*) ni nadomeščen z usti, enako velja za četrto poglavje, ko kmetje kričijo na paglavce *bastardelli ladri*, ekspresivnost bi bila dosti zmanjšana, ko bi jih prevajala na primer z *umazani lopovi* in ne z *lopovski pankrti*. Enako velja za izbiro besede *pisciare* in ne denimo *orinare* ali *mingere* v osmem poglavju, ko Kozma vzklikne, da z dreves *ščije* dlje, ali pa za izbiro besede *fottuto*, *zafukanec* in ne denimo *nesrečnik*, ki se pojavi v devetindvajsetem poglavju, ko tako sebe okličejo premagani francoski vojaki.

## Naglasni

V *Baronu* samo enkrat pride do rabe tujega naglasa, zaradi katere Calvino spremeni tudi ortografijo, to je v devetindvajsetem poglavju, ko mimo Osojnega prijahajo Rusi. Od vsega, kar povejo, pa sem morala njihov govor spremeniti samo pri eni besedi, vse ostalo je namreč

ostalo enako kot v izvorniku (z izjemo zapisa ch- s č- in ts- s c-), to je pri imenu kraja, kjer so na drevesih živeli Španci, *Olivabassa*, oz. v slovenščini *Spodnje Olivje*. Rusi to izgovorijo kot *Aliviabassa*, v mojem prevodu pa kot *Spodnje Alivije*, saj po pravilih ruske izgovorjave do akanja pride le, ko gre za nenaglašeni o pred naglasom, tako da ostaja prva beseda nespremenjena, podaljšan pa je tudi *j* za *v*, kot v izvorniku.

## Višanje registra

Rekli smo že, da je z višanjem registra okarakteriziran predvsem jezik očeta Sulpicia v sedemnajstem poglavju. O komičnosti tega jezika glej 3.4.3.1: 237. Seveda izumetničenost Sulpicevega govora slika tudi z rabo drugačnega besednega reda, vendar pa se bomo tu osredotočili le na to, kakšne leksikalne izbire mu Calvino polaga na jezik. V poglavju tako beremo: *Dice Sua Altezza Federico Alonso Sanchez de Guatamurra y Tobasco se vossignoria è pur esso un esule, dappoiché la vediamo rampar per queste frasche.*

Don Sulpicio rabi izraz *Sua Altezza* (*Njegova visokost*), ko govori o Don Fredericu, ko ga predstavi, po plemiški navadi pove njegovo polno, dolgo ime, ko se obrača na Kozma, ga nagovarja z izrazom, ki ni več v rabi, *vossignoria*, pri rabi zaimka za tretjo osebo ednine se odloči za literarni *esso* in ne *lei*, namesto vsakdanjega *perché* ali *poiché* uporabi literarni *dappoiché*, Kozma pa ne hodi po *vejah* (*rami*), ampak Don Sulpicio uporabi na tem mestu afektiran izraz *frasca*. *Vossignoria* sem prevedla z *vaša milost*, ki ima v slovenščini enak status zastarele rabe, zaimka *esso* nisem mogla prevesti v kakšno bolj knjižno različico, saj imamo v slovenščini samo daljšo varianto *njega* in naslonsko *ga*, zato pa sem izkoristila zastareli stiles izražanja spoštovanja, onikanje, in prevedla *esso* z *jih*. Knjižni in dolgi *dappoiché* sem prevedla s prav tako knjižnim in dolgim *potemtakem*, *frasche* pa z *brstečimi vejicami*, pri čemer se v slovenščini zaradi manjšalniške oblike *-ica* še poudari Sulpicev način izražanja in antiteza med vejami, ki morajo vendar zdržati težo človeka, in izrazom, ki ga uporabi. Celota se tako glasi: *Njegova visokost Federico Alonso Sanchez de Guatamurra y Tobasco sprašuje, ali so vaša milost tudi pregnanec, da jih potemtakem vidimo vzpenjati se po teh brstečih vejicah.*

Naslednji nabuhli stavek iz Sulpicevih ust se glasi: *Sua Altezza Federico Alonso si compiace di domandarle se è per suo diletto che vossignoria compie questo itinerario.* Poleg rabe, ki

smo jo videli že zgoraj (*sua altezza, vossignoria*), imamo tudi nove leksikalne izbire: glagol *compiacersi*, ki na tem mestu ustreza slovenskemu *blagovoliti*, namesto vsakdanjega *piacere* uporabi besedo *diletto*, kar je knjižni izraz za veselje, užitek, namesto vsakdanjega izraza za pot (*strada, cammino*, oba imata tudi preneseni pomen) pa uporabi besedo *itinerario*. Za *diletto* sem tako izbrala knjižno in nenavadno besedo za užitek, *poslast*, za *itinerario* pa kar slovenski *itinerar*, saj raba (FidaPlus) kaže, da se ne uporablja le za potopis, kot piše v definiciji SSKJ, ampak enako kot v italijanščini tudi za pot oziroma za potovalni načrt. Celota se tako glasi: *Njegova Visokost Frederico Alonso jih blagovoli vprašati, ali vaša milost v lastno poslast uresničuje ta itinerar.*

Še zadnji res nabuhli primer govora, preden da Calvino Sulpiciu govoriti nekoliko manj zaznamovano, pa je naslednja Sulpiceva replika: *Sua Altezza esce a dire che vossignoria è da reputarsi fortunata a godere di codesta libertà, la quale non possiamo esimerci dal comparare alla nostra costrizione, che pur sopportiamo rassegnati al volere di Dio.* Za manj zaznamovana *credersi* ali *stimarsi* Calvino rabi glagol *reputarsi*, namesto zaimka *questa* uporabi knjižni *codesta*, s pomočjo glagola *esimersi* izumetničeno pove nekaj, kar bi se denotativno lahko glasilo *\*non possiamo fare altro che*, vse njihovo življenje na drevesih pa opiše z eno besedo, *prisila*. Za *reputarsi* sem iskala boljše in manj pogosto varianto, kot je imeti se ali šteti se, tako sem jo nadomestila z nekoliko bolj ekspresivno rabo, *čutiti se*. Knjižni in nekoliko arhaični *codesto* sem nadomestila s starinskim *takošen*, *esimerci* pa z ekspresivno rabo glagola *izogniti se*. *Costrizione* sem najprej prevedla s prisilo, potem pa sem se zaradi manj uporabljane (*prisila* ima v FidiPlus 3553 zadetkov, primoranost pa le 4) in tako zaznamovane besede primoranost odločila za slednjo. Celota se tako glasi: *Njegova Visokost hoče reči, da se vaša milost lahko čuti srečnega, ker uživa takošno svobodo, ki se ne moremo izogniti, da je ne bi primerjali z našo primoranostjo, ki pa jo vendar trpimo, vdani v željo Gospodovo.*

#### 4.2.3 Terminološki in sinonimni izrazi

Dorothy Kenny pravi, da terminologija ne sodi h kreativnemu besedišču (Kenny v Olohan, 2004: 98), vendar pa to za Calvinovega *Barona* prav gotovo ne velja, saj zajema besedišče iz širokega spektra jezikovnih zvrsti, ne le iz narečnega in pogovornega, s čimer smo se ukvarjali v prejšnjem poglavju. Tako se v *Baronu* pojavljajo izrazi iz tehničnega, vojaškega,

botaničnega, zgodovinskega, športnega, oblačilnega besedišča ipd., kot si bomo ogledali v nadaljevanju, ti izrazi pa iskanje prave besede včasih spreminjajo v detektivsko delo. Poleg tega pa obstaja še en opazen postopek, ki ga Calvino uporablja, to je raba sinonimnih izrazov. Poglejmo si nekaj primerov rabe terminoloških in sinonimnih izrazov in prevajalskih preglavic, ki so jih povzročali.

### **Sinonimni izrazi**

V prvem poglavju Kozma in Blaž najprej jesta *brodo*, v naslednjem stavku pa je uporabljena beseda *minestra*. *Minestra* pomeni tako mineštro (gosto juho z zelenjavo in testeninami), razširjeno pa tudi *prvo jed*. Na prvi pogled bi tako lahko šlo za sinonimni izraz za juho, *minestra* pa bi tako prevedli z *mineštro*. Vendar pa se v nadaljevanju pojavi nova beseda, *pietanza*, ki je sinonimen izraz za *secondo piatto* ali drugo oziroma glavno jed v slovenščini. Izraz tako potrdi za nazaj, da gre pri besedi *minestra* za prvo jed, tako interpretacijo pa podpira tudi raba ločil (podpičje med različnimi jedmi in stopnjami dogajanja) in stopnjevanje dogajanja: ko jesta juho, morata skrbno paziti na obnašanje, ko pride na mizo prva jed, je Kozmov in Blažev varuh že zdolgočasen, ko pa pride na mizo glavna jed, je njun vzgojitelj že tako odsoten, da lahko začneta jesti z rokami, tako je kontekstulna plast semantične ekvivalence prevladala nad principom gospodarnosti: *Naši obedi so se v Opatovi družbi začenjali po dolгих molitvah, s spodobnim, obrednim, tihim premikanjem žlic, in gorje tistemu, ki je dvignil oči iznad krožnika ali ki je naredil celo najbolj lahen vrtinec, ko je srebal juho; toda proti koncu prve jedi je bil Opat že utrujen, zdolgočasen, gledal je v prazno in tleskal z jezikom pri vsakem požirku vina, kot bi ga bili sposobni doseči le še najbolj plitvi in minljivi občutki; pri glavni jedi sva se že lahko lotila jesti z rokami in na koncu obeda sva se obmetavala z ogrizki hrušk, medtem ko je Opat vsake toliko spustil enega svojih »Oooo bien! ... Ooo allors!«*

Še vedno v prvem poglavju Calvino najprej uporabi izraz *rancori (familiari)*, odstavek kasneje pa *risentimetni (familiari)*, v obeh primerih gre za neko vrsto zamere, pri čemer enojezični slovar *risentimento* razlaga tudi z *rancore* in *rancore* z *risentimento*. V kakšnem razmerju sta torej besedi in kateri pomenski odtenek ju loči? *Risentimento* je po Zingarelliju občutek jeze, skrite sovražnosti, ki ga povzroči neka krivica, žalitev ipd., *rancore* pa občutek

sovraštva, zlovoljnosti, skrite zamere, taki definiciji pa DeMauro dodaja, da gre za čustvo, ki povzroči žaljivo ali nesramno obnašanje nekoga drugega. Gre torej v resnici za dva precej prekrivna izraza za zamero, od katerih je *rancore* morda nekoliko močnejši. SSKJ kot sinonim ponuja le ekspresivno *muljenje*, ki pa v kontekstu ni uporabno, saj stavek »začenjala so se oblikovati družinska muljenja« ne pomeni isto kot »začele so se oblikovati družinske zamere«, enako neustrezna je beseda *kujanje*. Zahtevno iskanje po SSKJ z besedami »negativen odnos do« prikaže med drugim tudi na prvi pogled ustrezno »nejevoljo«, vendar pa bi z nejevoljo spremenila odnos med družinskimi člani, saj gre za dosti globlja čustva, kot je nejevolja. Tako sem se odločila, da bom ohranila paralelizem, ki ga s pomočjo pridevnika *familiari* ustvarja Calvino, samo da bom ohranjala samostalnik in spremenila modifikator, tako so *rancori familiari* postali *globoke zamere*, *risentimenti familiari* pa *družinske zamere*.

Calvino za hrast uporablja več različnih izrazov, ko gre za drevesa v družinskem parku, uporablja knjižni izraz *elce*, pod vplivom izbrane govornice očeta, ko gre za drevesa izven družinskega parka pa izraz *leccio*, obe besedi zaznamujeta isto podvrsto hrasta, poleg teh dveh pa uporablja tudi izraz *quercia* oz. *querce*, ki je nadpomenka za hraste nasploh. V slovenščini imamo več različnih izrazov za hraste oziroma podvrste hrastov, adraš, črnika in črničevje so po SSKJ sinonimni izrazi, pri tem pa slovar ne daje podatka o tem, ali je kateri od izrazov literaren oz. ali je kateri bolj vsakdanji, prav tako označujeta isto vrsto hrasta črepinjak in graden, dob je starinsko za hrast, pa tudi drugo ime za poletni hrast (*rovere* v italijanščini), poleg tega pa imamo še dva izraza za podvrsto hrasta, hrast plutec oz. hrast plutovec. Kot rečeno, Calvino uporablja besedo *elce*, ki ima v italijanščini kvalifikator knjižno, v slovenščini pa je edina beseda za hrast, ki nima kvalifikatorja botanično, dob, ki ima kvalifikator starinsko. *Quercio* je *hrast* na splošno, tako da s tretjim izrazom nisem imela večjih težav. Vprašanje pa je, kako prevajati *elce* in *leccio*. Iskanje po FidiPlus je razkrilo nekaj več o konotativnem statusu besed. Izkazalo se je, da je graden knjižni izraz, medtem ko je črepinjak (tudi črepinjek) domače ime, in da se izraz *črnika* rabi predvsem za cvetočo enoletnico. Tako sem se odločila, da bom *elce* prevajala z *graden*, *leccio* pa s *črepinjak*. *Elce* se namreč v romanu pojavi devetkrat (v 1., 2., 3., 4. in 10. poglavju), *leccio* desetkrat (v 4., 6., 8., 10., 11., 16., 22., 23. in 30. poglavju), *quercio* pa kar triindvajsetkrat (v 3., 10., 11., 12., 16., 18., 19., 20., 21., 22., 23., 24. in 28. poglavju).



Sinonima, ki sem ju morala prevajati z eno samo besedo, sta besedi za *mačka gatto* in *felino*, ki sta uporabljeni v šestem poglavju. Tako se v odlomku, kjer opisuje mačka, dvanajstkrat pojavi izraz *gato*, enkrat pa izraz *felino*. *Felino* je sicer mačka kot zoološki termin, vrsta zveri, mačka pa je v slovenščini tudi ženska oblika za maček. Izrazov nisem mogla prevajati enkrat kot maček, drugič kot mačka, ker se v slovenščini ne bi brala kot sinonimna izraza, ampak kot nenadna nekonsistentnost. Ko se v izvorniku pojavi beseda *felino*, bi jo v slovenščini lahko zapisala edinole še z ekspresivno besedo *mačkon* (ekspresivni *mačak* že takoj odpade iz istega razloga kot *mačka*), vendar pa ima beseda *felino* v izvorniku prej vlogo poudarjanja nevarnosti položaja, v katerem se je znašel Kozma, kar kaže tudi raba denotacijske besede, *mačkon* pa bi v opis vnesel neko komičnost in bi predčasno vzpostavil ironično distanco do Kozmovega boja. Kot sem zapisala že v poglavju 3.4.3.1: 240–241, se šele takrat, ko je maček naboden na Kozmov mali meč, izkaže, da je čisto navaden maček, zaradi česar ves del o njegovi strašnosti in o razburljivem boju nenadoma za nazaj postane smešen. Tako sem se raje odločila, da tudi v trinajsto ponovim besedo *maček* in tako ne žrtvujem učinka »komičnega za nazaj«.

V desetem poglavju se pojavita »lažna sinonima«, besedi sicer nista sinonimni, zaznamovati pa hočeta isto, grčavost dreves. Gre za besedo *bugnato*, ki se sicer navadno navezuje na zidove hiš in ga v slovenščini pokriva arhitekturni termin *rustika*, ki pa v *Baronu* nastopa v funkciji pridevnika (*tronchi bugnati*) in hoče pomeniti grčavost, kar je kasneje potrdila tudi opomba v *Baronu* 2002, in besedo *bitorzolo*, ki pomeni grčo. Pridevnik *rustikalen* v tem primeru ne ustreza, saj se ne nanaša na arhitekturno rustiko, ampak na kmečkost, podeželskost, grobo obdelavo, tudi grčav ne gre, ker imamo potem ponovitev, ki je Calvino nima, *grčava debela* in *grče*, zato sem pridevnik *grčav* nadomestila s pridevnikom *čvršast*.

V petnajstem poglavju Calvino uporabi kar štiri različne izraze za *čoln*, gre za besede *imbarcazione*, *barca*, *navicella* in *lancia*. Od teh je najbolj tehnična (rabi se denimo tudi v zvezi rešilni *čoln*, *lancia di salvataggio*) *lancia*, zato sem jo prevajala z najbolj običajno, *čoln*. *Barca* je (p)ostala *barka*, pri *imbarcazione* pa sem hotela ohraniti etimološko povezavo z besedo *barca*, tako da jo prevajam z *barkača*, *navicella* pa z *ladjica*, ki ekspresivno prav tako pomeni čoln, hkrati pa gre za pomanjševalnico, kot v izvorniku.

## Terminološki izrazi

Prvi terminološki izraz, ki mi je povzročal preglavice, je iz vojaškega izrazoslovja, *forcelle di tiro*, gre za par strelcev iz topovskih cevi, pri čemer je prvi strel krajši, drugi daljši, ali prvi strel bolj desno, drugi pa bolj levo od tarče, tako streljanje pa naj bi pomagalo najti sredino tarče. Čeprav sem našla razlago izraza, pa nisem našla slovenskega izraza, čeprav sem pregledala vse besedišče v SSKJ, ki je imelo kvalifikator *voj*. Po dolgotrajnem neuspešnem brskanju po spletu in enciklopedijah sem poklicala na Fakulteto za družbene vede, oddelek za Obramboslovje, vendar mi tam niso znali pomagati. Zato sem se obrnila kar na Ministrstvo za obrambo, gospodu Marku iz generalštaba, kot se mi je predstavil, sem razložila, kakšen je pomen besede, ki jo iščem, gospod pa me je prijazno zvezal s starejšim gospodom, Jožetom Pojetom, ki je poučeval slovensko vojaško izrazoslovje še v Jugoslovanski ljudski armadi, kasneje pa tudi v Teritorialni obrambi, in takoj po opisu pomena je gospod kot iz topa izstrelil, da se temu v slovenskem vojaškem izrazoslovju pravi *precep*, saj gre za pozicioniranje tarče med dva zapirajoča kraka izstrelkov.

Drugi problematični izraz je bil izraz za vrsto puške, *spingarda*, ki se pojavi v drugem poglavju. Šlenčev slovar predlaga tudi *spingardo*, ki je ne poznata ne SSKJ ne FidaPlus, in *metalnico*, ki pa ni puška, ampak naprava za metanje kamna ali goreče smole. Druga razlaga je na tem mestu v resnici napačna, vprašanje ustreznega prevoda pa je razrešila Cavillova (Calvinova) opomba iz šolske izdaje *Barona*, da gre namreč za *archibugio* ali po slovensko arkebuza, vendar pa se v desetem poglavju pojavi prav izraz *archibugio*, zato ga na tem mestu nisem morala uporabiti. Arkebuza je težka, dolga enocevna puška. Tak opis pa ustreza tudi izrazu *mušketa*, zato sem se odločila v drugem poglavju uporabiti besedo *mušketa*, v desetem pa *arkebuza*. V petnajstem poglavju je nato spet uporabljena beseda *spingarda*, vendar tokrat v pomenu vrste topov, kot Cavilla/Calvino tudi zapiše v opombi, tako sem *spingarde* v tem poglavju prevedla z *ladijskimi topovi*.

Težaven je bil tudi izraz iz četrtega poglavja, *battichiape*, gre za starinsko besedo, ki je včasih označevala bodalo, ki je viselo na ritnicah. Z njo se paglavci norčujejo iz Kozma, ki hodi okoli z opasanim malim mečem. Slovenske ustreznice nisem našla in čeprav je jasno, da gre za zdaj že denotativno besedo, ki pa kaže jasno etimologijo, sem se odločila, da bom prevedla

*battichiape* in ohranila besedno komiko posmehovanja (gl. 3.3.7.1: 180), čeprav tako izgubim ustaljenost skovanke v italijanščini. *Battichiape* prihaja iz glagola *battere* (tepsti) in samostalnika *chiappa* (ritnica) in je tako v slovenščini postal *ritotepežnik*, saj sem hotela vplesti ekspresivni glagol za tepsti, *tepežkati*, vendar pa je skovanka zvenela preveč okorno, zato sem jo spremenila v *ritotepnik*.

V desetem poglavju se pojavi tudi vrsta kokoši, *padovana*, posebna vrsta kokoši z velikim pernatim čopom na vrhu glave. Gre za italijansko sorto kokoši, zato je nisem hotela nadomestiti s kakšno drugo sorto, po principu gospodarnosti v samo besedilo nisem hotela vključevati razlage (npr. *kokoš sorte padovana*) in sem se odločila, da bom kokoš poslovenila v *padovanko*. Enak postopek sem uporabila tudi pri izrazih za balon (30. poglavje), *mongolfiere*, ki je postal *montgolfier*, FidaPlus pa je pokazala, da beseda v tej obliki že obstaja v slovenščini, in za besedo *Marrano* (15. poglavje), ki je postala *Maranij*, obstoj besede in njene krajše različice *Maran* v slovenščini pa je tudi tokrat potrdila FidaPlus. Pri vseh teh primerih je bil torej na prvem mestu princip gospodarnosti, ki dovoljuje ohranjanje enobesednega polnopomenskega izraza in tako večje ekspresivnosti besedila v celoti.

V tretjem poglavju Calvino naredi manjši anahronizem, ko uporabi besedo *impannata*. Gre za platnene ali papirnate povoščene okenske prevleke, predhodnice steklenih šip, v času zgodbe pa so okna že imela steklene šipe. Posebnega izraza za to v slovenščini nimamo, na srečo pa je Calvino sam v opombi k šolski izdaji zapisal, da je izraz uporabil samo zato, ker mu je beseda všeč. Tako se je iskanje pravega termina obrnilo v iskanje knjižne, lepe in redke besede za steklo, *impannata* sem tako prevedla z *vitraža*.

V triindvajstem poglavju Calvino uporabi tudi izraz iz športne terminologije, *finta*, izraz se uporablja tudi v slovenščini, zato z njim ni bilo težav. Več premisleka je zahteval izraz iz šestindvajsetega poglavja, *pallacorda*, gre namreč za staro italijansko igro, iz katere izvira tenis, izraz je kulturnospecifičen, v slovenščini pa zanj ne poznamo posebne besede. Ker je bil eden od izrazov znotraj figure spiskov, zanj tudi ni posebnega konteksta. Izraz bi lahko pustila v izvorni obliki, ga eksplicirala v *različica* ali *predhodnica tenisa* in s tem kršila princip gospodarnosti, pa tudi princip semantične ekvivalence, po katerem je vendar pomembnejša

konotativna in manj denotativna plast, ali ga celo prevedla s *tenis*, kar pa ni ustrezno, saj bi tako v besedilo vnesla nesprijemljiv anahronizem, moderna oblika tenisa namreč izvira iz konca devetnajstega stoletja. Tako sem se odločila, da bom izraz poslovenila kot *palakorda*, v opombi pa zapisala, da gre za predhodnico tenisa.

V petindvajsetem poglavju se pojavi tudi bogoslužben izraz *paramento*, ki sem ga najprej prevedla opisno z *obredna oblačila*. Vendar pa, kot jasno ilustrira že izbor zgornjih primerov, Calvino rad uporablja termine različnih strok (če se bogoslužju lahko reče stroka), tudi v italijanščini je imel na razpolago opisno različico, *arredi sacri*, vendar se je zaradi izpričane ljubezni do besed odločil za *paramento*. Tako sem izraz po principih semantične ekvivalence, konvencije in gospodarnosti nazaj popravila v *parament*, bralec, ki ni seznanjen s termini bogoslužja, ga bo, tako kot bralec izvirnika, moral preveriti v slovarju, ohranila pa se je tudi ekspresivnost izvirnika.

V *Baronu* pa se pojavljajo tudi medicinski in znanstveni izrazi, tak je izraz *piloro*, gre za izraz iz anatomije za odprtino med želodcem in dvanajstnikom, ki se pojavi v petindvajsetem poglavju, ko Kozma vpraša Don Sulpicia, naj mu pove, kako je Uršula, preden mu zasadi meč v *piloro*. Gre za tehničen izraz iz anatomije, z rabo katerega Calvino tudi kaže na Kozmovo široko razgledanost, ki je v nasprotju z Don Sulpicevo ozkogledostjo in nesamostojnim razmišljanjem, o katerem smo se podučili že v sedemnajstem poglavju. Prav zaradi tega striktno denotativnega izraza (katerega raba pa ima tu očitno konotativen pomen, gre torej za kontekstualno plast semantične ekvivalence) nisem hotela prevajati s slovensko različico *vratar*, ker ima beseda *vratar* v slovenščini tudi druge pomene, v italijanščini pa je *piloro* samo *piloro* in čisto nič drugega. Tako sem se odločila za prevod s tujko, v medicinskem slovarju sem našla, da se *vratarju* strokovno reče *pilorus*. S tem se ohranila strokovnost izraza in implicitno antitezo med Kozmom in Don Sulpicem.

V petindvajsetem poglavju se pojavi tudi izraz *diavoli di Cartesio*, gre za majhno epruveto, ki plava v vodi in v kateri je ujet zrak, glede na volumen zraka v epruveti pa le-ta lahko plava na površju, lebdi na določeni višini v vodi ali se potopi na dno z vodo napolnjene posode, poskus. *Cartesio* je poitalijančeno ime za Descartesa, opisani napravi pa se v italijanščini pravi *\*Descartesovi hudički*, v angleščini pa poleg *hudičkov* poznajo tudi *\*Descartesove*

*potapljače (cartesian devils oz. divers)*, po pogovoru z učiteljem fizike pa sem zvedela, da se slovenski izraz prekriva z drugim angleškim, napravi se v fiziki namreč pravi *plavač*. Calvino zraven prida modifikator *di Cartesio*, ki ga zaradi poitalijančene oblike ne gre prevajati z *Descartesov*, saj tudi v slovenščini poznamo besedišče z enakim skupnim korenem kartezijski (npr. kartezijski, kartezijski), brskanje po spletu pa je pokazalo, da se *plavaču* daljše reče tudi *k/Kartezijski plavač*. Calvino bi namesto izraza *diavoli di Cartesio* lahko uporabil tudi (resda manj uporabljan) *diavoli cartesiani*, zato sem se odločila, da bom pridevnik *Kartezijski* pisala z veliko, čeprav sem načeloma za zapisovanje občnih imen (kar poimenovanje *kartezijski plavač* tudi je), tudi če izvirajo iz lastnih, z malo začetnico, saj ne vidim razlike med, denimo, *marijinimi laski* in *francozom*, čeprav pravopis za *marijine laske* dopušča tudi pisavo z veliko in pisavo z malo le priporoča, poleg tega pa tudi v slovenščini poznamo, resda manj pogosto obliko Descartesovega imena, *Kartezijski*.

#### 4.2.4 Izbira ednine ali množine

Prevajalec se lahko za neko spremembo odloči »zaradi razlike v splošni normi rabe neke zgradbe v jeziku izvirniku in njenega neposrednega strukturnega ustreznika v ciljnim jeziku« (M. Milojevič Sheppard, 1997: 107), tako sem kar nekajkrat zaradi splošne rabe v slovenščini morala spremeniti ednino v množino in obratno. Poglejmo si nekaj primerov. Za vse velja, da sem se za spremembo števila odločila, ker je formalistična plast ekvivalence gotovo manj pomembna od literarnosti, estetske in principa konvencije, poleg tega pa, kot smo že rekli v podpoglavju 4.1.3 (str. 267), je pomembno, da se tradicionalno v izvornem jeziku prevaja s tradicionalnim v ciljnim jeziku, torej običajno z običajnim.

Tak primer je iz četrtega poglavja, *qualcuno*, ki je v italijanščini formalno edninski, se nanaša na stvari, osebe ali živali in pomeni neko nedoločeno, vendar ne veliko količino ali število. Tako sem, če se spet izrazim z Vevarjevimi termini, po principu semantične ekvivalence dala prednost pomenski pred formalistično platjo in *qualcuno* prevedla z množinskim *nekateri*:

*Allora tutti quegli straccioncelli tra le fronde scoppiarono a ridere, a ridere, tanto che qualcuno per poco non cadeva dal ciliegio, e qualcuno si buttava indietro tenendosi con le gambe al ramo, e qualcuno si lasciava penzolare appeso per le mani, sempre sghignazzando e urlando.*

Takrat so vsi tisti mali raztrganci v krošnjah bruhnili v smeh in se smejali, smejali, tako da so nekateri skoraj padli s češnje, in nekateri so se vrgli nazaj in se z nogami držali za vejo, in nekateri so se obešeni na roke gugali in se kar naprej krohotali in vpili.

Podoben je primer iz šestindvajsetega poglavja, le da se tu namesto besede *qualcuno* pojavi sinonimna beseda *chi*. V slovenščini poznamo le en izraz za *nekateri*, zato tudi ta zaimsek prevajam z nekateri.

*E di nuovo ciascuno andava a metterci la sua, stavolta tutto in bene: chi scriveva della focaccia, chi del minestrone; chi voleva una bionda, chi due brune; chi gli sarebbe piaciuto dormire tutto il giorno, chi andare per funghi tutto l'anno; chi voleva una carrozza con quattro cavalli, chi si contentava d'una capra; chi avrebbe desiderato rivedere sua madre morta, chi incontrare gli dèi dell'Olimpo: insomma tutto quanto c'è di buono al mondo veniva scritto nel quaderno, oppure disegnato, perché molti non sapevano scrivere, o addirittura pitturato a colori.*

In spet je vsak povedal svoje, tokrat vse dobro: nekateri so pisali o pogači, nekateri o mineštri; nekateri so si zaželeli svetlolaske, nekateri dve rjavolaski, nekateri bi radi spali ves dan, nekateri hodili po gobe vse leto; nekateri so želeli kočijo s štirimi konji, nekateri bi bili zadovoljni z eno kozo; nekateri bi si želeli spet videti svojo mrtvo mater, nekateri spoznati bogove z Olimpa: skratka, vse, kar je dobrega na svetu, je bilo napisano v ta zvezek, pa tudi narisano, saj mnogi niso znali pisati, in celo pobarvano z barvicami.

V šestindvajsetem poglavju pa beremo tudi tale zgornjima dvema soroden primer:

*I rivoltosi cercarono di resistere, costruirono qualche barricata, chiusero le porte della città...*

Uporniki so se skušali upirati, zgradili so nekaj barikad, zaprli mestna vrata ...

V petem poglavju sem množinski izraz *alterchi* spremenila v slovensko *pričkanje*. *Alterco* je namreč sinonimen izraz za *litigio*, ki pa se v italijanščini občutno manj uporablja (korpus italijanskega jezika s kar 1.909.535.984 besedami, itWaC, da za *alterco* 496 zadetkov, za *litigio* pa 5352), tako sem uporabila manj uporabljeni izraz za prepire oz. prepiranje, to je *pričkanje* (194 zadetkov v FidiPlus, v primerjavi s 13801 za prepire in 520 za prepiranje), ki pa sem ga zaradi ustaljenosti rabe pustila v ednini.

*I compagni della banda della frutta ora si mischiavano a quel fumo di frittura e a quegli alterchi, prendevano manrovesci dalle madri, s'azzuffavano tra loro rotolando nella polvere.*

Člani sadne tolpe so se zdaj pomešali s tistim dimom ocvrtih jedi in se vmešavali v pričkanje, matere so jih klofutale, ruvali so se in se kotalili po prahu.

V dvanajstem poglavju konstrukcija »delati stvar za stvarjo« v slovenščini zahteva ednino, gre le za splošno normo rabe, ki prav nič ne spremeni ekspresivne moči izvirnika.

*Ma a Gian dei Brughi era presa una tal furia di letture, che divorava romanzi su romanzi [...]*

Toda Janeza iz Vresja je zgrabila neka taka silovita strast po branju, da je požiral roman za romanom [...]

Včasih pa je v izvorniku podoba v ednini, pa se v ciljnem jeziku spremeni v množino. Tak je primer iz sedemnajstega poglavja. Italijanščina ne razlikuje med moškimi in ženskimi oblikami glagola, tako ni razlike med *qualche boscaiolo non mostrava* (kak drvar ni kazal) ali *qualche raccogliatrice d'olive non mostrava* (kaka pobiralka oliv ni kazala), v slovenščini pa taka razlika obstaja (kazal : kazala). Ko pride tako do naštevanja samostalnikov obeh spolov, v slovenščini edninska oblika zveni nerodno, okorno, napačno – \*kak drvar, kravji hlapec ali pobiralka oliv ni kazal –, sploh če je zadnji naštet samostalniik ženskega spola, zato sem uporabila v takem primeru nezaznamovano rabo prve osebe množine moškega spola.

*Ma man mano che s'avvicinava a Olivabassa, s'accorse che se qualche boscaiolo o bifolco o raccogliatrice d'olive lo vedeva, non mostrava alcuno stupore [...]*

Toda bolj se je približeval Spodnjemu Olivju, bolj je opazal, da niso kak drvar, kravji hlapec ali pobiralka oliv pokazali nikakršne osuplosti, ko so ga videli [...]

Za spremembo množine v ednino gre tudi v dvajsetem poglavju, saj je beseda *bes* v slovenščini edninski samostalnik.

*Non sapeva neanche lui cosa voleva: preso dalle sue furie [...]*

Niti on sam ni vedel, kaj hoče: ko ga je popadel bes [...]

V sedemindvajsetem poglavju pa najdemo besedo *cielo* v množini. Množinska raba je zaradi nepogoste rabe zaznamovana tudi v italijanščini, kljub temu pa sem jo najprej prevajala edninsko:

*Tonda come una bocca da fuoco, come una palla di cannone che, esausta ormai la spinta delle polveri, continua la sua lenta traiettoria rotolando silenziosa per i cieli!*

Okrogla kot ognjeno ustje, kot topovska krogla, ki, obnemogel je že sunek smodnika, nadaljuje svojo počasno pot izstrelka, ko se tiha kotali preko neba.

Ko pa sem ponovno razmislila o rabi, sem nebo spremenila v ekspresivnejša nebesa, saj gre v citiranem odlomku za parodirani pesniški zanos francoskega poročnika, za njegovo pretirano izražanje, zaradi katerega sem si dovolila tudi izraz *bocca da fuoco*, ki označuje topove oziroma topovske cevi in v enojezičnih slovarjih ne nosi nobenih kvalifikatorjev, ki bi pričali o ekspresivni rabi take besedne zveze, prevajati z metaforičnimi *ognjenimi ustji*, saj se tako še dodatno poveča ekspresivnost odlomka in se, tako kot v izvorniku, ne ponovi izraz top:

Okrogla kot ognjeno ustje, kot topovska krogla, ki, obnemogel je že sunek smodnika, nadaljuje svojo počasno pot izstrelka, ko se tiha kotali preko nebes.

#### **4.2.5 Prevajanje lastnih imen**

Manini pravi, da so lastna imena lahko uporabljena kot sredstvo karakterizacije v literarnih tekstih in tako postanejo pomemben in pomenljiv element takega dela. Taka imena so lahko



obložena z dodatno semantično težo, zaradi katere mejijo na besedne igre, kar lahko predstavlja problem pri prevajanju, kjer ni vprašanje samo, ali je prevod takih imen v ciljni jezik tehnično mogoč, ampak tudi, ali je to sploh primeren postopek. Ko avtorji poimenujejo svoje like, se lahko odločijo za konvencionalna ali pomensko nabita imena, slednja so pogosto avtorske skovanke, njihova vloga pa ni samo v identifikaciji in denotaciji nekoga, ampak še bolj v karakterizaciji in konotaciji lika (Manini, 1996: 161–162). Prav tako vlogo pa imajo imena v *Baronu*. Kot sem že zapisala, je *Baron* roman, ki je namenjen tako mladim kot odraslim bralcem (podpoglavje 4.4.1: 261–262), zato sem bila takoj postavljena pred dilemo, »s katero se nujno srečujejo prevajalci otroške in mladinske književnosti« (Samide, 2002: 66), namreč, ali naj lastna osebna in zemljepisna imena prevajam ali ne. Načeloma velja, »da se imena oseb v besedilih zaradi ohranjanja svojega nacionalnega statusa sploh ne prevajajo«, vendar pa »se je treba do vsakega primera vesti kar se da dinamično in pragmatično, kar z drugimi besedami pomeni, da se lahko odločimo za slovenjenje tujih imen, kadar nam to narekujejo posebne besedilne in zunajbesedilne značilnosti«, pravi Mozetič (1997: 61–62). Mozetič tako pokaže primer, kjer bi bil prevod osebnega imena nujen: »She had given a name to her widower-diplomat: she called him »Eustace« and from that moment he became a figure of fun to her ...«. V slovenskem prevodu, ki ga je analiziral Mozetič, se odlomek glasi »Svojemu vdovcu diplomatu je bila dala ime; imenovala ga je »Eustace«, in od tega trenutka ji je postal komična figura«. Mozetič ob danem prevodu opozarja, da slovenskemu bralcu tako zapisano ime »v nobenem primeru ne more sugerirati tega, kar sugerira angleškemu bralcu, in to je, da ima to ime rahlo komičen pridih, da je redko in da je značilno za pripadnike višjega družbenega sloja«, kar pa bi lahko storila slovenska različica Evstahij. (Mozetič, 1997: 62) Kot zapiše tudi J. Markič, pa tudi za zemljepisna lastna imena načeloma velja, da se obdržijo v izvorni obliki, razen v primeru, da jih jezik, v katerega se prevaja, poimenuje po svoje (J. Markič, 2004: 58). Vendar pa, kot pravi M. Ožbot ob opažanjih ob italijanskem in slovenskem Asterixu, lahko »ustrezno tvorjenje imen tujih junakov v ciljnem jeziku«, kot so lastna imena, imena časopisov, ladij ipd., kjer gre v originalu za besedno igro, bralcem omogoča, »da bodo ob branju Asterixa hkrati uživali, spoznavali in razmišljali« (Ožbot, 2000: 263–264), ugotovitev pa gotovo velja tudi za sorodne primere v drugih književnih delih. O pomembnosti prevoda osebnih imen v takih besedilih, kjer imena izražajo značilnosti posameznih oseb, pa se strinjata tudi Gradišnik in D. Zabukovec (Gradišnik, 1998: 10–13, D. Zabukovec, 1998: 35). Pri tem se prevajalci lahko odločajo za več postopkov, Perko pri tem ločuje dva glavna, ničto stopnjo prevajanja in pa popolno in radikalno slovenjenje, slednje lahko poteka na tri načine, prevajalec lahko gleda na etimologijo (in prevede fr. *Villeneuve* v

sln. *Novo mesto*), na enake družbenokulturne, zgodovinske ali politične konotacije v obeh jezikih (priimek *Dupont* prevede v *Novak*) ali pa poseže po besedni igri (kot pri prevodih Asterixa) (Perko, 2003: 68). Smolej pa pri besednih igrah loči še dva postopka, in sicer novo poimenovanje, ki pa je še vezano na izvirnik, ali pa novo stvaritev (Smolej, 2000: 233). Pri pomenljivih literarnih imenih pa je po Maniniju treba upoštevati štiri različne kriterije, ki so lahko v večji ali manjši meri prisotni pri posameznih imenih, in sicer medbesedilnost, avtorji si namreč lahko imena sposojajo iz zgodovine, mitologije, drugih literarnih del itd.; tujost, ko avtorji dela postavljajo v tuje države, lahko poudarjajo tujost s tujimi ali tuje zvenečimi imeni; morfološko strukturo, ki se deli na štiri razrede: transparentna imena, to so tista, ki se ujemajo z občini, sestavljena transparentna imena, to so imena, sestavljena iz dveh spretno zbranih občnih imen, semi-transparentna sestavljena imena, ki so prav tako sestavljena iz dveh delov, od katerih pa je samo eno očitno obče ime, in pretvorbe in portmanteauxji, to so imena, ki predstavljajo posamezne, nedeljive enote, ki so lahko rezultat ortografskih, fonoloških ali morfoloških modifikacij občega imena (pretvorbe) ali mešanja dveh občnih imen (portmanteauxji); in zadnji kriterij, to je stopnja karakterizacije, pomenljiva imena imajo lahko namreč tudi nealegorični liki, pri katerih njihovo ime tako osvetljuje le nek del njihove osebnosti, ki ga avtor želi poudariti, in tako pri bralcu ustvarijo neke domneve, ki se med branjem lahko potrdijo ali ovržejo (Manini, 1996: 165–166). Ker pa glavna funkcije ključne besede v besedni igri ni označevanje tistega, na kar se nanaša (reference), ampak to, da naredi šalo, je pri prevajanju upravičena semantična svoboda, kot opozarja Rutherford (2003: 77–78).

V poglavju 3.4.3.1, str. 235, smo omenili, da je eden pomembnejših postopkov Calvinovega komičnega onomastično komično in da bomo več o tem povedali na tem mestu. Calvino polaga velik pomen v samo poimenovanje junakov ter predmetov in krajev njihove realnosti, zato si zdaj pogledjmo, kaj pomenijo imena literarnih oseb v *Baronu* in kako sem jih prevedla v slovenščino. Pri tem moram opozoriti, da gre le za tista imena, ki so v izvirniku italijanska, tujejezičnih imen nisem prevajala, več o tem v poglavju 4.5.

Cosimo Piovasco di Rondò je glavni lik, okoli katerega se vrti vsa zgodba. Njegovo ime, Cosimo, je starinsko, po leksikonu imen izhaja iz gr. besede *kosmas*, ki jo povezujejo s kozmosom, slovenska različica imena s popolnoma enakimi starinskimi konotacijami pa je

Kozma. *Piovasco* pomeni *ploho*, *rondo* pa je tako v italijanščini kot v slovenščini instrumentalna skladba, pri kateri se glavna tema izmenjava s stranskimi, ali pesem iz dvanajstih do petnajstih verzov, pri kateri se začetne besede prvega verza ponovijo na sredi in na koncu pesmi in niso del verza, ali prometni otok sredi križišča več cest, izraža torej neko ponavljanje glavne teme, v Kozmovem primeru ponavljanje teme življenja na drevesih, ki zaznamuje vse ostale teme. Je pa *rondo* v italijanščini tudi del besede *rondone*, *hudournik*, kar pomeni, da nam Kozmov priimek simbolizira ne le neko ponavljajočo se temo oz. osebno lastnost, ampak tudi neko čustvenost in eksplozivnost, ki jo simbolizirata hitro deroča in padajoča voda. Tako so v resnici vsi člani družine Piovasco di Rondò po prevladi neke lastnosti enostranski in vsem je skupno močno čustvovanje, vse jemljejo zelo resno, pa naj gre za grozljivo kuho ali vojsko. Iz aluzije na *rondone* sem tako vzela hudi del besede *hudournik* in ga združila s *ploho*, Cosimo Piovasco di Rondò je tako postal Kozma Hudaploha Rondojski. Pomanjševalnico *Mino*, ki se pojavi v drugem poglavju, sem pustila v izvirni obliki, saj bi bila prav tako mogoča v slovenščini, kot je v italijanščini.

Kozmovemu očetu je ime Arminio Piovasco di Rondò, Arminio prihaja iz nem. besede Herman, iz *heri* (vojska, množica) in *man* (mož), del etimologije pa se ohrani tudi v italijanščini, saj so *armi* orožja. Prav zaradi tega sem se najprej igrala z idejo, da bi Arminija prevedla v kakšnega Vojislava, Vojina, Vojka, Vojmira, Vojimira, Vojslava, Vojdraga, Vojteha ali celo iz *boriti* izhajajoče Borislava, Borisa ali Boruta, vendar pa bi bil to vseeno prevelik poseg v izvirnik. Naredila sem enako kot pri Cosimu in slovenila Arminio v Armin. Enak postopek sem uporabila tudi pri Kozmovi materi, ki jo včasih imenujejo z občim imenom *Generalessa* oz. *Generalica*, njeno polno ime pa je Corradina Piovasco di Rondò, ki sem jo slovenila v Konradino Hudaploha Rondojsko.

Pri Kozmovi sestri Battisti sem na koncu uporabila enak postopek. Battista očitno izhaja iz besede baptist, krstitelj, je sicer obstoječe ime v italijanščini, vendar za pripadnike moškega spola. Oboje kaže na karakterizacijo njenega lika, Battista namreč polaga roke s hlevarji, poleg tega pa jo pripovedovalec okličje za hišno nuno, saj se sprehaja v nunskih oblačilih. Najprej sem še hotela poiskati kakšno drugo ime, razmišljala sem o Kristini, ki pa bi ime podomačila, odvzela nenavadnost in zvezo z verskim aspektom Kozmове sestre, in čeprav se

v slovenščini ne ohrani moškost njenega imena, pa se ohrani nenavadnost in verskost, če jo prevajam kar z Baptista, zato sem se odločila za to možnost.

Naslednje povedno ime je Cavalier Avvocato Enea Silvio Carrega, ime je sestavljeno iz dveh običnih imen, ki ju ni bilo težko prevesti v Vitez Advokat, za Eneo in Silvio imamo slovenski različici Enej in Silvij, več premisleka pa je potreboval Carrega. *Carega* (z enim r) je zdaj že pozabljena oblika za *cadrega*, izhaja iz lat. besede *catedra* in pomeni *sedež, stol*. V slovenščini poznamo izraz katedra, zato sem carrego prevedla s katedro, dvojni r pa nadomestila z dvojnimi t, ki ima vlogo kazalca tujosti učenjaka, kot v izvorniku. Njegovo polno ime je v ciljnim jeziku tako Vitez Advokat Enej Silvij Kattedra.

V prvem poglavju se pojavi tudi omemba prednika, križarja v Sveti deželi. Križarju je ime Cacciaguerra Piovasco, *cacciaguerra* bi bil dobesedno *tisti, ki lovi vojno*. Poimenovanje kaže na polemično ost do križarjev kakršnega koli tipa, ki bi se morali boriti za sveto stvar, ne pa zaradi ljubezni do vojne. Cacciaguerra, ki je poleg tega tudi aluzija na Dantejevega Cacciaguida, je tako postal Vojnoljub Hudaplaha. Sicer sem pri imenih, ki so vzeta iz drugih literarnih del ali iz zgodovine, ohranjala izvorno ime (razen če obstaja slovensko poimenovanje), vendar pa je v primeru Vojnoljuba polemična ost do križarjev dosti pomembnejša od aluzije na Danteja, zato sem se odločila za prevod.

V skladu s slovenitvami sem se odločila tudi, da bom slovenila Kozmovega brata in pripovedovalca, Biagia, v Blaža.

Kozmova velika ljubezen je soseda Sofonisba Viola Violante d'Ondariva, ki jo paglavci kličejo tudi Sinforosa. Viola, pisano z j, je tudi v slovenščini, kot v italijanščini, vijolica, nežna roža, Violante pa aludira na besedo *violente, nasilen*. In res je Violin značaj tak, da nosi v sebi oboje, včasih je nežna, drugič nepopustljiva in »nasilna«. Temu delu njenega imena sem se zato odločila samo dati slovensko končnico, saj menim, da je v današnjem času, ko smo obkroženi z angleščino, kjer je beseda za *nasilen violent*, koren blizu tudi tistim, ki ne poznajo nobenega romanskega jezika ali latinščine. Sofonisba pa je ime iz Alfierijeve

istoimenske tragedije, gre torej za literarno aluzijo, ki bo v izobraženem bralcu vzbudila določene asociacije tragične ženske, ki se je prisiljena poročiti z moškim, ki ga ne ljubi, in ki se na koncu ubije. Temu anitetično je drugo poimenovanje, s katerim jo kličejo osojnski paglavci, Sinforosa, tudi to je ime iz literarne zgodovine, gre za Giraudovo komedijo *Eutichio e Sinforosa*, ki je imela velik uspeh, tako da je Sinforosa postalo tudi obče ime in je pomenilo koketno žensko ali pa širokokrajnen ženski klobuk. Tako se v poimenovanjih za Violo kar dvakrat pokaže dvojnost njene narave. Kot sem že povedala zgoraj, pa sem pri imenih, ki so vzeta iz (literarne) zgodovine, puščala izvirno obliko, saj le-ta lahko v bralcu vzbudi tiste asociacije, ki jih je hotel sprožiti Calvino. Preden tako zapišem njeno ime v celoti, pa ostane še priimek: sestavljen je iz dveh polnopomenskih italijanskih besed, zato prevod ni bil težak, Ondariva je postal Valobala, Sofonisba Viola Violante d'Ondariva pa tako Sofonisba Viola Violanta Valobalska. Tako kot sem se odločila za ničti prevod pri Sofonisbi in Sinforosi, sem se tudi pri knjigarnarju Orbeccheju, Orbecche je namreč prva moderna tragedija, ki jo je po pravilih grške dramatike leta 1541 napisal italijanski pisec Giraldi Cinzio, ki je bil tudi eden prvih piscev tragikomedij, z izbiro takega imena pa Calvino namiguje na lastno rabo tragikomičnosti v romanu, o čemer sem pisala v 3.4.2.2.2.

V besedilu se pojavita tudi Ugasso in Bel-Loré. S slednjim nisem imela težav, *bellòre* je v italijanščini lepota, Bel-Loré sem tako prevedla z Le-Potéc, pri tem so se ohranili tudi samoglasniki v imenu in posebno mesto naglasa glede na spodaj stoječo občno besedo. Več preglavic pa mi je povzročil Ugasso, za katerega še zdaj ne vem, za kakšno etimologijo imena gre, tudi brskanje po spletnem iskalniku Google ne pokaže drugega kot citate iz samega *Barona*, tako da sem ga bila prisiljena obdržati v izvirni obliki (ničti prevod).

Ko Blaž razlaga o Kozmovih ljubimkanjih, se pojavi tudi ime *Checchina*, ime izvira iz zaimka *checche*, ki pomeni *katerakoli stvar*, in ima šaljivo konotacijo. Prevedla sem jo kot Karneka, iz razširjene pogovorne fraze »kar nekaj«.

V romanu nastopa tudi razbojnik Gian dei Brughi. Gian je krajše za Gianni, kar je razširjeno italijansko ime, podobno kot slovenski Janez, ta tipičnost njegovega imena pa je pomembna lastnost, saj kaže na okoriščanje drugih z njegovim imenom, *brughi* pa je dialektalen izraz za

*brughiere*, vresje, in je v tesni povezavi z barvo in stanjem njegovih las in brade, kot pove tudi Calvino v dvanajstem poglavju. Gian dei Brughi sem najprej hotela prevajati kot Janez Vresniški/Vresjanski, potem pa sem se zaradi dialektalnosti izraza *brughi* odločila, da ga bom prevajala kot Janeza iz Vresja, čeprav ni iz kraja Vresje, ampak so njegovi lasje kot vresje, kar kaže na napačno, pogovorno rabo predloga iz.

V romanu se pojavita še dva povedna priimka, della Mela in d'Estomac. *Mela* je v italijanščini *jabolko*, pa tudi pogovorno *ritnica*. Po principu semantične ekvivalence, po katerem je konotativna raven pred denotativno, sem Marchesino della Mela prevedla kot Markizek Žemlja, saj je žemlja pogovorno ime za rit(nico). Grofe d'Estomac, ki imajo pred apokopirano besedo za želodec v italijanščini »španski« e, pa sem prevedla kot grofe Estrebuške.

Seveda pa ne smemo mimo Kozmovega psa, ki mu je v izvorniku ime Ottimo Massimo, *ottimo* je *odličen*, *massimo* je *maksimalen*, tako je Ottimo Massimo postal Odlični Maksi. Viola je psičku sicer dala ime Turcaret, česar pa ne prevajam, saj gre za protagonista ene Lesagevih komedij.

Calvino pa se poslužuje pomenskih poimenovanj tudi pri zemljepisnih imenih. Kraj, kjer se dogaja zgodba, je izmišljeno obmorsko mesto na ligurski obali, ki ga Calvino poimenuje Ombrosa. *Ombroso* v italijanščini pomeni *senčnat*, gre torej za kraj brez sonca, turoben kraj brez upanja, v katerem se ne dogajajo velike stvari. Igrala sem se z različicami Senčno in Senčevje, nato pa sem nekoliko razširila pomensko polje. Kjer je senca, tam ni sonca, kraju brez sonca se v slovenščini reče, da je osojen. V slovenščini poznamo kraje, ki se imenujejo Osoje, zato sem se odločila, da v skladu z izmišljenostjo kraja izberem tudi izmišljeno ime in sem izbrala različico Osojno.

Drug izmišljen kraj, ki se pojavi v *Baronu*, je kraj, kjer na drevesih živijo Španci. V izvorniku se imenuje Olivabassa, sestavljen je iz besedic *oliva*, ki v obeh jezikih pomeni sadež oljčnega drevesa, in *basso*, *nizek*, v slovenščino pa sem ga prevedla z aluzijo na obstoječa slovenska zemljepisna imena Spodnje Olivje. Calvino poimenuje tudi potok, v katerega Kozma opravlja

potrebo, s slikovitim imenom Merdanza, *merda* je v italijanščini *drek*, potok pa je v slovenščini tako postal Usranščica. Poleg teh se pojavi tudi omemba kraja Belrio, *bel* je krajša oblika za *bello*, *lep*, *rio* pa pomeni *potok*, *kanal*, Belrio je tako postal Lepotoče, v slovenščini pa tako ime aludira tudi na kraj Otoče.

Ostala poimenovanja so manj zanimiva in niso predstavljala posebnih težav, Gaetano sem denimo slovenila v Kajetan, Ursula v Uršula, medtem ko sem že za izvirnik tujejezična imena pustila v izvirni obliki, kot sem že pojasnila.

### 4.3 Stavčna ravnina

V prejšnjem sklopu smo obdelali nekaj primerov prevajalskih težav na besedni in besednozvezni ravni. V tem sklopu se bomo lotili izzivov na stavčni ravni, uporabo nominalizacije in verbalizacije izvirnika, implicitnega in eksplicitnega izražanja in besednega reda. Vse našteje teme predstavljajo obsežna področja in si zaslužijo lastne kontrastivne raziskave, česar komentarni del te diplomske naloge ne more narediti, saj predstavlja le nek splošen in zato precej osiromašen pregled najpogostejših težav, poleg tega pa večji poudarek polaga na komično v romanu in na tudi s tem povezane težave prevedljivosti komičnega. Zato v sledečih podpoglavjih navajam le nekaj primerov za ilustracijo problematike in se ne spuščam v podrobnejšo analizo slovenskega in italijanskega jezika, pravil besednega reda v obeh jezikih in rabe določenih struktur.

#### 4.3.1 Implicitno proti eksplicitno

M. Milojevič Sheppard pravi, da pri prevajanju prihaja do splošne težnje po ekspliciranju izvirnika. Kar je v izvirniku implicitno, je v prevodu često eksplicitno. Konkretno prevodne odločitve pa pogojujejo tudi druge izbire, če se tako odločimo za npr. razširitev implicitnega v eksplicitno ene zgradbe, pa potem sledijo enake strukturne zgradbe, moramo zaradi paralelizma razširiti tudi te sledeče strukture. Pri tem pa je treba paziti, saj pretirana težnja po ekspliciranju lahko »oslabi izrazno moč izvirnika« (Milojevič Sheppard, 1997: 106–107). Enako opozarja tudi Mozetič, ko pravi, da zaradi eksplikacije lahko pride do »redukcije konotativnega potenciala izhodiščnega besedila«, zato gre celo tako daleč, da zapiše, da je pri literarnem prevajanju, »kjer je v ospredju princip slogovne inovativnosti in retorične ekspresivnosti«, težnja po eksplikaciji neupravičena. V ciljnem jeziku pa včasih prihaja tudi

do večje ekspresivnosti, ki je po Mozetičevem mnenju celo dobrodošla (Mozetič, 1997: 59–60). Kljub temu je prevajalska realnost taka, da je sprememba včasih nujna, prevajalec se tako za spremembo lahko odloči, kot pravi M. Milojevič Sheppard, »zaradi razlike v splošni normi rabe neke zgradbe v jeziku izvorniku in njenega neposrednega strukturnega ustreznika v ciljnim jeziku«, pri tem pa mora poleg splošne norme upoštevati tudi posebno normo, ki je vezana na določeno vrsto besedila (M. Milojevič Sheppard: 1997: 107). Pri tem pod eksplikacijo sodi marsikaj, denimo eksplikacija naslova, zamenjan besedni red, ki eksplicira diskontinuiteto med stavčnima deloma izhodiščne povedi – tak primer navaja Mozetič, 1. kitica Coleridgeove pesnitve se v originalu začne z »It is an ancient Mariner, / And he stoppeth one of three«, pri čemer nastane občutek vrzeli z odsotnostjo prejšnje povedi, npr. vprašalne »Who is it?«, prevod pa se glasi »In enega od svatov treh / ustavi star mornar«, pri čemer že takoj na začetku pride do identifikacije ogovorjenih, zapolnitev vrzeli pa v prevodnem besedilu pomeni odsotnost pričakovanja –, verbalizacija, ko gre za nominalno izražene stvari, pa tudi implicitne in eksplicitne glagolske konstrukcije, prav s slednjimi pa se ukvarjam v tem poglavju.

V drugem poglavju najdemo spodnjo poved, v kateri Calvino uporabi gerundij, s katerim signalizira sočasnost dveh dejanj, deključnega govora in njenega kazanja s prstom. Gerundij je v italijanščini pogosta konstrukcija, zato je nisem prevajala s sicer obstoječo, vendar ne pogosto rabljeno obliko deležja na -č, saj v slovenščini pri glagolu *naperiti* zveni nerodno in prav nič literarno, oblika *naperoč kazalec proti dečku* bi tako kršila princip konvencije, obligatorne ohranitve literarnosti, neprepoznavnosti prevoda kot takega, saj bi razkrivala italijansko konstrukcijo, in nenazadnje princip estetskega.

*Scendete subito di lassù! Come vi siete permesso d'entrare nel nostro terreno! - fece, puntando un indice contro il ragazzo, incattivita.*

»Tako se spustite s tam zgoraj! Kako ste si upali stopiti na naša tla!« je ogorčeno rekla in naperila kazalec proti dečku.

V četrtem poglavju najdemo stavek, ki ga omogočajo italijanske glagolske konstrukcije (specifična raba nedoločnika in raba preteklega deležnika), v slovenščini pa se taka konstrukcija ne uporablja, zato bi zvenela tuje in narobe, ne pa ekspresivno zgoščeno, kot v



italijanščini, kjer k ekspresivnosti pripomore ne le raba dveh (oz. enega dvakrat) polnopomenskih glagolov enega ob drugem, ampak tudi besedna igra s ponovitvijo istega glagola.

*Al vedersi visti non stettero più zitti [...]*

Ko so opazili, da jih je opazil, niso bili več tiho [...]

Še vedno v četrtem poglavju najdemo tudi kratek brezglagolski stavek, ki besedo za besedo ni prevedljiv v slovenščino, zato sem ga morala nadomestiti s slovensko konstrukcijo. Kot smo rekli v poglavju 4.1.4, ne prevajajo se posamezne besede, ampak smisli besedil.

*E giù risate.*

In bruhnili so v smeh.

V petem poglavju Calvino s prislovom načina izrazi intenzivnost tuljenja malih pobalinov, v slovenščini pa sorodnega izraza ne poznamo, zato sem *crepapancia* razbila na oba razstavna dela, *crepare* in *pancia*, in izraz razvezala v *\*kot da jim bodo počili trebuhi*, vendar pa je tak stavek v slovenščini zvenel okorno, zato sem poiskala elegantnejšo verzijo, ki ekspresivnost ohranja zaradi leksikalne izbire:

*Dalle bocche di quei pidocchiosi cominciò a muggire una risata, prima ancora che si aprissero e scoppiassero in ululati crepapancia [...]*

Iz ust tistih malih ušivcev je začel bučati smeh, še preden so se odprla in izbruhnili v tako tuljenje, kot da jih bo vsak čas razneslo [...]

V petem poglavju najdemo tudi spodnji primer. Zaradi neizogibne rabe eksplicitnih oblik, ko Calvino uporablja implicitne, sem v spodnjem primeru takoj izkoristila obratno možnost, da v slovenščini nekaj povem z manj besedami oziroma samo s polnopomensko besedo, tako sem iz vrinjenega pristavka *\*kot po nagonu* izločila veznik in predlog in povedano izrazila z enobesednim prislovom, *nagonsko*, tako sem vsaj nekoliko kompenzirala za ponovno

razvezovanje gerundija (*sapendo* in *facendo*) in spreminjanje samostalniškega izražanja z glagolskim (*per gioco* : šaliti).

*Si lasciarono andare così, come a un istinto, pur sapendo che lei aveva fatto per gioco, e facendo anche loro per gioco, e correvano giù per la discesa imitando il suono del corno, dietro a lei che galoppava sul cavallino dalle gambe corte.*

Razbežali so se kar tako, nagonsko, čeprav so vedeli, da je ona potrobila za šalo, in začeli so se tudi oni šaliti, oponašali so zvok roga in so tekli dol po pobočju za njo, ki je galopirala na kratkonogem konjičku.

Da je v italijanščini raba gerundija res pogosta in del splošne norme rabe, ki naj se zato prevaja z ustrezno splošno normo v slovenščini, naj ilustrira še zadnji primer, ki ga navajam. Odlomek je iz sedemindvajsetega poglavja, v njem pa je vse izraženo z implicitnimi glagolskimi oblikami, na začetku pa se celo pojavi elipsa besede *possibilità*, ki je v slovenščini nisem mogla ohraniti.

*«Qui l'unica è cercare di farli prigionieri! » mi dissi, affrettandomi a precederli, sperando di trovare una pattuglia francese da avvertire dell'approssimarsi dei nemici.*

'Tukaj je edina možnost, da se potrudim, da jih zajamejo kot ujetnike!' sem si rekel in pohitel, da bi jih prehitel, ter upal, da bom našel kako francosko patroljo, ki bi jo obvestil o približevanju sovražnika.

#### 4.3.2 Nominalizacija in verbalizacija

Verbalizacija je še eden od postopkov ekspliciranja, in čeprav smo v prejšnjem poglavju nakazali, da se je ekspliciranju dobro ogniti, pa včasih vseeno pride do primerov, ko splošna norma rabe ciljnega jezika narekuje verbalizacijo. Včasih pa splošna norma narekuje tudi obraten postopek, nominalizacijo. V tem poglavju navajam nekaj takih primerov, s katerimi sem se sama srečevala med prevajanjem *Barona*.

V četrtem poglavju najdemo spodnji primer.

*In fondo c'era il paese accatastato, tra il porto in basso e in su la rocca; ed anche lì, tra i tetti, un continuo spuntare di chiome di piante: lecci, platani, anche roveri, una vegetazione più disinteressata e altera che prendeva sfogo - un ordinato sfogo - nella zona dove i nobili avevano costruito le ville e cinto di cancelli i loro parchi.*

V ozadju je bila med pristaniščem spodaj in trdnjavo zgoraj nagrmadena vas; in tudi tam, med strehami, nepretrgano poganjanje drevesnih krošenj: črepinjaki, platanovci, celo poletni hrasti, ravnodušno in ponosno rastje, ki se je redčilo – urejeno redčilo – tam, kjer so plemiči sezidali vile in z rešetkami obdali svoje parke.

Če imamo v izvirniku najprej nedoločnik, rabljen v samostalniški funkciji, ki ga še lahko prevajamo z glagolnikom in tako ohranimo pomensko nabitost (*neprestano poganjanje*), pa v drugem primeru konstrukcije *prendere sfogo* ne moremo prevajati besede za besedo, kar za seboj potegne, da je zaradi paralelizma vrinjeni pastavek *ordinato sfogo* tudi preveden z glagolsko in ne samostalniško obliko.

V petem poglavju sem z nominalizacijo nedoločnika rešila implicitni odvisnik (*si sentiva rotolare* ima spodaj razvezan *\*si sentiva, come rotolavano*), poleg tega pa je z leksikalno izbiro v slovenščini italijansko s-aliteracijo nadomestila slovenska k-aliteracija:

*Si sentiva rotolare nei sassi.*

Slišalo se je kotrljanje kamnov.

Podoben je primer iz četrtega poglavja:

*Tra i ladruncoli sui rami ci fu un rannicchiarsi, un tirar su di gambe e gomiti.*

Tatiči na vejah so se pritajili in potegnili k sebi noge in komolce.

Zaradi principa literarnosti sem se v osmem poglavju morala odpovedati principu gospodarnosti:

*Ogni domenica, uscendo, tutta la famiglia indrappellata, vestita da cerimonia, lo trovavamo sui rami, anche lui in qualche modo con un'intenzione d'abito da festa, per esempio riesumata la vecchia marsina, o il tricorno invece del berretto di pelo.*

Vsako nedeljo, ko smo šli ven, vsa družina zvrščena in svečano oblečena, smo ga našli na vejah, tudi on se je na nek način hotel praznično obleči, denimo oživiti stari frak ali si posaditi trirogeljničnik namesto krznene čepice.

Dobeseden prevod *\*tudi on na nek način z namenom praznjega oblačila* je namreč v slovenščini okoren in nerazumljiv, in tako krši principe obligatorne ohranitve literarnosti, estetskega, neprepoznavnosti prevoda kot takega, konvencije in razumljivosti.

V štirinajstem poglavju sem po principu gospodarnosti združila glagol *passava* in modifikator *di sentinella* v glagol *stražil*:

*Ma per intanto, essendo un capo, passava le notti tutto solo nel bosco di sentinella, su un albero come era sempre vissuto.*

Toda zaenkrat je, ker je bil vodja, ponoči čisto sam stražil v gozdu, z nekega drevesu, kot je vedno živel.

V dvanajstem poglavju sem predvsem zaradi principa ohranitve literarnosti *a occhi strabuzzati* in *bocca sputacchiante* prevedla z glagolskimi oblikami, v italijanščini gre za splošno normo, v slovenščini pa bi bila raba *\*z zavijajočimi očmi in pljuvajočimi usti* zaznamovana. Da bi ohranila literarni učinek, ki v izvorniku izhaja iz zgoščenosti izraza, pa sem se odločila glagolsko izražanje začiniti s polisindetonom, zaradi rabe katerega je vsako dejanje razbojnika bolj izpostavljeno, če že ne more biti samostalniško:

*Si sentì sul naso quel groviglio di gambe di ragno e filamenti appiccicosi, e prima ancora di capire cos'era, diede un gridolino di raccapriccio, lasciò cadere il libro e prese a sventagliarsi le mani davanti al viso, a occhi strabuzzati e bocca sputacchiante.*

Na nosu je začutil tisto zmešnjavo pajkovih nog in lepljivih niti in še preden je razumel, kaj je, je lahko kriknil od groze, pustil pasti knjigo in začel mahati z rokami pred obrazom in zavijati z očmi in pljuvati.

Naj na koncu podam še kratek primer iz devetnajstega poglavja:

*Convalescente, immobile sul noce, si ritemprava nei suoi studi più severi.*

Med okrevanjem je miroval na orehu in se intenzivno posvetil svojim najresnejšim študijam.

Primer sem najprej prevedla \**med okrevanjem, nepremičen na orehu [...]*, vendar je taka konstrukcija mojemu ušesu zvenela tuje, zato sem zaradi principa neprepoznavnosti prevoda kot takega žrtvovala princip gospodarnosti.

Primerov je še kar nekaj, vendar pa, kot že rečeno, na tem mestu ni prostora za poglobljeno študijo, ampak gre le za ilustriranje nekaj prevajalskih rešitev. Taka verbalizacija kljub vsemu ni bila potrebna prevečkrat, dosti več je bilo težav z ohranjanjem besednega reda, s čimer se, žal še vedno le ilustrativno, ukvarjam v naslednjem poglavju.

### 4.3.3 Besedni red

V slovenščini je besedni red, kot pravita tudi N. Grošelj in S. Kranjc, odvisen od členitve po aktualnosti in poteka od teme ali smiselnega izhodišča, o katerem bo nekaj novega povedano, prek prehoda (povedka) do jedra ali reme, to je novo povedano. V slovenščini se povedi tako pogosto začnejo s prislovnimi določili časa ali kraja, ki predstavljajo »kuliso ali umestitev za glavno dejanje« (N. Grošelj, 2004: 325, S. Kranjc, 2004: 150). Pri tem je izbira, kateri element bo v izhodišču, odvisna od treh faktorjev, pravi S. Kranjc, in sicer od starosti informacije, torej od večje ali manjše pomembnosti informacije v konkretnem besedilu, od gledišča, to je, za katero informacijo presodimo, da je najbolj relevantna, in pa od tega, kaj želimo poudariti. Stalna stava velja le v nekaterih primerih: »predpisano je mesto naslonk (za prvim udeleženskim stavčnim členom ali za povedkom oz. enim njegovih delov) in zaporedje prostih naslonk, če jih je v stavku več«. Položaj odloča o skladijski vlogi in pomenu pri nekaterih nepregibnih besedah (ali, sicer) in v nekaterih strukturah (npr. pri homonimnem osebkju in predmetu osebek navadno stoji spredaj) (Kranjc, 2004: 151). V italijanščini pa nezaznamovan besedni red sledi zaporedju osebek + povedek + predmet + druga določila, vrednost takega stavka pa je enaka v kateremkoli kontekstu in ni odvisna od določenih pragmatičnih namenov, zaznamovan besedni red pa sledi pravilom členitve po aktualnosti (*Dizionario grammaticale*, 2005: 371–372). N. Grošelj pravi, da so tako pri prevajanju na

voljo tri možnosti, prevajalec se lahko ne ozira na pravila ciljnega jezika in poustvari izvorni besedni red, lahko se odloči, da udeleženci ostanejo na istih mestih kot v izvorniku, samo da se jim spremeni skladijska vloga, tako da besedni red ustreza pravilom ciljnega jezika, lahko pa spremeni besedni red v skladu s pravili ciljnega jezika (Grošelj, 2004: 325–332). Seveda pa je treba biti pri spreminjanju besednega reda pazljiv, kot pravi M. Schlamberger Brezar, saj lahko zaradi spreminjanja pride tudi do uničenja jezikovnih vzorčenj (M. Schlamberger Brezar, 2003: 57). Po drugi strani pa N. Kocijančič Pokorn opozarja, da lahko pretirano opiranje na besedni red izvirnega jezika ustvari prevod, ki je lahko za domače govorce ciljnega jezika popolnoma nerazumljiv, kot se je denimo zgodilo z Nabokovim prevodom *Jevgenija Onjegina* v angleščino (N. Kocijančič Pokorn: 2003: 11).

V prvem poglavju *Barona* tako beremo stavek:

*I nostri pasti in compagnia dell'Abate cominciavano dopo lunghe orazioni, con movimenti di cucchiari composti, rituali, silenziosi, e guai a chi alzava gli occhi dal piatto o faceva anche il più lieve risucchio sorbendo il brodo [...]*

Naši obedi so se v Opatovi družbi začinjali po dolgih molitvah, s spodobnim, obrednim, tihim premikanjem žlic, in gorje tistemu, ki je dvignil oči iznad krožnika ali ki je še tako nežno skrnil med srebanjem juhe [...]

V prvem primeru gre za stalno stavo, v italijanščini modifikator v vlogi pridevnika sledi samostalniku, v slovenščini pa je nezaznamovana raba svojilni pridevnik pred samostalnikom, čeprav obstaja tudi varianta samostalnika v rodilniku za prvim samostalnikom, ki pa je zaznamovana, zato bi s tako stavo kršila princip konvencije. Popolnoma enak je drugi podčrtani primer.

V prvem poglavju pa beremo tudi:

*Nostro padre ci venne ad agguantare in letto, con la frusta del cocchiere.*

Najin oče naju je prišel namahat v posteljo, s kočijaževim bičem.

V italijanščini je *s kočijaževim bičem* zapostavljen modifikator, taka postavitve in raba vejice pa še poudari, da sta jih dobila z bičem, in je del postopka parodizacije jezika (gl. 3.3.7.1, str.

175–176). V slovenščini bi se nezaznamovana varianta glasila *Najin oče naju je s kočijaževim bičem prišel namahat v posteljo*. Prav zaradi poudarka, ki ga z zapostavljanjem dobi način kaznovanja, sem v slovenščini z rabo vejice kot v izvorniku signalizirala, da gre za dostavek, in ohranila zaznamovani besedni red.

V drugem poglavju je v dialogu med Kozmom in Violo uporabljen tekoč besedni red, ki namiguje na vsakdanjo, neknjižno rabo, Kozma z vzklikom, v katerem ima mesto dodatnega poudarka *in vita mia*, zatrjuje, da ni še nikoli padel z drevesa:

- *Io non sono mai caduto da un albero in vita mia!*

Stavek bi lahko prevedla z ohranjenim besednim redom, ki pa bi v slovenščini v nasprotju z izvornikom zvenel precej bolj knjižno in bi izgubil nek čustveni naboj vzklika *\*Jaz nisem nikoli padel z drevesa v svojem življenju*, zato sem v *svojem življenju* premaknila takoj za osebni zaimsek, kar ustreza poudarjenemu besednemu redu govornega jezika in dodatno poudari že tako poudarjeni osebni zaimsek *jaz*, za večjo emfazo pa sem k drevesu pridala prav tako v govornem jeziku uporabljan zaimsek *noben*:

»Jaz v svojem življenju nisem nikoli padel z nobenega drevesa!«

V tretjem poglavju imamo zanimiv primer nezaznamovanega besednega reda, v izvorniku, kot smo zapisali prej, je tak red osebek, povedek, predmet, kateremu sledi prislovno določilo, v slovenščini pa se povedi pogosto začenjajo s prislovnim določilom, tako princip konvencije zahteva obraten vrstni red, kot je v italijanščini:

*Gli andai incontro sul gelso.*

Po murvi sem mu stopil naproti.

enako tudi spodnji primer iz tretjega poglavja:

*Dopo cena, noi s'andava presto a dormire, e non cambiammo orario neppure quella sera.*

Po večerji smo mi hodili zgodaj spat in tudi tistega večera nismo spreminjali urnika.

V tretjem poglavju se srečamo tudi z rabo italijanskega pogovornega stilema, ki na začetek postavlja tožilniški samostalnik, ker pa italijanščina nima posebnih sklonskih oblik samostalnikov in je na prvem mestu v nezaznamovanem besednem redu osebek, ne pa predmet, mora samostalnik nato ponoviti z rabo tožilniškega zaimka. Take rabe slovenščina ne pozna, zato sem ohranila predmet na prvem mestu, pogovorni stilem pa zaznamovanega besednega reda pa nadomestila z rabo prislovo *že še*:

*Il posto lo sceglieremo.*

Prostor bova *že še* zbrala.

Na koncu tretjega poglavja najdemo tudi spodnji primer.

*Io guardavo il suo, intatto, e il buio fuor dalla finestra in cui egli stava, e mi rivoltavo tra le lenzuola avvertendo forse per la prima volta la gioia dello stare spogliato, a piedi nudi, in un letto caldo e bianco [...]*

Jaz sem gledal njegovo, ki je bila nedotaknjena, in skozi okno v mrak, kjer je bil on, in obračal sem se med rjuhami in se najbrž prvič zavedal sreče biti slečen, z bosimi nogami v topli in beli postelji [...]

Pri prvem podčrtanem primeru pride do zamenjave besed *okno* in *mrak*, čeprav se v slovenščini da reči, da nekdo gleda *mrak skozi okno*, pa potem nadaljevanje ni smiselno, odvisnik, ki sledi, se namreč začneja s *kjer* (\*v katerem) in se nanaša na mrak, kar pomeni, da mora biti zadnji samostalnik mrak in ne okno, sicer je nanašalnica napačna, s tem pa tudi napačen in celo nesmiseln pomen, ko bi se poved glasila \**mrak skozi okno, kjer je bil on*, bi to pomenilo, da je Kozma v *oknu*, ne pa v *mraku*. Drugi podčrtani primer pa je enak že zgoraj obravnavanemu primeru, gre za mesto prislovnega določila, ki je v italijanščini na zadnjem, v slovenščini pa na prvem mestu.



V četrtem poglavju najdemo nekoliko bolj zakompliciran (ker je sestavljen iz več besed) primer konvencionalnega mesta rabe »kulis« v italijanščini in konvencionalnega mesta rabe v slovenščini:

*Gli altri fecero degli «Oh!» insieme di disappunto e meraviglia, e ai due compari che s'erano lasciati portar via il sacco lanciarono insulti dialettali [...]*

Ostali so hkrati nezadovoljno in občudujoče vzkliknili »Oh!«, in na pajdaša, ki sta si pustila speljati vrečo, so se usule narečne žaljivke [...]

Zadnji primer kratke ilustracije sprememb besednega reda podajam iz desetega poglavja.

*Cosimo, con un pezzo di corteccia di pioppo, lungo un paio di metri, aveva fatto una specie di grondaia, che portava l'acqua dalla cascata ai rami della quercia, e poteva così bere e lavarsi. [...] Poi stendeva la roba ad asciugare su corde da un ramo all'altro.*

Kozma je iz nekaj metrov dolgega kosa topolovega lubja naredil nekakšen žleb, po katerem je tekla voda od slapu do hrastovih vej, in tako je lahko pil in se umival. [...] Nato je na vrvi, ki so šle z ene veje na drugo, obesil cunje, da so se posušile.

V primeru topolovega lubja imamo v izvorniku nezaznamovan besedni red, zato sem ga po principu konvencionalnosti prevedla z nezaznamovanim besednim redom v slovenščini. V primeru obešanja perila pa imamo v izvornem jeziku implicitno konstrukcijo, ki pa ni prevedljiva v slovenščino. (Skoraj) dobesedni prevod bi se glasil *\*nato je obesil cunje, da bi se posušile, na vrvi z ene veje na drugo*, pri takem prevodu pa pride do nepotrebnih in nesmiselnih pomenov, je obesil cunje na vrvi, ki so šle z ene veje na drugo, ali so cunje na vrveh šle z ene veje na drugo, in predvsem, ali se bodo cunje posušile zato, ker so obešene na vrveh, ki gredo z ene veje na drugo, če pa vrvi ne bi šle z ene veje na drugo, se cunje ne bi posušile? Zato je bilo treba spremeniti besedni red, da je tudi v slovenščini ustrezal konvencionalni rabi in ni sprožal dvoumnosti, ki jih avtor ni nameraval sporočiti.

## 4.4 Odstavčna ravnina

V tem poglavju se bom ukvarjala s težavami prevedljivosti komičnih in lirčnih odstavkov, pri čemer pa bom v skladu s temo diplomske naloge dala večji poudarek komičnim odstavkom.

### 4.4.1 Komični (od)stavki

V poglavju 3.4.3 smo ugotovili, katerih postopkov vse se je posluževal Calvino za doseganje komičnega. Prav na te postopke pa je treba biti pri prevajanju pozoren, pri prevajanju različnih registrov denimo je treba paziti, da jih ne prevedemo z enotnim knjižnim jezikom, saj je »ironija prevajanja nižjega registra v tem, da je prevod ironije uspešen le ob prepoznanju in ustreznem prevodu višjega registra, ki je v nižjem impliciran in – ironiziran«, kot pravi Pintarič, ko komentira Menartov prevod Villonovega Testamenta (Pintarič, 2002: 133). Calvino sam je zapisal, da je pravi način, kako se približati njegovi knjigi, da jo imamo za neko vrsto *Alice v čudežni deželi*, *Petra Pana* ali *Lažnivega Kljukca*, ki so tradicionalno namenjeni mladinski knjižni polici, hkrati pa se na tej polici znajdejo tudi adaptacije klasikov kot *Don Kihot* in *Guliver*, *Knjiga v džungli* ali *V osemdesetih dneh okoli sveta* (Tonio Cavilla, 2002: 241). *Baron* je torej namenjen širokemu krogu bralcev in nosi nekatere lastnosti najboljših mladinskih književnih del, za katera pa je značilno, da »nosijo pečat [...] pisateljskih zmožnosti: bogate domišljije in velike jezikovne ustvarjalnosti«, taka dela so »obogatena s posebnostmi jezika, v katerem so napisana«, zato jih ni lahko prevajati (Gradišnik, 1998: 10). Prav zaradi avtorjeve lastne primerjave dela z *Don Kihotom* in zaradi poudarka te diplome na komičnem v *Baronu* pa bi na tem mestu rada podala povzetek razmišljanja o težavah ob prevajanju komičnega v *Don Kihotu* enega od prevajalcev *Don Kihota* v angleščino, Johna Rutherforda. Pred njegovim je namreč obstajalo že več prevodov, vendar pa noben ni prenesel v angleščino komičnega bistva. Rutherford je opazal, da je pri prevajanju komičnih delov imel več težav, eno je predstavljalo že to, da je to, kar je smešno, različno za različne kulture in različne čase. Tako je bilo za Cervantesa in njegove sodobnike smešno napačno oblačenje, danes nosimo, kar želimo, v Cervantesovi Španiji pa so se ljudje oblačili glede na poklic, družbeni položaj in bogastvo. Tako so se lahko popolni tujci pogovarjali družbenemu položaju primerno, saj so bili že na zunaj prepoznani kot to, kar predstavljajo. Zato so tudi opisi oblačil v *Don Kihotu* bolj podrobni kot opisi telesnih lastnosti. Ta dimenzija pa je za sodobnega bralca izgubljena, čeprav se še vedno lahko smeji oklepu. Drug problem predstavlja denimo to, da se sodobnim bralcem nekatere stvari ne zdijo smešne, ampak z njimi sočustvujejo (pretepanja, norosti, telesne deformacije, takratni španski

bralec ne bi sočustvoval z Don Kihotom, ker se je Don Kihot sam spravil v norost, tako da je izbral, da bo neprestano bral viteške romane, ki so ga obnoreli, niti ne bi sočustvoval s prostitutko Maritornes, enooko, grbasto pritlikavko, ker je takrat vladalo mnenje, da so telesne pomanjkljivosti odraz duševnih) ali pa se jim zdijo preveč grozeči, moteči in umazani, da bi se jim lahko smejali (Don Kihot in Sančo Pansa pobruhata drug drugega, Sančo Pansa iz strahu dobi drisko ipd.) (Rutherford, 2003: 74–75). Pri prevajanju *Barona* do podobnih časovnih odmikov, zaradi katerih bi se spremenilo dožemanje smešnosti, ne pride, pride pa seveda do določenih kulturnih razlik, ki so ravno tako neprevedljive. Tako lahko predvidevamo, da povprečno izobraženi italijanski bralec ve, na koga se nanaša Blaževa opazka o *torinskih hribovcih* iz prvega poglavja, medtem ko slovenski bralec, ki ne pozna italijanske zgodovine, ne bo vedel, da gre za posmeh Savojskim vojvodam, in bo tako le slutil, da gre za posmeh neki plemiški družini. Rutherford pa je opozoril še na eno težavo, pred katero je bil postavljen že ob samem začetku prevajanja Cervantesa, njegovo lastno občudovanje Cervantesovega stila. Vendar pa občudovanje in smešno ne hodita z roko v roki, zato mora biti šala v izvorniku tudi v angleščini šala, ne pa »bleda senca v obliki nepomembne šale«, ki jo je nekdo zapisal, ko je zaradi občudovanja besedo za besedo prevajal Cervantesa, in pri tem dodal še opravičevalno opombo, v kateri je razložil neprevedljivost šale (Rutherford, 2003: 77). Tako je Rutherford moral prevajati tudi lastna imena, saj gre prav tako za šale znotraj teksta – v Španiji obstaja vas blizu Madrida, Tirteafuera, kar pomeni »drži se proč«, in zaradi besedne igre Cervantes tiranskega zdravnika postavi v to vas, Rutherford pa ga je postavil v vas Vamos, kar v angleščini zveni podobno kot *vamoose* s podobnim pomenim, »pobrisati jo« – o prevajanju lastnih imen v *Baronu* glej poglavje 4.2.5. Tudi Cervantes se je, kot Calvino, posluževal stilistične raznolikosti, ki mu jo je ponujal izvorni jezik: Don Kihot govori formalno, stilizirano in dostikrat arhaično, Sančo Pansa pa v živahnem, žargonskem kmečkem govoru, zato je Rutherford za svojega Sanča Pansa razvil nestandardni idiolekt, ki ne predstavlja nobenega posebnega dialekta angleščine, »ker bi bilo absurdno spremeniti ga /Sanča Panso/ na primer v Irca« (Rutherford, 2003: 79) – o težavah prevedljivosti slogovne raznolikosti v *Baronu* sem pisala v poglavju 4.2.2. V *Baronu* pa je, kot je predstavljeno v poglavju 3.4.3, uporabljenih več postopkov za doseganje komičnega. Taki postopki različnih oblik komike pa se v tekstu seveda prepletajo in niso umetno ločeni med sabo, zato na tem mestu navajam komične odlomke in komentiram vse postopke, ki se pojavijo in ki jih je bilo treba prenesti, saj je prevajanje različnih tipov komike seveda potekalo sočasno. Rada pa bi tudi ponovno opozorila, da so nekatere dileme prevajanja

komičnosti obravnavane že v poglavjih 4.2.1, 4.2.2 in 4.2.5, zato jih na tem mestu ne omenjam.

Poglejmo si za začetek, kakšne izzive pred prevajalca postavita dve pesmici, ki ju Calvino zapiše v dvaindvajsetem poglavju.

*Zu dir, zu dir, gunàika,  
Vo cercando il mio ben,  
En la isla de Jamaica,  
Du soir jusqu'au matin!*

Pesem je pastiš jezikov, zato je treba prevesti le tisti del, ki je italijanski. V tem primeru je to stavek *vo cercando il mio ben*, pri čemer je *vo* krajša oblika za *vado*, *ben* pa krajša oblika za *bene*. *Ben* ima kratek naglašen *e*, skoraj polglasnik, ki omogoča rimo s francosko besedo *matin*. Raba gerundija *cercando* je v italijanščini nezaznamovana in zaradi krajše in bolj zgoščene oblike na tem mestu nujna. Število stopic v posameznem verzu variira med 6 in 8. Ko verz prevedemo brez ozira na rimo, se glasi *grem iskat svoje dobro*, *ben* na tem mestu simbolizira vse dobro, simbolizira lahko ljubezen, premoženje ipd., odvisno od posameznega človeka, ki išče *svoje* dobro. Takemu pomenskemu polju stvari, ki si je nekdo želi, pa ustreza slovenski samostalnik sanje oz. krajši sinonimni *sen*, ki se tudi rima z *matin*. V slovenščini se verz tako glasi *grem iskat svoj sen*, pri čemer je število stopic resda manjše kot v izvorniku (s sedem je padlo na pet), ker pa tudi v izvorniku število variira brez nekega trdnega pravila, prevod s tem ničesar ne izgubi.

Še vedno v dvaindvajsetem poglavju najdemo to dvovrstičnico:

*Il y a un pré where the grass grows toda de oro  
Take me away, take me away, che io ci moro!*

Tudi tu gre za pastiš jezikov, zato je bilo treba prevesti le italijanski del. *Moro* je dialektalna oblika za *muoio*, prvo osebo ednine glagola *morire*, odlomek se je tako prevedel kar sam v *saj bom tu uməro*.

V prvem poglavju *Barona* beremo ironične opise značajskih lastnosti literarnih oseb in družinskega dogajanja pri kosilu.

*Nostro padre, nostra madre sempre lì davanti, l'uso delle posate per il pollo, e sta' dritto, e via i gomiti dalla tavola, un continuo! e per di più quell'antipatica di nostra sorella Battista. Cominciò una serie di sgridate, di ripicchi, di castighi, d'impuntature, fino al giorno in cui Cosimo rifiutò le lumache e decise di separare la sua sorte dalla nostra.*

Okvir predstavljata dve figuri spiskov, prva v prvi povedi našteva osebe in dogajanja za mizo, tako gre za sintaktične spiske, saj naštevanje ne vsebuje le golih samostalnikov, tak spisek pa imamo v drugi povedi (*di sgridate, di ripicchi, di castighi, d'impuntature*). Stavek se začne s paralelizmom *nostro* + eden od staršev, nato imamo parodizacijo govora, in sicer primer hibridne konstrukcije, ko se v pripovedovalčevo besedo vmešajo ukazi staršev, sledi avtorjev komentar (*un continuo!*) in živahna govorna konstrukcija, ki jo poznamo tudi v slovenščini, kazalni zaimsek + samostalni + predlog + samostalni. V naslednji povedi pa sledi že prej omenjena figura spiskov. Vse te postopke besedne komike pa je bilo treba ohraniti tudi pri prevajanju. Sprva sem *quel'antipatica di nostra sorella Battista* prevedla manj ekspresivno, s *tista najina zoprna sestra Baptista*, saj mi je *tista zoprnica od najine sestre Baptiste* zvenelo preveč pogovorno. Vendar pa bi bil prvi prevod napačen, saj pri Calvinu gre za spreminjanje jezikovnega registra in ko bi ga ne prevedla, bi romanu odvzela eno tipičnih slogovnih plasti. Zato sem izklopila notranjega lektorja, o katerem je govoril Mozetič (gl. 4.2.1: 288), in v ciljni jezik prenesla tudi v slovenščini uporabljano strukturo, kar je potrdil tudi pogled v FidoPlus. Odločala pa sem se tudi med obliko *zoprniija* in *zoprnica* in se zaradi zvena glasu c, ki mi osebno zveni bolj zoprno kot mehki j, odločila za drugo obliko. Največ preglavic pa je pri vsem povzročal avtorjev komentar *un continuo!* (ki sem ga prevedla kot *neprestano!*, saj samostalniška oblika kot npr. *neprestanost* v slovenščini nima smisla), saj stavek ni bil razumljiv, ko je bil komentar postavljen na isto mesto, kot v izvorniku: *Najin oče, najina mati nenehno tam pred nama, uporaba pripora za piščanca, in drži se pokonci in komolce z mize, neprestano!, in poleg vsega še tista zoprnica od najine sestre Baptiste*. V takem zaporedju se namreč *neprestano* lahko bere še kot del hibridne konstrukcije, del ukazov, ki sta jih

prejemala za mizo Kozma in Blaž. Zato sem *neprestano!* predstavila na začetek razkritega parodiziranega govora. Prevod se nato glasi takole:

Najin oče, najina mati nenehno tam pred nama, uporaba pribora za piščanca, in, *neprestano!*, drži se pokonci in komolce z mize in poleg vsega tega še tista zoprnica od najine sestre Baptiste. Tako se je začela vrsta zmerjanj, nagajanj, kaznovanj, trmoglavljenj, vse do dne, ko je Kozma odklonil polže in se odločil ločiti svojo usodo od naše.

Prevajalsko zanimiv je tudi naslednji dialog med Kozmom in očetom iz osmega poglavja:

*Date un bello spettacolo di voi! - cominciò il padre, amaramente. - E proprio degno di un gentiluomo! - (Gli aveva dato il voi, come faceva nei rimproveri più gravi, ma ora quell'uso ebbe un senso di lontananza, di distacco). / - Un gentiluomo, signor padre, è tale stando in terra come stando in cima agli alberi, - rispose Cosimo, e subito aggiunse: -se si comporta rettamente. /- Una buona sentenza, - ammise gravemente il Barone, - quantunque, ora è poco, rubavate le susine a un fittavolo. Era vero. Mio fratello era preso in castagna. / [...] - La ribellione non si misura a metri, - disse. - Anche quando pare di poche spanne, un viaggio può restare senza ritorno. /Adesso mio fratello avrebbe potuto dare qualche altra nobile risposta, magari una massima latina, che ora non me ne viene in mente nessuna ma allora ne sapevamo tante a memoria. Invece s'era annoiato a star lì a fare il solenne; cacciò fuori la lingua e gridò: - Ma io dagli alberi piscio più lontano! - frase senza molto senso, ma che troncava netto la questione.*

Začne se s stalno frazo *dare spettacolo*, ki pomeni pritegniti ne vedno dobronamerno pozornost nase. Prevedla sem jo s frazo *delati bedaka iz sebe*, ekspresivnost fraze pa je v nasprotju z vikanjem v obeh jezikih. Baron in Kozma nato izmenjata repliki, ki gradita kontekst za komični presežek, besede, ki jih izgovarjata, so namreč slovesne: *gentiluomo*, ki v slovenskem tekstu zaradi privzdignjenega sloga postane *žlahtnik*, ne pa denimo plemič; vikanje in nagovarjanje z *gospod oče*, Kozma uporabi manj pogosto besedo *rettamente*, ko bi lahko uporabil besedo *onestamente*, kar sem prevajala s *častno*, in ne denimo *pošteno*, ki ni zaznamovana, Baron uporabi knjižni veznik *quantunque* namesto vsakdanjih *ma* ali *peró* in

strukturo *ora è poco*, ki sem jo najprej prevedla z *nedolgo nazaj*, vendar pa se je tako porušil pripovedni ritem, pa tudi omenjeni privzdignjeni slog, zato sem uporabila bolj knjižno varianto *ni dolgo tega*. Tej slovesnosti pa predstavlja antitezo drugi del Baronovega stavka: *rubavate le susine a un fittavolo*. Tudi tu pa je poleg vsebine pomenljiva tudi izbira besed, Baron ne uporabi besede *prugna*, ampak besedo *susina*, ki je v italijanščini manj pogosta (itWaC kaže, da kar petkrat manj), zato sem tudi v slovenščini izbrala manj pogosto besedo za slivo, češplja. Sledi zaradi kratkosti nekoliko dramatični stavek potrditve, temu pa parodizacija jezika, zastrti govor, Calvino namreč uporabi frazo *prendere qu in castagna*, ki figurativno pomeni *zasačiti, zalotiti koga*. Frazi nisem našla ekvivalenta v slovenščini, zato sem morala najti drug način, kako prevesti ekspresivnost izraza. Odločila sem se za pogovorni izraz *začopatiti*. Baron in Kozma nato izmenjata še nekaj podobnih slovesnih replik, dokler Baron ne reče, da se upor ne meri v metrih. Temu sledi pripovedovalčev komentar, ki komično gradi na vpletanju sodb *plemenit* odgovor, *vsaj* kakšna latinska maksima, in na neizrečenem o smiselnosti učenja na pamet. Sledi antiteza na slovesno izražanje, ko Kozma stegne jezik (vizualno komično) in zavpije *Ma io dagli alberi piscio più lontano!*, kjer se smešnosti vsebine fraze, ki je vendar vulgarna, dodaja spremenjen register tako v izbiri vulgarne besede *pisciare*, ki jo je nujno treba prevajati *scati*, ne pa denimo *lulati* ali *urinirati*, ki imata drugačne konotacije, in pa rabe bolj pogovornih stilemov, kot je raba vsakdanjega veznika *ma* in ne denimo *bensi*, v slovenščini torej *ampak* in ne *vendar, toda*. Odlomek se tako glasi:

»Lepo delate bedaka iz sebe,« je grenko začel oče. »Res primerno za žlahtnika!« (Vikal ga je, kot je to počel, ko je najhuje grajal, toda tokrat je ta raba nosila pomen oddaljenosti, ločitve.) / »Žlahtnik, gospod oče, je tak, ko stoji na zemlji, kot takrat, ko stoji v krošnjah dreves,« je odgovoril Kozma in takoj dodal: »Če se obnaša častno.« / »Lepa misel,« je resno priznal baron, »čeravno ste, ni dolgo tega, kradli češplje nekemu najemniku.« / Res je bilo. Mojega brata so začopatili. [...] Oče je to začutil in postal ostrejši: »Upor se ne meri v metrih,« je rekel. »Tudi ko se zdi, da je dolgo nekaj pedi, je potovanje lahko brez povratka.« / Zdaj bi moj brat moral dati kakšen drug plemenit odgovor; vsaj kakšno latinsko maksimo, sedaj se nobene ne spomnim, toda takrat sva jih mnogo znala na pamet. Vendar se je naveličal stati tam in se delati imenitnega; stegnil je jezik in zavpil: »Ampak jaz z dreves ščijem dlje!« kar je bil stavek brez globljega smisla, ki pa je vendar gladko prekinil prepiranje.

V dvanajstem poglavju, ki je skoraj v celoti humorno zaradi absurdne podobe strašnega razbojnika, ki postane knjižni molj, beremo med drugim spodnja dva odlomka (prvi se začne s »Cosimo a questo punto ...«, drugi pa z »Il brigante fu nascosto ...«):

*Cosimo a questo punto avrebbe voluto separare i libri che voleva leggersi per conto suo con tutta calma da quelli che si procurava solo per prestarli al brigante. Macché: almeno una scorsa doveva darla anche a questi, perché Gian dei Brughi si faceva sempre più esigente e diffidente, e prima di prendere un libro voleva che lui gli raccontasse un po' la trama, e guai se lo coglieva in fallo. Mio fratello provò a passargli dei romanzetti d'amore: e il brigante arrivava furioso chiedendo se l'aveva preso per una donnicciola. Non si riusciva mai a indovinare quello che gli andava.*

Komično začne Calvino graditi z avtorjevim komentarjem *Macché!*, medmetom, ki prekine tok pripovedi in ki vanjo vnese živahnost govornega jezika. Prevedla sem ga najprej s *kje pa*, vendar je taka varianta zvenela nekoliko sterilno, vzklik namreč signalizira močno in odločno negacijo, zato sem *kje pa* spremenila v ekspresivnejši način *pa kaj še!* Komična je nato tudi karakterizacija Janeza iz Vresja, ki postaja zahteven in hoče, da mu Kozma pripoveduje o *zasnovi*, v izvorniku *trama*, gre za izraz iz registra literarne teorije, ki v odlomku pomeni komični presežek, ker ne pričakujemo, da ga bo uporabil razbojnik (izraz se pojavi znotraj zastrtega govora parodizacije jezika). Vlogo humornega vzklika ima tudi *guai*, saj se v njem prav tako kaže zastrti razbojnikov govor, in raba fraze *cogliere in fallo*, ki pomeni zalotiti koga, vendar pa je zalotiti tudi tokrat premalo ekspresiven izraz, zato sem se odločila za različico *zasačiti*, ki je nekje na pol poti med zalotiti in prej omenjenim začopatiti. Uverženje komičnega presežka pa se ne konča tukaj, Blaž nadaljuje, da mu je Kozma hotel dati ljubezenske romane, kar je spet smešno glede na njegovo famo strašnega razbojnika, nato pa napravi sintaktični premor, označen s podpičjem, ki napoveduje, da bo sledilo nekaj dobrega. In res sledi inquit, izražen z besedico *furioso*, in zastrti razbojnikov govor, ki doseže višek v izbiri besede *danniciola*, kar je slabšalen izraz za drobno žensko, odlomek pa se nato zaključi z avtorjevim komentarjem:

Kozma je takrat hotel ločiti knjige, ki jih je hotel v miru prebrati sam, od tistih, ki si jih je priskrbel le, da bi jih posodil razbojniku. Pa kaj še!, vsaj bežno je moral pregledati tudi slednje, saj je Janez iz Vresja postajal vse bolj zahteven in nezaupljiv, in preden je vzel knjigo, je hotel, da mu pripoveduje nekoliko o zasnovi, in gorje, če



ga je zasačil, da se je zmotil. Moj brat mu je skušal dati ljubezenske romančke: in razbojnik se je razkačen vrnil in ga vprašal, ali ga ima za kako žensčce. Nikoli se ni dalo uganiti, kaj mu leži.

*Il brigante fu nascosto in un sacco, con una fascina sulla testa. Bel-Loré portava il sacco sulle spalle. Dietro veniva Ugasso col libro. Ogni tanto, quando Gian dei Brughi con uno scalciare o un grugnire da dentro il sacco mostrava d'essere sul punto di pentirsi, Ugasso gli faceva sentire il rumore di una pagina strappata e Gian dei Brughi si rimetteva subito a star calmo.*

V tem kratkem odlomku najdemo prepletanje vizualne, besedne in značajske komike, komičnost pa se kaže tudi skozi ritem pripovedi, začne se s krajšimi stavki, ki so namenjeni vsaki osebi posebej, nato pa steče skozi uverženje komičnih situacij. Besedna komika se kaže ne le v takem paralelizmu, ki gradi komično situacijo, ampak tudi v izbiri besedišča, ki se navezuje na razbojnika: ta se namreč oglašča *con uno scalciare o un grugnire*, *scalciare* pomeni tako *brcati* kot *ritati*, ker pa njegovo oglašanje z naslednjo besedo označi s kruljenjem, sem se odločila obdržati živalsko tematiko in sem *scalciare* tako prevedla z gotovo bolj ekspresivnim *ritanjem*.

Razbojnik je bil skrit v vreči, na glavi je imel butaro. Le-Potéc je nosil vrečo na hrbtu. Zadaj je šel Ugasso s knjigo. Vsake toliko, ko je Janez iz Vresja z ritanjem ali kruljenjem znotraj vreče kazal, da si bo vsak hip premislil, mu je Ugasso dal poslušati šum strgane strani in Janez iz Vresja se je takoj spet pomiril.

Naj zaključim z odstavkom, ki se pojavi na začetku *Barona* in bralcu signalizira, da v romanu lahko pričakuje vpletanje komike:

*Perciò a casa nostra si viveva sempre come si fosse alle prove generali d'un invito a Corte, non so se quella dell'Imperatrice d'Austria, di Re Luigi, o magari di quei montanari di Torino. Veniva servito un tacchino, e nostro padre a guatarci se lo scalca vamo e spolpavamo secondo tutte le regole reali, e l'Abate quasi non ne assaggiava per non farsi cogliere in fallo, lui che doveva tener bordone a nostro*

*padre nei suoi rimbrotti. Del Cavalier Avvocato Carrega, poi, avevamo scoperto il fondo d'animo falso: faceva sparire cosciotti interi sotto le falde della sua zimarra turca, per poi mangiarseli a morsi come piaceva a lui, nascosto nella vigna; enoi avremmo giurato (sebbene mai fossimo riusciti a coglierlo sul fatto, tanto leste erano le sue mosse) che venisse a tavola con una tasca piena d'ossicini già spolpati, da lasciare nel suo piatto al posto dei quarti di tacchino fatti sparire sani sani. Nostra madre Generalessa non contava, perché usava bruschi modi militari anche nel servirsi a tavola, -So, Noch ein wenig! Gut! - e nessuno ci trovava da ridire; ma con noi teneva, se non all'etichetta, alla disciplina, e dava man forte al Barone coi suoi ordini da piazza d'armi, - Sitz' ruhig! E pulisciti il muso! - L'unica che si trovasse a suo agio era Battista, la monaca di casa, che scarnificava pollastri con un accanimento minuzioso, fibra per fibra, con certi coltellini appuntiti che aveva solo lei, specie di lancette da chirurgo. Il Barone, che pure avrebbe dovuto portarcela ad esempio, non osava guardarla, perché, con quegli occhi stralunati sotto le ali della cuffia inamidata, i denti stretti in quella sua gialla faccina da topo, faceva paura anche a lui.*

Pred tem odlomkom je predstavljeno Baronovo častihlepje, odlomek se tako začne s posmehom takemu častihlepju, zaradi katerega so živali, kot bi bili vedno na *prova generale*, gre za gledališki termin, zato ga je bilo treba tako tudi prevesti. Sledi figura spiskov, v kateri se posmehne bivšim savojskim vojvodom, ki jih okliče za *montanari di Torino*, torinske hribovce. Posmeh očetu se nadaljuje z glagolom *guatare*, knjižnim glagolom, ki označuje *srepo gledanje*, najprej sem ga tako prevedla kot *srepo strmela*, kar pa je denotativna varianta, zato sem jo spremenila tako, da sem ohranila register in knjižni *guatare* prevedla s prav tako knjižnim *srepeti*. Sledita dva močna glagola, ki sta po vsebini v nekakšni antitezi s *kraljevskimi pravili*, vendar pa nista povzročala težav pri prevajanju, nato pa je na vrsti posmeh Opatu. Calvino uporabi dve stalni frazi, *cogliere in fallo*, ki smo jo že omenili zgoraj in sem jo tudi tukaj (oziroma najprej tukaj) prevajala z *zasačiti*, in *tenere bordone*, *bordone* je sicer glasbeni termin in pomeni *refren*, *pripev* ali *spremljavo*, frazem pa pomeni *pomagati komu*. Za to imamo v slovenščini ekspresivni način *držati lestev*, pri taki varianti se resda izgubi denotativna semantična plat, ohrani pa se pomembnejša konotativna. Več težav mi je povzročal stavek *avevamo scoperto il fondo d'animo falso*, ki sem ga morala nekoliko preoblikovati, da je postal smiseln, *\*sva odkrila dno neprave duše* ali kaj podobnega je nesmiseln prevod. Nadaljevanje povedi pa je osvetlilo pomen, namreč da je bil *dvoličen v dno*

*duše*. S komičnim presežkom se zdaj igra opis Viteza Advokata, gre za primer vizualne komike, skrivanja kosti v rokave halje, ki je izražena tudi s konotativnimi besedami, Calvino uporabi besedo *falda*, ki ustreza slovenskemu *škricu*, nato pa uporabi besedo *zimarra*, gre za *tip vrhnjega oblačila, halje oziroma plašča*, za manj pogosto besedo za haljo oziroma plašč, ki pa ni posebej konotativno zaznamovana, ne halja ne plašč pa v slovenščini nimata nezaznamovanega sinonimnega poimenovanja. Ker gre za turško haljo, sem jo hotela prevesti še kot *kaftan*, vendar pa je ta beseda na voljo tudi v italijanščini, pa je Calvino ni izbral. Tako sem se morala zadovoljiti z edino besedo za haljo. Opisu Advokata sledi opis Generalice, ki je prekriven z njenim vzdevkom, vojaškosti njenih »povelj« pa ustreza tudi nemščina, ki jo Generalica, Avstrijka, meša v svoj govor. Ta govor je znotraj odlomka tudi predstavljen v razkriti obliki in predstavlja parodizacijo jezika, njeni robotosti pa dodaja še dodatno noto nizka beseda za usta, *gobec*, vse skupaj pa je antiteza na običajno nežno in ljubečo podobo matere. Pri opisu generalice Calvino uporabi še eno frazo, *dare man forte*, v slovenščini sicer nekomu *damo* ali *ponudimo roko*, vendar pa frazem ni uporaben v tem primeru. Stalno frazo sem tako zamenjala z drugo stalno frazo v slovenščini, *priskočiti na pomoč*. Sledi upodobitev in posmeh Baptisti. Calvino uporabi postopek avtorjevega komentarja, ko med vejicami pristavi, da je Baptista *hišna nuna*, sledi pa groteskni opis Baptiste, ki ga dosega z osredotočanjem na dva motiva, na njeno natančno razkosavanje piščanca in na njen neprijetni obraz. Za prvi motiv Calvino uporabi besedišče kot *scarnificare*, ki pomeni *čistiti meso s kosti*, z eno besedo *obirati, accanimento minuzioso, fibra per fibra in coltellini appuntiti, specie di lancette da chirurgo*, pri zadnjem primeru pa gre ponovno za spreminjanje registra. Drug motiv predstavlja antipatični opis Baptistinega obraza: *occhi stralunati (sotto le ali della cuffia inamidata), denti stretti, gialla faccina da topo*. Od teh je najbolj zanimiva *gialla faccina da topo*, saj je beseda *faccina, obrazek*, v nasprotju s celotnim opisom Baptistine neprijetne pojve. Opis družinskih članov pa se konča, kjer se je začel, pri Baronu, kateremu Baptista, taka kot je, naganja strah v kosti.

Zato smo doma vedno živeli, kot bi bili na generalki kakšnega povabila na dvor, ne vem, ali tistega avstrijske cesarice, kralja Ludvika ali celo onih torinskih hribovcev. Postrežen je bil puran, in najin oče je srepel v naju, ali ga razkosavava in obirava v skladu z vsemi kraljevimi pravili, Opat pa purana skoraj ni poskusil, da ga ne bi zasačili pri kakem spodrsljaju, njega, ki je moral najinemu očetu držati lestev pri njegovem oštevanju. Kar pa se tiče Viteza Advokata Kattedre, sva odkrila, da je dvoličen v dno duše: pod škrici njegove dolge turške halje so izginjala cela jagnječja

stegna, da jih je lahko kasneje, skrit v vinogradu, obgrizel, kot mu je bilo po volji; in prisegla bi (čeprav nama ni nikoli uspelo, da bi ga zasačila pri dejanju, tako urne so bile njegove kretnje), da je prihajal k mizi z žepi, polnimi že obranih koščic, da jih je pustil na svojem krožniku namesto četrtink purana, ki so izginjale povsem nedotaknjene. Najina mati Generalica ni štela, saj je imela celo, ko si je postregla pri mizi, trde vojaške manire, »So! Noch ein wenig! Gut!«, in nihče ni k temu ničesar pripomnil; toda če ji pri nama ni bilo do etikete, pa ji je bilo do discipline, in je Baronu vedno priskočila na pomoč s svojimi ukazi kot na vojaškem vadišču »Sitz' ruhig! In obrüsi si gobec!« Edina, ki se je počutila prijetno, je bila Baptista, hišna nuna, ki je s skrbno trdovratnostjo vlakno za vlaknom obirala piščance s pomočjo nekih priostrenih nožkov, ki jih je imela le ona, nekakšnih kirurških lancet. Baron, ki bi nama jo vendar lahko dal za zgled, pa si je ni upal pogledati, saj je s tistimi izbuljenimi očmi pod krajci poškrobljene avbe in s stisnjenimi zobmi v tistem svojem rumenem mišjem obrazku tudi njemu naganjala strah v kosti.

#### 4.4.2 Lirični odstavki

Liričnost, pravi Kos v Literarni teoriji, je pojav, »ko se v besedilu zgostijo afektivno-emocionalne prvine posebnega tipa – čutimo jih kot statične, nežne, razpoloženske, podložene s počasnim, mirnim ritmom, z enakomernim gibanjem in ne premočnimi jakostnimi razlikami«, ker pa takšna aglomeracija težko obstaja sama na sebi, mora imeti za oporo vsaj »tanko plast snovno-materialnih ali idejno-racionalnih elementov«, tako je možna zveza lirčnosti z deskriptivnostjo in reflektivnostjo, predvsem v pripovedništvu pa se pojavlja v povezavi z opisnimi deli pokrajine, narave, predmetov ... (Kos, 2001: 116). Navadno z lirčnostjo povezujemo figure in trope, vendar pa smo pokazali, da se figur in tropov poslužuje tudi komično. V tem poglavju si bomo za pokušino ogledali dva lirična odstavka iz *Barona*, prvi je z zaključka petega poglavja, z drugim se zaključí roman.

*Là c'era il mare. Si sentiva rotolare nei sassi. Era scuro. Un rotolio più sferragliante: era il cavallino che correva sprizzando scintille contro i ciottoli. Da un basso pino contorto, mio fratello guardava l'ombra chiara della bambina bionda attraversare la spiaggia. Un'onda appena crestata si levò dal mare nero, s'innalzò rimboccandosi, ecco veniva avanti tutta bianca, si rompeva e l'ombra del cavallo con la ragazzina*

*l'aveva sfiorata a gran carriera e sul pino a Cosimo uno spruzzo bianco d'acqua salata bagnò il viso.*

Tam je bilo morje. Slišalo se je kotrljanje kamnov. Temno je bilo. Kotrljanje je postalo bolj rožljajoče: bil je konjiček, ki je dirjal in kresal iskre ob kamenčkih. Z nizkega, skrotovičenega bora je moj brat gledal svetlo senco plavolase deklice, ki je prečkala obalo. Komaj rojen val se je dvignil s črnega morja, se kriveč vzdignil, že je šel ves bel naprej, se razbil in senca konja z deklico ga je v naglem diru oplazila in na boru je Kozmu bel prš slane vode umil obraz.

Kot je v opombi k *Baronu* 2002 zapisal Cavilla/Calvino, gre tu za »lep primer posnemovalne harmonije, ki se jo najde predvsem preko sintakse. [...] Ritem je najprej odsekan in se pokaže skozi niz kratkih stavkov [...] nato postane napet, se ukrivi in se spet sestavi kot gibanje valov« (Calvino, 2002: 47). Ritem pa izražajo predvsem ločila, zato je pomembno, da v ciljnem jeziku ostanejo nespremenjena. Kot smo povedali že v poglavju 4.3.2: 317, sem v drugem stavku, *si sentiva rotolare nei sassi*, s-aliteracijo spremenila v k-aliteracijo. Na tem mestu sem *rotolare* še prevajala s *kotaljenje*. V naslednjem stavku slovenske leksikalne izbire žal niso omogočale, da bi ohranila prepletanje s- in c-aliteracije (*cavallino che correva; contro* (i) *ciottoli; sprizzando scintille*), zato pa sem lahko izkoristila ponavljanje *rožljajočega* r v besedah *kotrljanje* in *rožljanje*, in sem tako *kotaljenje* spremenila v bolj onomatopejsko *kotrljanje*. Zaradi tega sem za *contorto* izbrala tudi besedo *skrotovičen* in ne denimo *zvit*, izbira ekspresivnejše besede pa je tudi kompenzacija za že omenjene aliteracije, ki se jih v slovenščini ob ohranitvi semantične ekvivalence ni dalo ohraniti. Še eno aliteracijo vidimo v *bambina bionda*, na srečo pa sem lahko *ombra chiara* zapisala z aliteracijo *svetla senca*. V odlomku se uporabi tudi izraz *a gran carriera*, *carriera* je najhitrejši konjev tek, dir, *a gran carriera* tako pomeni iti resnično hitro, v slovenščini nimamo podobnega izraza, hitrost in hitro premikanje lahko denimo izražamo v *nekaj skokih*, ne pa z *dirom*. *A gran carriera* bi bil tako *hiter dir*, pomanjkanje stalne fraze pa sem se odločila nadomestiti z leksikalno izbiro, *nagel* je manj pogosta, bolj knjižna varianta za vsakdanji *hiter*, tako je *a gran carriera* postal *nagel dir*. Lirično pa Calvino doseže tudi s slikanjem vizualnega kontrasta, *črno* morje in *beli* val, vendar tu s prevajalskega vidika ni nobenih težav. Pomembno vlogo zaganjajočega ritma, ki spominja na valovanje, pa ima tudi končno ponavljanje veznika *in*, zato ga je bilo nujno prenesti tudi v slovenščino.

S sledečim odlomkom se melanholično konča zgodba o Baronu:

*Ombrosa non c'è più. Guardando il cielo sgombro, mi domando se davvero è esistita. Quel frastaglio di rami e foglie, biforcazioni, lobi, spiumii, minuto e senza fine, e il cielo solo a sprazzi irregolari e ritagli, forse c'era solo perché ci passasse mio fratello col suo leggero passo di codibugnolo, era un ricamo fatto sul nulla che assomiglia a questo filo d'inchiostro, come l'ho lasciato correre per pagine e pagine, zeppo di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune, che a momenti si sgrana in grossi acini chiari, a momenti si infittisce in segni minuscoli come semi puntiformi, ora si ritorce su se stesso, ora si biforca, ora collega grumi di frasi con contorni di foglie o di nuvole, e poi s'intoppa, e poi ripiglia a attoreigliarsi, e corre e corre e si sdipana e avvolge un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito.*

Osojnega ni več. Ko gledam prazno nebo, se sprašujem, če je v resnici obstajalo. Tista rezbarija iz vej in listja, razcepov, režnjev, oskubljenih delov, podrobna in brezkončna, in nebo samo v nepravilnih brizgljajih in izrezih, morda je bila tam samo zato, da bi se po njej sprehajal moj brat s svojim lahkim korakom dolgorepke, to je bila čipka, narejena na ničemer, kar bi spominjalo na to nit iz črnila, ki sem jo pustil teči stran za stranjo, natrpana s prečrtavanjem, z vračanjem, nemirnimi packami, madeži, vrzelmi, ki se na trenutke zdrobi v debele, jasne jagode, na trenutke zgosti v majcene znake, kot pikčasta semena, zdaj se obrne sama vase, zdaj se razcepi, zdaj poveže grudice stavkov z obrisi listja in oblakov in potem zadene vase in potem se spet začne ovijati in teče in teče in se odmota in ovije zadnje nespametno grozdje besed idej sanj in je končana.

Kot vidimo, Calvino tu uporablja popolnoma drugačne postopke, kot jih je v prvem predstavljenem odlomku. Predvsem je opazna raba spiskov, ki smo jo že predstavili, samo da v funkciji komičnega. Spiski so tako samostalniški kot sintaktični in ritem, ki ga ustvarjajo, je ritem hitrega spreminjanja vsega, ki doseže višek v neuporabi ločil (vejic), ki naštevane stvari loči med seboj. Vsako prevajanje, ki bi hotelo spreminjati interpunkcijo, bi tako spremenilo pomenljivi ritem, zato mora raba ločil nujno ostati enaka. Tudi tu se odlomek začne s kratkim, »definijskim« stavkom, ki pove, da nekaj je oziroma da nečesa ni. Gerundij *guardando* sem prevedla z osebno glagolsko obliko *ko gledam*, po principu konvencionalnega oz. splošne

norme rabe. Zaradi figure spiskov in vejice kot edinega ločila pa se včasih izgubi meja med enotami, ki sodijo skupaj, zato je odlomek zahteval stavčno analizo, ki je postavila skupaj, kar sodi skupaj: okvir tako predstavlja samostalnik *frastaglio*, *rezbarija*, na katerega se veže vse ostalo: kar se sintaktično ne navezuje na rezbarijo, je zapisano v oklepaju, ostalo predstavlja omenjeni okvir: rezbarija iz vej itd., je podrobna in neskončna, (vrinjeni stavek o nebu), je tam za Blaževega brata (dodaten podatek o Kozmovem koraku), je čipka (razlaga čipke, narejene na ničemer, čipka spominja na nit iz črnila, ta nit teče, čipka iz niti je natrpana s prečrtavanjem itd. in vrzelmi, slednje se drobijo in gostijo, nit pa spet zadane vase) in je končana. Šele ko sem tako razdelala sintaktične meje (ko sem denimo vedela, da se *era un ricamo* ne navezuje na tik pred tem uporabljeni samostalnik *codibugnolo*, ali pa da se *che a momenti* ne nanaša na prej omenjene *lacune*), sem odlomek lahko prevedla v tekočo slovenščino.

#### 4.5 Tujejezični vložki

Naj komentar prevoda končam s kratko obrazložitvijo vloge tujejezičnih vložkov v *Baronu* in mojo odločitvijo, da bodo tudi v prevodu ti vložki ostali neprevedeni oziroma da jih bom prevajala pod črto, za tistega bralca, ki bi ga zanimal denotacijski prevod. M. Grosman (2004: 65) opozarja: »Če hoče doseči podobne učinke prevoda na ciljne bralce, kot jih ima izvirnik, se mora prevajalec spraševati o medkulturnih razlikah med poznavanjem sveta, kot ga predpostavlja izvirnik pri izvirnih bralcih, in znanjem, ki ga imajo – po njegovi oceni – ciljni bralci [...], ter ukrepati skladno z rezultati takega premisleka.« Kakšna je torej vloga tujih jezikov v *Baronu*? Rekli smo, da se v *Baronu* pojavi tudi primer nonsensa (3.4.1.3.3: 209, 3.4.3.1: 238), in čeprav je ena bistvenih lastnosti nonsens besedil, da ne prikazujejo resničnosti, ampak so nemimetična, obstajajo še druge značilnosti nonsens besedil, ki tudi rabo tujejezičnih vložkov, ki v *Baronu* segajo od ene besede pa vse do celih dialogov v neitalijanskem oz. v prevodu neslovenskem jeziku, postavljajo v območje nonsensa. Simonitti pravi, da je za nonsens značilna nerazrešena napetost med prisotnostjo in odsotnostjo pomena, pomanjkanje čustvene vpletenosti, igriva prezentacija in poudarek na besedni ravni, ki je izrazitejši kakor v kateremkoli drugem tipu književnosti, pri tem pa nonsens nastaja tudi kot posebni učinek v odzivu bralca (Simonitti, 1997: 77). Tuji jezik znotraj *Barona* pa ustvarja nekakšen nonsensu podoben učinek v odzivu bralca, pri tujejezičnih vložkih namreč prav tako kot pri nonsensu pride do nerazrešene napetosti med prisotnostjo in odsotnostjo pomena, bralec ve, da napisane besede nekaj pomenijo, vendar pa njihovega pomena načeloma ne

razume, prav zaradi tega pa ne more priti do čustvene vpletenosti. Ker imajo tujejezični vzkliki in dialogi v *Baronu* tudi vlogo ironizacije literarnih oseb, lahko govorimo tudi o neki igrivi prezentaciji in poudarku na besedni ravni. Prav zaradi takega učinka besedila sem se odločila, da tujejezičnih vložkov ne bom prevajala. Če italijanski bralec v originalu zaradi sorodnosti romanske jezikovne skupine še lahko razume španske in morda tudi francoske vstavke, pa prav gotovo ne razume ruskih in nemških. Slovenski bralec, ki ne zna nobenega romanskega jezika, pa tako morda ne razume španskih in francoskih vstavkov, lažje pa bo razumel ruske. Ker pa je teh vstavkov, predvsem v španščini in francoščini, vseeno relativno veliko in ker italijanski bralec tako lahko razume več, kot bi razumel slovenski bralec, sem se odločila vse tujejezične vložke prevajati pod črto. Tako ima slovenski bralec morda večkrat občutek nonsensa, kot bi ga imel italijanski (če predpostavljamo, da ta v resnici lažje razume španske in francoske vstavke), pa vseeno po tem, ko prebere prevod v opombi, lahko sledi dialogom. Opozoriti pa je treba tudi, da Calvino uporablja tudi tujejezična imena, ki prav tako kot imena v italijanščini dostikrat predstavljajo besedno igro, Opat Fauchelafleur denimo ima francosko ime, njegovo ime bi v prevodu pomenilo »pokosi cvet«. S takim imenom Calvino izrazi posmeh do Opata, vzgojitelja in učitelja, ki bi moral vzgajati mlade ume (cvetove), ne pa jih moriti, kot nakazuje njegovo ime. Čeprav sem za Fauchelafleur po zgledu Jože Gulikože našla slovensko varianto imena, ki mi je bila všeč in je bila enako povedna, Opat Gaziroža, pa sem vseeno tuje ime pustila v svoji izvorni obliki. Niso pa vsa tujejezična lastna imena sklopi kot Fauchelafleur, ime Dona Frederica denimo aludira na neke splošno znane pojme, komično pa dosega tudi s tehniko gostobesednosti. Kot rečeno, je vloga tujejezičnih vložkov v besedilu predvsem v zbujanju distance, in čeprav so poimenovanja namenoma pomenljiva, so tudi namenoma kodirana tako, da ne bodo dostopna vsakemu bralcu, prevajanje besedil, za katera Calvino sam ni hotel, da bi bila takoj dostopna vsem (pozoren bralec, ki ne govori drugih jezikov in pred sabo nima izdaje z opombami, bo zaradi italijanskih oz. prevedenih poimenovanj vseeno lahko posumil, da so tudi tujejezična poimenovanja pomenska in bo sam raziskal, kakšno šalo je v tuj jezik zakodiral pisatelj), pa bi naredilo prav to, razložilo bi tisto, na kar se v izvorniku samo namiguje, in s tem izvorniku odvzelo zgoraj opisani občutek nonsensa.



## 5 Zaključek

V nalogi, del katere predstavlja prevod romana *Il barone rampante*, sem na podlagi teoretičnega dela o komičnem preučevala komično pri Calvinu oziroma natančneje v *Baronu vzpetniku*, in v komentarju prevoda komentirala najpogostejše prevajalske probleme, s katerimi sem se med prevajanjem srečevala.

Pokazala sem, da v Calvinovih delih nasploh, tako pa tudi v *Baronu*, komično nima protagonistične vloge, ampak vlogo modalizatorja teksta. Hkrati je komično v Calvinovih delih, kot pravi Falchetto (1994: 47), skrčeno (ne zajema telesnosti, mesenosti in polemičnosti satire, ki je preveč zaščitniška do tistega, ki jo izvaja) in intenzivno, saj nima le vloge zabavanja, ampak se odpira svetu refleksije in čustev. Humorni, ironični, parodični in redki satirični elementi so pri Calvinu največkrat povezani z neko resnostjo ali tragičnostjo. Pri tem je distanca do predmeta, ki se mu smejimo, nujen predpogoj za smeh. Distanca pa je tudi integralni del Calvinovega izražanja čustev, močna in globoka čustva so vedno podana z elipso (v *Baronu* materina smrt, medmetno izražanje ljubezni med Uršulo in Kozmom ipd.), prav komičnemu pa je podeljena vloga posredovalca čustvenih fenomenov. Komično v Calvinovem pisanju tako nima toliko vloge povzročanja (na)smeha, kot ima vlogo obvladovanja čustvene in intelektualne napetosti, zato se pojavlja v modalni funkciji, kar pomeni, da označuje avtorjevo razmerje do dejstev, o katerih govori. Pri tem se poslužuje dveh strategij, fatične in kognitivne, s prvo krepi kontakt bralca s tekstom, z drugo pa spodbuja bralca k urjenju mentalnih razpoloženj in tako pomaga, da je branje koristnejše in spoznavna korist večja. Pri tem se Calvino poslužuje določenih postopkov komičnega, Falchetto jih razdeli na postopke spreminjanja, kamor sodijo manipulacija z jezikovnimi registri in socialnimi zvrstmi jezika, primere, personifikacije in spiski (pri slednjih gre tako za besedne kot tudi za sintaktične spiske, naštevanje več besed ali ponavljanje istega sintaktičnega vzorca), postopke igrivega komičnega, kamor uvršča surrealni dialog in humoristično besedotvorje, in postopke komičnega delnega pogleda, pri katerih gre za pogled na nek dogodek ali situacijo, kot se kaže skozi oči enega od likov, pri katerem je poudarjena njegova enostranskost (delnost) pogleda.

Modalnost Calvinove komičnosti pa posredno dokazuje tudi to, da se v *Baronu* hkrati prepleta več prvin, fantastičnih, družbeno-kritičnih, ljubezenskih, zgodovinskih, razvojnih. Fantastičen v širšem smislu je tako sam začetek o fantu, ki iz upora spleza na drevo in nato vse življenje preživi na drevesih, njegov pobeg na drevo pa je hkrati tudi rezultat eksistencialističnega razmišljanja in družbene kritike. Protagonist Kozma se umakne na drevesa in si zavestno postavi pravilo, da nikoli več ne bo stopil na tla, pravila pa se drži, ne glede na posledice, saj se noče izneveriti samemu sebi. Roman je vpet v osemnajsto stoletje, poln je zgodovinskih referenc (Napoleon, balonarstvo, enciklopedije ipd.), sledi zgodbi Kozma od trenutka upora do smrti, kar je značilno za razvojni roman, kljub temu pa ni razvojni roman, saj se Kozma od začetka do konca zgodbe psihološko ne spreminja, ampak vedno ostaja zvest samemu sebi. Vloga komičnih elementov v *Baronu*, natančneje, vloga humornih, ironičnih, parodičnih, satiričnih in tragikomičnih elementov je, da mečejo neko senco dvoma na splošno sprejete družbene norme. V *Baronu* so tako humorno prikazane tiste človeške slabosti, ki jih avtor spremlja z naklonjenim smehljajem. Ironijo Calvino uporablja takrat, ko napada abstraktne ideje, gre predvsem za pretirano prikazane človeške lastnosti določenega lika. Kozmove dogodivščine so tako prikazane humorno vse do takrat, ko se izkaže, da Kozma ni sposoben dati vse za ljubezen in ko ga Viola zato zapusti. Od tega trenutka dalje Kozmova dejanja niso več opisana s prizanesljivim smehljajem, ampak so opisana ironično. Satiro Calvino uporablja, ko se posmehuje konkretnim družbenim pojavom, predvsem njihovi notranji razklanosti (tako je denimo Kozmovo udejstvovanje v raznih skrivnih združbah, Calvino najprej govori o plemenitosti takih združenj, denimo prostozidarskega, v naslednjem poglavju pa prostozidarje okliče za nekoristne »praznilce pletenk«), parodični elementi, ki vzpostavljajo nek medbesedilni stik z drugimi besedili, pa služijo hkrati kot sredstvo lastne, delno samoironične izjave (tako je odkrito namigovanje na Robinsona Crusoeja, idejna podobnost *Barona* in *Don Kihota*, omembe romanov Richarda Stevensona ipd.). Vsi naštetih elementi komičnega v tekstu niso ločeni, ampak se med seboj prepletajo, veže pa jih še ena lastnost, tragikomičnost. Ne glede na to, ali je v *Baronu* nekaj napisano humorno, ironično, satirično ali parodično, se lahko prevesi v tragiko. Prav iz te bližine komičnega in tragičnega izhaja intenzivnost Calvinove komike. Poleg teh pa se v *Baronu* pojavijo odmevi še dveh elementov komike, karnevalskega smeha (psovke, surove replike, dolgo ime osnutka ustave, ki spominja na parodična dela srednjega veka), ki pa ni pravi karnevalski smeh, ker mu manjkata vseljuskost in prazničnost, in groteske, ki pa je omejena le na dejanja Kozmove sestre Baptiste (obglavljanje miši in kuščarjev, grozljiva kuha ipd.). Za doseganje komičnih učinkov, pa najsi bodo ironični ali humorni ipd., pa se Calvino poslužuje več postopkov

besedne, vizualno-telesne, značajske in situacijske komike. Pri besedni komiki je tako najbolj opazna raba postopka pomenskih manipulacij, natančnejše spreminjanja jezikovnega registra, parodizacije jezika, onomastičnega komičnega, spiskov, komičnih okvirjev, komičnega delnega pogleda in nekaterih tropov in figur, predvsem hiperbol, antitez, litot, sinekdoh in paralelizmov. Tudi na področju vizualno-telesne komike se poslužuje figur spiskov in sinekdoh, poleg teh pa še antitez vizualnih sporočil in prenasičenosti ali ponavljanja, paralelizma vizualnih dražljajev in pretvarjanja. Zadnji postopek pa se prekriva s postopkom prevzemanja ali prekrivanja lastne identitete, ki že sodi v značajsko komiko. Najpogosteje uporabljeni postopek značajske komike v *Baronu* pa je postopek izpostavljanja prevladujoče značajske lastnosti, ki se največkrat veže z ironičnim prikazom določenega enostransko prikazanega človeškega značaja. Pri situacijski komiki se velikokrat uporablja postopek spiskov, ki mu v okviru situacijske komike lahko rečemo uverženje komičnih situacij in ki je poleg postopkov ponavljanja najpogosteje uporabljan postopek situacijske komike v *Baronu*. Calvino se torej poslužuje cele palete različnih postopkov za doseganje različnih komičnih učinkov, ki so včasih predstavljali prave prevajalske izzive.

Prevajanje ni prevajanje posameznih besed, ampak prevajanje besedil, zato vsaka odločitev na mikronivoju vpliva na kasnejše odločitve in tako na makronivo. Calvinovo besedilo je namenjeno tako mladim kot odraslim bralcem, avtor sam ga primerja z deli, kot so *Alica v čudežni deželi*, *Peter Pan*, *Don Kihot* in *Guliverjeva potovanja*, kar me je vodilo pri odločitvi prevajati lastna imena. V naštetih delih, kot v *Baronu*, ima pomembno vlogo komično, kar signalizirajo že imena protagonistov. Po principu dedukcije pa je ohranitev imenske karakterizacije likov in krajev pomembnejša od ohranitve tujih imen in toponimike, ki so navadno sicer v prevodih ohranjeni. Pri prevajanju je treba biti vedno pozoren, da ne povzročamo večjih pomenskih premikov in da ne nevtraliziramo besedila, pri tem je treba hkrati upoštevati več principov teorije literarnega prevajanja. Ti principi so po Vevarju (4.1.3: 266–269) princip semantične ekvivalence, obligatorne literarnosti, estetskega, neprepoznavnosti prevoda kot takega, konvencije, dedukcije, gospodarnosti, razumljivosti in relativiziranja. Zadnji je vedno implicitno prisoten pri vseh prej naštetih, saj si principi včasih nasprotujejo in se je treba odločiti za enega od njih in zanemariti drugega. Tako se je denimo pri prevajanju konotativnih besed in besednih iger izkazalo, da sta bolj kot denotativna pomembni konotativna in tekstualna plat, če npr. v italijanščini beseda *kos* označuje bedaka, je pomembnejše, da se ohrani primerjava s pticami in konotativni pomen neumnega človeka,

zato konotativna raven semantičnega principa prevlada nad denotativno in je italijanski *kos* v slovenščini *čuk*. Vseskozi pa se je treba zavedati, da predhodne odločitve za določene prevajalske rešitve vplivajo na vse ostale prevajalske probleme in njihove rešitve. Poleg pomenljivih imen pa Calvino za karakterizacijo določenih likov uporablja tudi postopek besedne komike, ki se imenuje spreminjanje jezikovnega registra. Postopek uporablja, ko določenim likom da govoriti prvič, tako Don Sulpicio govori nabuhlo, paglavci v pogovornem jeziku, občasno tudi v narečju ipd. Pri narečnih besedah se je bilo tako treba odločiti za neko varianto neknižne slovenščine, pri tem pa se nisem odločila za nobeno posebno narečje, saj imajo statusi narečij v italijanščini in slovenščini neprimerljive vloge in bi bilo nesmiselno prevajati denimo ligurščino z nekim narečjem iz primorske narečne skupine. Tako sem neknižnost signalizirala z neko mešanico neknižnih značilnosti več narečnih skupin (*dežuva* denimo govorijo Gorenjci, *vuoda* pa Primorci). Tudi pri pogovornem jeziku se je bilo treba odločiti za nek splošni pogovorni jezik, pri odločitvi, kako ga signalizirati, pa je pomembnejša konotativna od denotativne ravni: v italijanščini je bila denimo pogovornost velikokrat nakazana s pretirano uporabo deiktov, kar je tudi resnična značilnost italijanskega pogovornega jezika. V slovenščini take preobilice deiktov ne uporabljamo, pogovorni jezik pa se velikokrat poslužuje apokop, zato sem z rabo apokop signalizirala tisto, kar v izvorniku signalizirajo deikti. Princip semantične ekvivalence pa vodi prevajalske izbire tudi pri terminoloških izrazih. Raba terminologije je tudi v izvornem besedilu zaznamovana, literarna besedila navadno ne uporabljajo medicinskih izrazov ali izrazov iz fizike, zato je nujno, da se taka zaznamovanost ohrani tudi v slovenščini in se terminologijo prevaja s terminologijo, ne pa z ustreznici (kjer obstajajo) iz splošnega jezika. Principa obligatorne literarnosti in neprepoznavnosti prevoda pa sta bila glavni vodili za spreminjanje slovničnega števila, besednega reda, implicitnih oblik v eksplicitne ter nominalizacije v verbalizacijo in obratno, gre za teme, ki se jih v komentarju prevoda dotaknem le bežno, ker niso del komičnih postopkov pri Calvinu.

Opozoriti pa je treba, da je imel tretji sklop diplome, komentar prevoda, le nalogo na splošno prikazati tipične prevajalske probleme, na katere sem naletela pri prevajanju, in razložiti moje lastne prevajalske rešitve, zato je na področjih, ki sem se jih lotila, ostalo še veliko odprtega. Vsako od podpoglavij pri komentarju prevoda bi namreč zahtevalo poglobljene teoretične raziskave, ki bi se lahko osredotočile denimo na besedni red v italijanščini in v slovenščini, na to, kaj je v obeh jezikih nezaznamovano in kaj zaznamovano, kateri mehanizmi vplivajo na

izbiro besednega reda in podobno, za kar pa v okviru te diplomske naloge – katere glavni namen je bil prikazati funkcijo in postopke komičnega v *Baronu vzpetniku* in prevajalske probleme, ki jih je predstavljal roman v veliki meri prav zaradi komičnih postopkov – žal ni bilo prostora.

## 6 Riassunto

La presente tesi di laurea è divisa in tre parti. La prima è costituita dalla traduzione del romanzo di Italo Calvino, *Il barone rampante*, in lingua slovena. Leggendo e traducendo il romanzo mi sono resa conto che Calvino usa procedimenti comici per condire la narrativa, così che ho deciso di studiare l'uso e la funzione del comico nel romanzo. La seconda parte si occupa di cosa è comico, come è fatto il testo comico, quali sono i diversi tipi di comico, quali sono i procedimenti narrativi comici e quale è il valore e la funzione dei vari tipi di comico nel *Barone*. La terza parte della tesi rappresenta il commento alla traduzione, con enfasi sui problemi della traduzione del comico. In questo riassunto riporto le conclusioni più importanti sul comico ne *Il barone rampante* e la traduzione del comico.

Il comico, la capacità o la condizione di suscitare divertimento e risata, si può osservare da vari punti di vista, diverse teorie però, anche nello stesso ambito di ricerca, propongono diverse fonti dell'effetto comico. Per Aristotele il comico deriva dal senso di superiorità sull'oggetto della risata. Anche parte della teoria di Bergson vede come fonte dell'effetto comico la superiorità, l'altra parte però lo vede nel meccanico posto in essere. Per Freud, invece, il comico deriva dal senso di alleviamento psicologico. Oggi la più ampiamente accettata teoria pone la sorgente del comico nella percezione di incongruenza. Le incongruenze comiche dipendono dal livello di eccitazione, che non deve essere troppo alto, altrimenti la reazione potrebbe non essere il riso ma qualche altro sentimento, per esempio la paura. Altri due elementi del comico sono il contrasto tra l'apparenza e la realtà ed il fatto che la realtà, quando diventa nota, è sempre meno di quanto suggeriva l'apparenza.

Il comico nella narrativa di Calvino, ad eccezione de *Le Cosmicomiche*, non ha ruolo protagonista. La comicità, infatti, non è l'aspetto della sua narrativa che colpisce per primo, bensì vari tipi di comico sono fra le intonazioni predilette da Calvino per colloquiare con il lettore. Le caratteristiche individuate del comico calviniano non-protagonistico sono riduzione, intensità e modalità. Il comico calviniano è ridotto perché incomincia con una doppia elisione, quella della corporeità e della carnosità da un lato, quella dell'aggressività polemica della satira, che è troppo diretta nei modi e troppo protettiva per chi la esercita, dall'altro. L'intensità del comico calviniano deriva dalla sua prontezza di schiudersi ai mondi

della riflessione e degli affetti, il che vuol dire che non serve solo per divertire. Gli elementi umoristici, ironici, parodici e, seppur raramente, satirici, del comico calviniano, però, sono spesso legati al serio o anche al tragico. È caratteristico per ogni tipo di comico, in generale, di richiedere una specie di distanza nei confronti dell'oggetto del riso, ma tale distanza nelle opere di Calvino ha anche un altro ruolo. Serve, infatti, per apportare sentimenti intensi; quando il sentimento è intenso e mostra il volto della passione o del dolore, viene taciuto, oppure dato per ellissi, oppure deformato e stravolto (ne *Il barone rampante* si veda l'esempio della morte della Generalessa, oppure la tensione emotiva prima del bacio tra Cosimo e Ursula, espressa con l'umorismo ellittico di interiezioni). Nelle opere di Calvino è proprio al comico che viene affidato il compito di mediare il rapporto con i fenomeni della sfera affettiva, il che conferma che il comico calviniano ha davvero una funzione modalizzante, cioè serve per segnalare l'atteggiamento dell'autore nei confronti dello scritto. Il comico di Calvino esercita la sua azione modalizzante secondo due strategie diverse, una fatica, che serve per rafforzare il contatto del lettore col testo, e l'altra cognitiva, che sollecita il lettore a esercitare certi atteggiamenti mentali, che cioè serve a rendere un più alto ricavo conoscitivo.

La modalità del comico nel *Barone* è confermata anche dall'intreccio di altri temi, tra questi il fantastico, la critica sociale, l'amore, la storia e la formazione. L'elemento di fantasia è già l'immagine di un ragazzo, che per protesta sale su un albero e non ne scende più, trascorrendo tutta la sua vita tra i rami. La sua protesta allo stesso tempo segnala il risultato di un pensiero esistenzialistico e socialmente critico. Il protagonista, non volendo tradire se stesso, coscientemente e senza badare alle conseguenze, segue una propria regola: non scendere mai sulla terra. Il romanzo è storico in quanto ambientato nel Settecentesco, ed è pieno di riferimenti storici. Attorno al protagonista si muove la cultura dell'epoca, l'enciclopedismo, il pallonaggio, la Rivoluzione francese, Napoleone ecc.; tuttavia non è un romanzo storico, dato che tutti gli elementi storici sono soltanto "figurine di un balletto", come dice l'autore stesso. E non è neanche un romanzo di formazione, a parte il fatto di rappresentare la vita del protagonista dal momento della protesta adolescenziale fino alla morte. Cosimo, dall'infanzia alla morte, rimane psicologicamente lo stesso. Quello, che cambia, però, è l'atteggiamento dell'autore nei confronti del protagonista dopo che Cosimo si è dimostrato incapace di trattenere l'amore di Viola. Qua si passa al ruolo individuale dei vari elementi del comico modalizzante nel *Barone*, in quanto il ruolo degli elementi umoristici, ironici, satirici, parodici e tragicomici è mettere in dubbio le norme sociali generalmente accettate.

Calvino utilizza l'umorismo nel segnalare quei difetti umani, giudicati con un sorriso favorevole. Così è all'inizio rappresentato Cosimo. L'ironia viene usata per l'attacco alle idee astratte, espresse soprattutto dagli esagerati difetti umani di alcuni personaggi (l'ossessione per le guerre della Generalessa, il turchismo del Cavaliere Avvocato, le pretese al titolo di Duca d'Ombrosa del padre ecc.). Nel momento in cui Cosimo risulta incapace di mostrare il suo amore a Viola, le sue avventure, prima giudicate umoristicamente, vengono descritte ironicamente. La satira viene usata per deridere alcuni fenomeni sociali concreti, in particolare il divario interiore di questi (la partecipazione di Cosimo ai tanti gruppi (segreti), in particolare la sua partecipazione alla massoneria, che dapprima viene giudicata come un gruppo di gente intelligente, progressivo, ma presto poi l'atteggiamento positivo si riduce al commento derisorio di "quei quattro vuotafiaschi di Massoni"); mentre gli elementi parodici stabiliscono il contatto con altri testi letterari, assumendo simultaneamente il ruolo di mezzo tramite il quale esprimere la propria, e parzialmente autoironica, dichiarazione: si pensi all'allusione a Robinson Crusoe, alla similarità concettuale tra il *Barone* ed il *Don Chisciotte*, alla menzione dei romanzi di Richard Stevenson ecc. Tali elementi comici del romanzo non sono indipendenti l'uno dall'altro, ma si intrecciano tra loro e molto spesso anche con l'aspetto tragico; e proprio da questa vicinanza tra comico e tragico scaturisce l'intensità del comico calviniano.

Calvino usa vari procedimenti per ottenere l'effetto comico; tra i più usati ne *Il barone rampante* troviamo la manipolazione di registri e sottocodici, le figure di similitudine, le personificazioni, gli elenchi, il comico visivo della fisionomia e dei gesti, il comico giocoso del gioco di parole omonimico e del comico onomastico, e il comico della visione parziale. Le manipolazioni dei registri linguistici e dei sottocodici non servono solo agli effetti comici, ma anche per meglio caratterizzare i personaggi; si trovano così nel *Barone* l'impiego umoristico dell'abbassamento colloquiale, che avviene con espedienti di tipo lessicale o morfosintattico (il discorso dei ladruncoli di frutta per scelte lessicali, l'impiego degli stilemi più consueti del discorso colloquiale italiano, come l'uso della prima persona plurale o terza impersonale per dimostrare un rapporto confidenziale-comunitario, che osserviamo nel linguaggio di Biagio il narratore), e l'impiego umoristico dell'innalzamento del registro (la parlata di Don Sulpicio). Nelle figure di similitudine l'effetto comico è invece ottenuto mediante l'accostamento di



sfere d'esperienza diverse (le lumache nel primo capitolo parevano uno stormo di piccolissimi cigni, uno stuolo di madame nel ventesimo capitolo è allegro come una pasqua e maligno come un istrice ecc.); lo stesso accostamento adopera anche nel procedimento di personificazione (nel decimo capitolo, per esempio, non è Cosimo che salta fuori dal sacco, ma sono le sue gambe ecc.). Il procedimento degli elenchi è un altro tipo di accostamento; si tratta di accumulazione disordinata di parole e di costrutti sintattici (dal cucinare grottesco di Battista alla tortura dell'esercito austriaco). Calvino ottiene la comicità del visivo con alcune figure retoriche, dappertutto la sineddoche, l'antitesi e l'iperbole (descrizioni di parenti di Cosimo nel primo capitolo, l'antitesi della descrizione dell'obeso Frederico Alonso Sanchez e del suo allampanato interprete ecc.). Per quanto riguarda il gioco di parole omonimico nel *Barone*, si nota soprattutto l'uso di parole denotanti di vari uccelli con varie connotazioni di persone sciocche, amorali ecc. (merlo, civetta, allocco ecc.); mentre il comico onomastico serve a segnalare la caratteristica predominante del personaggio (la Generalessa e la passione per la guerra, l'Abate Fauchelafleur e (\*Falciaiflore) il suo ruolo di precettore ecc.). Il comico della visione parziale, che utilizza diversi altri procedimenti linguistico-retorici, richiama l'attenzione sulla particolare predisposizione di Calvino a una sorta di mimesi ironico-parodica dei ragionamenti dei personaggi: l'immagine del mondo, riportata dal punto di vista di un certo personaggio, può apparire univoca, parziale, ma anche deformata (per esempio, il parlare di Don Sulpico dimostra la sua visione del mondo), il che aiuta il lettore a non dimenticare la multidimensionalità del reale.

Tanta diversità nell'uso di procedimenti comici ha a volte posto molteplici sfide traduttive. La traduzione non è il processo di tradurre parole, ma il processo di tradurre testi, il che significa che ogni decisione a microlivello può influire su altre decisioni, sia a micro che a macrolivello. Il romanzo di Calvino è rivolto tanto ai piccoli quanto ai lettori adulti; l'autore stesso lo paragona ad opere classiche come *Alice nel paese delle meraviglie* o *Peter Pan* o *Barone di Münchhausen*, il che ha facilitato le scelte nel tradurre i nomi dei personaggi e di toponimia, nel preservare così il comico onomastico, che ha un grande ruolo nel comico di Calvino, come dimostrato prima. Nello sforzo di non fare grandi spostamenti di significato e di non neutralizzare il testo durante la traduzione, sono di aiuto i principi di traduzione, così come sono individuati da Vevar: il principio di equivalenza semantica, di letterarietà obbligatoria, di estetica, di non-riconoscibilità della traduzione, di convenzione, di deduzione, di economia, di comprensibilità e di relativizzazione.

Il principio di equivalenza semantica riconosce che la categoria del semantico porta in se più strati, che entrano tra loro in un rapporto gerarchico. Durante il processo di traduzione non è sempre possibile preservare tutti gli strati, bisogna anzi scegliere tra quelli più importanti (strato contestuale, connotativo e testuale) e sacrificare quelli meno importanti (strato denotativo, referenziale e formalistico). I principi di letterarietà obbligatoria e di estetica richiedono che si preservi la letterarietà e l'estetica dell'originale, mentre il principio di non-riconoscibilità della traduzione poggia sulla genuinità e autenticità della traduzione, che non deve mostrare segni di alterità e riproduzione, dal momento che non si ritrovano nell'originale. Il principio di convenzione richiede che il tradizionale nella lingua originale si traduca con il tradizionale nella lingua d'arrivo, il più frequente con il più frequente, il neutrale con il neutrale, il bizzarro con il bizzarro ecc., il che vale sia per il livello lessicale e sintattico che per il contestuale e testuale. Il principio di deduzione richiede che il traduttore abbia sempre presente che il dettaglio di un lavoro artistico fa sempre parte organica dell'insieme dell'opera, e così deve essere anche nella traduzione, altrimenti i dettagli potrebbero sporgere dal testo come un pendaglio ingiustificato, danneggiando la totalità dell'opera. Il principio di economia richiede l'eliminazione della ridondanza traduttiva, il rapporto tra il vocabolario significativo e quello sussidiario non deve essere a sfavore del primo. Il principio di comprensibilità richiede che il lettore della traduzione capisca il testo con circa lo stesso tempo necessario alla lettura dell'originale. Il principio di relativizzazione richiede che gli elementi dell'originale siano tradotti in modo relativo e non assoluto: se l'originale è lirico, lo deve essere pure la traduzione, secondo quanto nella lingua d'arrivo, al momento della traduzione, ha valenza lirica. L'ultimo principio è sempre implicitamente presente; dato che i principi a volte divergono, bisogna scegliere uno dei principi e trascurare l'altro. Per esempio: traducendo le parole connotative e i giochi di parole omonimiche, bisogna scegliere tra il significato denotativo e il significato connotativo della data parola. Volendo preservare la comicità, a volte bisogna tralasciare il significato denotativo, come dimostra il seguente esempio da *Il barone rampante*: in italiano la parola *merlo* denota sia l'uccello dei passeriformi, nero il maschio, bruno-rossastra la femmina (significato denotativo), sia una persona sciocca e ingenua (significato connotativo). In sloveno la traduzione denotativa del *merlo* sarebbe *kos*, ma la parola *kos* in sloveno non ha il significato connotativo di persona sciocca. Preservare la figura di similitudine con gli uccelli (scegliendo qualche animale altro si farebbe uno spostamento al micro- e anche al macrolivello) ed il

significato connotativo di una persona sciocca è più importante del preservare il significato denotativo, cioè seguire il principio di equivalenza semantica, il livello connotativo del principio semantico così prevale sul livello denotativo e *merlo* in traduzione diventa *čuk* (*gufo*).

L'altro procedimento comico usato nel *Barone* che abbiamo menzionato prima, che propone problemi di traduzione, è la manipolazione dei registri. Calvino usa tale procedimento quando fa parlare qualche personaggio per la prima volta, per poi passare ad un linguaggio meno marcato. Così Don Sulpicio parla in modo enfatico, ampolloso; i ladruncoli usano una lingua parlata e a volte anche qualche parola dialettale ecc. Le parole dialettali pongono uno specifico problema di traduzione, i principi di convenzione e relativizzazione presuppongono l'uso di una variante non letteraria della lingua d'arrivo, ma la domanda rimane: quale? Diversi dialetti nelle diverse lingue hanno status diversi, che non si possono comparare tra loro: l'uso di qualche dialetto del Litorale sloveno varia dall'uso del dialetto ligure italiano; così ho deciso di segnalare la non-letterarietà con una mescolanza delle caratteristiche di diversi dialetti sloveni (*dežuva* (in dialetto italiano *cièveve*) dicono gli abitanti del borgo alto, *vuoda* (in dialetto italiano *aiga*) però dicono gli abitanti del Litorale sloveno). Anche per il discorso colloquiale lo strato denotativo è meno importante di quello connotativo, in quanto in originale la colloquialità è segnalata, tranne le scelte lessicali, con l'impiego del "che" improprio-polivalente e dell'uso abbondante delle parole deittiche. Nello sloveno colloquiale, che non conosce questi due principi, si usano tante apocopi; utilizzandole ho segnalato la colloquialità nella traduzione. Calvino cambia il registro linguistico anche usando termini presi da vari settori della scienza, come medicina e fisica. L'uso del linguaggio tecnico nell'ambito della letteratura non è normale né in italiano, né in sloveno, quindi deve restare tecnico anche nella traduzione secondo il principio di equivalenza semantica, anche se il primo istinto forse suggerisce il principio di (percepita) letterarietà obbligatoria. Quest'ultimo principio, insieme al principio della convenzione, ha però dettato il cambiamento del numero linguistico nella lingua d'arrivo: dove in italiano ci vuole il plurale a volte in sloveno ci vuole il singolare, e lo stesso vale anche per espressioni implicite e esplicite, per l'uso della nominalizzazione o della verbalizzazione e per l'ordine delle parole. Si tratta di temi enormi che non ho potuto studiare in dettagli nell'ambito di questa tesi di laurea e che meriterebbero ricerche a parte.

## 7 Literatura in viri

Aristotel, 1959: *Poetika*. Prevod: Gantar, Kajetan. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Bahtin, Mihail Mihajlovič, 1982: *Teorija romana*. Prevod: Bajt, Drago. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Bahtin, Mihail, 2008: Uvod (Zastavitev problema). Bahtin, Mihail: *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*. Prevod: Kraševac, Borut. Ljubljana: LUD Literatura. 7–64.

Beccastrini, Stefano, 1994: Quant'è comico confrontarsi con l'universo. Ur. Clerici, Luca in Falchetto, Bruno. *Calvino & il comico*. Milano: Marcos y Marcos. IX–XI.

Berger, Aleš, 2003: Pogovor z Radojko Vrančič. Ur. Pogačnik, Vladimir, Smolej, Tone in Perko, Gregor: *Prevajalski opus Radojke Vrančič: zbornik s simpozija*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev in Znanstveni inštitut filozofske fakultete. 109–120.

Bergson, Henri, 1977: *Esej o smehu*. Prevod: Gradišnik, Janez. Ljubljana: Slovenska matica.

Bolecki, Włodzimierz, 2004: Modalnost – literarna veda in kognitivizem (oris). Prevod: Juvan, Marko. *Primerjalna književnost* 27/1. 11–23.

Brause, Rita S., 2003: *Writing Your Doctoral Dissertation: Invisible Rules for Success*. London/New York: RoutledgeFalmer.

Calvino, Italo, 1996: *Ameriška predavanja*. Prevod: Simoniti, Veronika. Ljubljana: Družina.

Calvino, Italo, 2002a: Incontro con Calvino. Sulla letteratura fantastica. Calvino, Italo: *Il Barone rampante*. Milano: Einaudi. 235–238.

Calvino, Italo, 2002b: A proposito del *Barone rampante*. Calvino, Italo: *Il Barone Rampante*. Milano: Einaudi. 238–240.

Calvino, Italo, 2002c: Prefazione al *Barone rampante*, edizione scolastica del 1965 da Tonio Cavilla. Calvino, Italo: *Il Barone Rampante*. Milano: Einaudi. 240–245.

Chion, Michel, 1989: Jacques Tati. Ur. Vrdlovec, Zdenko. *Filmska komedija*. Ljubljana: Revija Ekran. 89–104.

Clerici, Luca in Falchetto, Bruno, 1994: Presentazione. Ur. Clerici, Luca in Falchetto, Bruno. *Calvino & il comico*. Milano: Marcos y Marcos. 1–5.

Colebrook, Claire, 2004: The concept of irony. Colebrook, Claire: *Irony*. London, New York: Routledge. 1–21.

*Comedy (drama)*. [http://en.wikipedia.org/wiki/Comedy\\_\(drama\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Comedy_(drama)) (30. 4. 2009)

Coseriu, Eugenio, 2002: Napačna in pravilna izhodišča v teoriji prevajanja. Ur. Martina Ožbot: *Prevajanje srednjeveških in renesančnih besedil: 27. prevajalski zbornik*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 380–397.

Falchetto, Bruno, 1994: Sorriso, riso, smorfia. Il comico nello stile di Calvino. Ur. Clerici, Luca in Falchetto, Bruno. *Calvino & il comico*. Milano: Marcos y Marcos. 43–81.

Furlan, Silvan, 1989: Obraza, ki se ne smejeta. Ur. Vrdlovec, Zdenko. *Filmska komedija*. Ljubljana: Revija Ekran. 145–150.

Gantar, Jure, 1993: *Dramaturgija in smeh*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

Gradišnik, Janez, 1998: Nekaj prevajalskih izkušenj in spoznanj. Ur. Cerar, Vasja. *Prevajanje otroške in mladinske književnosti: 22. prevajalski zbornik*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 10–13.

Grosman, Meta, 2004: *Književnost v medkulturnem položaju*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

Grošelj, Nada, 2004: Problematika besednega reda pri prevajanju slovenskega prostega verza v angleščino. Ur. Ožbot, Martina. *Prevajanje besedil iz obdobja romantike: 29. prevajalski zbornik*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 324–340.

Juvan, Marko, 1997: *Domači Parnas v narekovajih: parodija in slovenska književnost*. Ljubljana: LUD Literatura.

Juvan, Marko, 2003: Stil in identiteta. *Jezik in slovstvo* 48/5. 3–18.

Klein-Braley, Christine in Franklin, Peter, 1998: The foreigner in the refrigerator: Remarks about teaching translation to university students of foreign languages. Ur. Kristen Malmkjær: *Translation and language teaching: Language teaching and translation*. Manchester: St. Jerome. 53–61.

Kocijančič Pokorn, Nike, 2003: Misli o prevodu. Kocijančič Pokorn, Nike: *Misliti prevod: Izbrana besedila iz teorije prevajanja od Cicerona do Derridaja*. Ljubljana: Študentska založba. 9–15.

Kmecl, Matjaž, 1977: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Založba Borec.

Kos, Janko, 2001: *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.

Kranjc, Simona, 2004: Besedi red, usvajanje prvega in učenje drugega/tujega jezika. *Jezik in slovstvo* 49/3–4. 145–158.

Leeker, Joachim, 1988: Die Funktion humoristischer, ironischer, satirischer und parodistischer Elemente in Calvinos »I nostri antenati«. *Italienische Studien* 11. 61–76.

Lešnik, Bogdan, 1989: Komično, zabavno, smešno, duhovito. Ur. Vrdlovec, Zdenko. *Filmska komedija*. Ljubljana: Revija Ekran. 151–153.

Machiedo, Mladen, 1997: *Sotto varie angolazioni*. Zagreb, Erasmus Editore. 77–78.

Mackenzie, Rosemary, 1998: The place of language teaching in a quality-oriented translator's training programme. Ur. Kristen Malmkjær: *Translation and language teaching: Language teaching and translation*. Manchester: St. Jerome. 15–19.

Maček, Amalija, 2004: Kako modra je modra? Prevodne variante osrednjega simbola nemške književnosti. Ur. Ožbot, Martina. *Prevajanje besedil iz obdobja romantike: 29. prevajalski zbornik*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 166–173.

Mahkota, Tina, 1997: Problem kulturnospecifične obarvanosti besedila pri prevajanju romana Paddy Clarke Ha Ha Ha. Ur. Grosman, Meta. *Književni prevod*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. 89–97.

Manini, Luca, 1996: Meaning literary names. Their forms and functions, and their translation. *The Translator* 2/2. 161–178.

Markič, Jasmina, 2004: Slovenska lastna imena v španskem prevodu Prešernovih pesmi. Ur. Ožbot, Martina. *Prevajanje besedil iz obdobja romantike: 29. prevajalski zbornik*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 57–65.

Mezeg, Adriana, 2007: Načini prevajanja francoskih glagolov iz spremnih stavkov premege govora v treh slovenskih prevodih Flaubertove Madame Bovary. *Jezik in slovstvo* 52/2. 81–93.

Miklič, Tjaša, 1999: »Prevajalec naj samo lepo prevede tisto, kar tam piše.« – O prevajalčevi vlogi v komunikacijskem procesu. *Uporabno jezikoslovje* 7–8. Ljubljana: Društvo za uporabno jezikoslovje Slovenije. 10–24.

Mikolič, Tamara, 2005: Smernice o izbiranju med italijanskima perfektoma ali kaj je dobro vedeti o vlogi perfektov v prozih besedilih. Ur. Kocijančič Pokorn, Nike, Prunč, Erik in Riccardi, Alessandra: *Beyond equivalence = Jenseits de Äquivalenz = Oltre l'equivalenza = Onkraj ekvivalence*. Gradec: Institut für Theoretische und Angewandte Translationswissenschaft. 107–119.

Mikolič, Vesna, 2004: Medkulturna pragmatika pri pouku slovenščine kot J2. *Jezik in slovstvo* 49/3–4. 103–122.

Milojevič Sheppard, Milena, 1997: Slovenski prevodi Agathe Cristie. Ur. Grosman, Meta. *Književni prevod*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. 99–108.

Mozetič, Uroš, 1997: Splošni in posebni problemi prevajanja angleških in ameriških leposlovnih besedil v slovenščino. Ur. Grosman, Meta. *Književni prevod*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. 57–73.

Mozetič, Uroš, 2000: *Problem pripovednega gledišča in žariščenja pri prevajanju prozih besedil*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

Nash, Walter, 1986: *The language of humour: style and technique in comic discourse*. London, New York: Longman.

Newmark, Peter, 2000: *Učbenik prevajanja*. Prevod: Gabrovšek, Dušan. Ljubljana: Krtina.

Ožbot, Martina, 2000: Kulturno občutljiva besedila in njihovi prevodi (Nekaj opažanj ob italijanskem in slovenskem Asterixu). Ur. Smolej, Tone: *Goethe v slovenskih prevodih. Prevod stripa in slikanice. Asterix v evropskih jezikih: 25. prevajalski zbornik*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 258–271.

Ožbot, Martina, 2002: Machiavelli in Boccaccio v Koširjevih oblačilih: k vprašanju prevajalčevega osebnega sloga. Ur. Martina Ožbot: *Prevajanje srednjeveških in renesančnih*

*besedil: 27. prevajalski zbornik*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 187–199.

Ožbot, Martina, 2004: Neskončnosti: Leopardijev L'infinito in njegovi slovenski prevodi. Ur. Ožbot, Martina. *Prevajanje besedil iz obdobja romantike: 29. prevajalski zbornik*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 47–56.

Palmer, Jerry, 1994: *Taking humour seriously*. London, New York: Routledge.

Pelko, Stojan, 1989: Rear Window (ali o brezčutju srca). Ur. Vrdlovec, Zdenko. *Filmska komedija*. Ljubljana: Revija Ekran. 121–127.

Perko, Gregor, 2003: V Kratilovem svetu: O prevajanju lastnih imen pri Proustu. Ur. Pogačnik, Vladimir, Smolej, Tone in Perko, Gregor: *Prevajalski opus Radojske Vrančič: zbornik s simpozija*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev in Znanstveni inštitut filozofske fakultete. 67–77.

Pezdirc Bartol, Mateja, 1999/2000: Vloga bralca v poglavitnih literarnoteoretičnih smereh dvajsetega stoletja. *Jezik in slovstvo* 45/5, 6. 195–205 in 243–251.

Pintarič, Miha, 2002: Villon: prevod ironije in ironija prevoda. Ur. Martina Ožbot: *Prevajanje srednjeveških in renesančnih besedil: 27. prevajalski zbornik*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 131–135.

Pogačnik, Vladimir, 2003: Besedje za voajerski pogled in homoerotično spogledovanje v francoščini in slovenščini. Ur. Pogačnik, Vladimir, Smolej, Tone in Perko, Gregor: *Prevajalski opus Radojske Vrančič: zbornik s simpozija*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev in Znanstveni inštitut filozofske fakultete. 35–37.

Poniž, Denis, 1995: *Komedija in mešane dramske zvrsti*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

*Rečnik književnih termina*. 1985. Ur. Živković, Dragiša. Beograd: Nolit. 16, 18–21, 32, 42, 53, 165, 245, 253–255, 275–276, 316–317, 364–366, 401–402, 415, 522–523, 527–528, 533, 599, 693–697, 783, 793, 829–830, 867.



Rutherford, John, 2003: Translating fun: Don Quixote. Ur. Bassnett, Susan in Bush, Peter: *The Translator as a Writer*. London: Continuum. 71–83.

Samide, Irena, 2004: Romantična hrepenenja (O prevajanju nemške romantike). Ur. Ožbot, Martina. *Prevajanje besedil iz obdobja romantike: 29. prevajalski zbornik*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 66–82.

Santarcangeli, Paolo, 1989: *Homo ridens: estetica, filologia, psicologia, storia del comico*. Firenze: Leo S. Olschki.

Schaeffer, Neil, 1981: *The art of laughter*. New York: Columbia University Press.

Schlamberger Brezar, Mojca, 2003: Proustova sintaksa, prelita v slovenski jezik (poskus kontrastivne analize). Ur. Pogačnik, Vladimir, Smolej, Tone in Perko, Gregor: *Prevajalski opus Radojske Vrančič: zbornik s simpozija*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev in Znanstveni inštitut filozofske fakultete. 53–58.

Schulzu-Buschhaus, Ulrich, 1994: Calvino e il »comico delle idee«. Ur. Clerici, Luca in Falchetto, Bruno. *Calvino & il comico*. Milano: Marcos y Marcos. 7–17.

Simoniti, Barbara, 1997: Nonsens kot literarni pojav, njegovo ubesedovanje in problemi prevajanja. Ur. Grosman, Meta: *Književni prevod*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. 75–88.

Smolej, Mojca, 2000: Tchiaou, wio in hijahot: Kratek pregled medmetov in pesmi v poljskih in slovenskih prevodih Asterixa. Ur. Smolej, Tone: *Goethe v slovenskih prevodih. Prevod stripa in slikanice. Asterix v evropskih jezikih: 25. prevajalski zbornik*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 241–257.

Smolej, Tone, 2000: Besedne igre in nacionalni stereotipi v slovenskih prevodih Asterixa. Ur. Smolej, Tone: *Goethe v slovenskih prevodih. Prevod stripa in slikanice. Asterix v evropskih jezikih: 25. prevajalski zbornik*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 225–240.

Smuts, Aaron, 2006: Humor. Ur. Fieser, James in Dowden, Bradley: *The Internet Encyclopedia of Philosophy*. <http://www.iep.utm.edu/h/humor.htm#top> (1. 10. 2008)

Stanovnik, Majda, 2004: Puškinov, Prijatelj, Bordonov in Klopčičev Onjegin. Ur. Ožbot, Martina. *Prevajanje besedil iz obdobja romantike: 29. prevajalski zbornik*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 204–224.

Štoka, Tea, 2006: *Kralj v labirintu: pripovedništvo Itala Calvina med fantastiko in postmodernizmom*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete.

Toporišič, Jože, 1979: Socialne zvrsti. *Slovenska slovnica*. Maribor: Založba Obzorja. 11–19.

Turković, Hrvoje, 1989: Epistemološka funkcija komike. Ur. Vrdlovec, Zdenko. *Filmska komedija*. Ljubljana: Revija Ekran. 120–124.

Vevar, Štefan, 2000: Goethejeva Učna leta Wilhelma Meistra na temelju nekaterih principov »teorije« literarnega prevajanja. Ur. Smolej, Tone: *Goethe v slovenskih prevodih. Prevod stripa in slikanice. Asterix v evropskih jezikih: 25. prevajalski zbornik*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 57–71.

Vevar, Štefan, 2004: O diferenciaciji in hierarhizaciji prevodnih premikov: Ob Novalisovi Pesmi o vinu (v romanu Henrich von Offerdingen). Ur. Ožbot, Martina. *Prevajanje besedil iz obdobja romantike: 29. prevajalski zbornik*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 158–165.

Vienne, Jean, 1998: Teaching what they didn't learn as language students. Ur. Kristen Malmkjær: *Translation and language teaching: Language teaching and translation*. Manchester: St. Jerome. 111–116.

Vitez, Primož, 2003: Intuitivna stilizacija minevanja. Ur. Pogačnik, Vladimir, Smolej, Tone in Perko, Gregor: *Prevajalski opus Radojske Vrančič: zbornik s simpozija*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev in Znanstveni inštitut filozofske fakultete. 45–51.

Weiss, Beno, 1993: Our Ancestors: A Viscount, a Baron, and a Knight. Weiss, Beno: *Understanding Italo Calvino*. Columbia: University of South Carolina Press. 39–67.

Zabukovec, Dušanka, 1998: Poslušajte, otroci. Ur. Cerar, Vasja. *Prevajanje otroške in mladinske književnosti: 22. prevajalski zbornik*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 33–37.

Zlatnar Moe, Marija, 2005: (Ne)ponavljanje blizu skupaj stoječih prvin v književnih prevodih *Vestnik* 39/1–2. Ljubljana: Društvo za tuje jezike in književnosti R Slovenije. 187–204.

Zuljan Kumar, Danila, 2001/2002: Pomensko-skladenjski premiki v briškem in nadiškem narečju. *Jezik in slovstvo* 47/5–6. 193–199.

Zupan Sosič, Alojzija, 2001/2002: Fantastika in sodobni slovenski roman ob koncu stoletja. *Jezik in slovstvo* 49/4. 149–160.

Zupančič, Alenka, 1989: Der Humor. Ur. Vrdlovec, Zdenko. *Filmska komedija*. Ljubljana: Revija Ekran. 115–120.

Zupančič, Alenka, 2004: *Poetika: druga knjiga*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Žižek, Slavoj, 1989: Na robu smešnega. Ur. Vrdlovec, Zdenko. *Filmska komedija*. Ljubljana: Revija Ekran. 107–114.

## 7.1 Viri pri prevajanju

### Primarni viri

Calvino, Italo, 1993: *Il barone rampante*. Milano: Oscar Mondadori.

Calvino, Italo, 2002: *Il barone rampante*. Milano: Einaudi scuola.

Calvio, Italo, 1977: *The Baron in the Trees*. Prevod: Archibald Colquhoun. New York: Harvest Books.

Calvino, Italo, 1969: *Baron na drvetu*. Prevod: Jugana Stojanović. Beograd: Izdavačko preduzeće Rad.

<http://www.scribd.com/doc/4891931/Italo-Calvino-II-Barone-rampante>

### Slovarji

Šlenc, Sergij, 1997: *Veliki italijansko-slovenski slovar*. Ljubljana: DZS.

Le opere Zanichelli in CD-Rom. *Lo Zingarelli 2005*. Bologna: Zanichelli.

Hazon <clit>. *Grande dizionario Garzanti Hazon inglese-italiano/italiano-inglese*. Novara: Garzanti linguistica.

SAZU in ZRC SAZU, 2002: *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Ljubljana: DZS.

Debenjak, Doris, Debenjak, Božidar in Debenjak, Primož, 1993: *Veliki nemško-slovenski*

*slovar*. Ljubljana: DZS.

Grad, Anton, Škerlj, Ružena in Vitorovič, Nada, 1997: *Veliki angleško-slovenski slovar*. Ljubljana: DZS.

Grad, Anton, 2004: *Francosko-slovenski slovar*. Ljubljana: DZS.

Jurančič, Janko, 2005: *Srbsko ali hrvaško-slovenski slovar*. Ljubljana: DZS.

Grad, Anton, 2006: *Špansko-slovenski slovar*. Ljubljana: DZS.

DeMauro Paravia Online. <http://old.demauroparavia.it/>

Il dizionario dei sinonimi e contrari online. <http://www.demauroparavia.it/>

## **Sekundarni viri**

Arko, Andrej, 2004: Po meri navdih? (Napisano na podlagi opornih točk, nanizanih za prost nagovor). Ur. Ožbot, Martina. *Prevajanje besedil iz obdobja romantike: 29. prevajalski zbornik*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 267–271.

Burnie, David, 1990: *Ptiči*. Murska Sobota: Pomurska založba.

Geister, Iztok, 1995: *Ornitološki atlas Slovenije*. Ljubljana: DZS.

Hribar, Darja Alenka in Dolinar, Ksenija (ur.), 1984: *Svetovna književnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Konte, Breda (ur.), 1985: *Rastline in nevretenčarji*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Makovec-Černe, Jasna, 1993: *Členitev po aktualnosti in besediloslovje, Bibliografija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

Podkrižnik, Mimi, 2003: »Čas, ki ga ne zmoremo poiskati, ni izgubljen.« Pogovor z Radojko Vrančič. Ur. Pogačnik, Vladimir, Smolej, Tone in Perko, Gregor: *Prevajalski opus Radojske Vrančič: zbornik s simpozija*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev in Znanstveni inštitut filozofske fakultete. 121–125.

Šafar, Franček in Snoj, Jože (ur.), 1973: *Mala splošna enciklopedija*. Ljubljana: DZS.

Ulčar, Miroslav (ur.), 1995: *Enciklopedija orožja*. Ljubljana: DZS.

<http://sl.wikipedia.org/wiki/Borovci> (20. 9. 2006)

<http://www.google.com/search?q=linejev+sistem&start=0&ie=utf-8&oe=utf-8&hl=sl>

(20. 9. 2006)

<http://www.google.com/search?hl=sl&q=linnejev+sistem&btnG=Iskanje&lr=>

(20. 9. 2006)

[http://googolplex.cuna.org/12433/cnote/story.html?doc\\_id=933](http://googolplex.cuna.org/12433/cnote/story.html?doc_id=933) (20. 9. 2006)

<http://www.google.com/search?q=castagno+d%27india&start=0&ie=utf-8&oe=utf-8&hl=sl>

(20. 9. 2006)

<http://www.bf.uni-lj.si/ag/fitomedicina/program->

[dod/Blaska%20Gantar%20\(seminar\).pdf#search=%22Aesculus%20Hippocastanum%22](http://www.bf.uni-lj.si/ag/fitomedicina/program-dod/Blaska%20Gantar%20(seminar).pdf#search=%22Aesculus%20Hippocastanum%22) (20.

9. 2006)

<http://www.homolaicus.com/linguaggi/sinonimi/hypertext/0149.htm> (7. 10. 2006)

<http://it.wikipedia.org/wiki/Pastasciutta> (7. 10. 2006)

<http://www.frasinet/modididire/dialetto/piemontese/> (7. 10. 2006)

<http://dante.di.unipi.it/ricerca/html/Orbecche.html> (10. 10. 2006)

<http://www.liberliber.it/biblioteca/s/serao/index.htm> (10. 10. 2006)

<http://www.behindthename.com/> (10. 10. 2006)

<http://www.sacred-texts.com/neu/lang1k1/tale10.htm> (12. 10. 2006)

<http://www.brescialeonessa.it/patroni.htm> (12. 10. 2006)

<http://www.sccs.swarthmore.edu/users/00/pwillen1/lit/index2.htm> (14. 10. 2006)

<http://www.geocities.com/athens/forum/7504/calvino.html#links> (14. 10. 2006)

[http://www.sancrispinoresidence.com/ita/note\\_storiche/default.htm](http://www.sancrispinoresidence.com/ita/note_storiche/default.htm) (20. 10. 2006)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Sylvain\\_Bailly](http://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Sylvain_Bailly) (21. 10. 2006)

[http://it.wikipedia.org/wiki/Comitati\\_unitari\\_di\\_base](http://it.wikipedia.org/wiki/Comitati_unitari_di_base) (21. 10. 2006)

<http://www2.arnes.si/~osmbic2s/ucenci/8a/patricia/ZgodovinaTenisa.htm> (23. 10. 2006)

<http://www.gens.labo.net/it/nomi/> (30. 10. 2006)

<http://www2.arnes.si/~ospoag1/cipkarski%20krozek.htm> (2. 11. 2006)

<http://www.heraldica.org/faqs/titel.htm> in <http://home.earthlink.net/~ronaldgcus/WEToN.htm>  
(10. 1. 2007)

<http://www.dialettando.com/regioni/pages/detail.lasso?id=9036> (9. 2. 2007)

[http://www.unostruparla.it/detti\\_e\\_proverbi.php?id=14](http://www.unostruparla.it/detti_e_proverbi.php?id=14) (9. 2. 2007)

<http://www.traniweb.it/trani/guida/2.html> (9. 2. 2007)

<http://it.wikipedia.org/wiki/Orbecche> (20. 2. 2007)

<http://dante.di.unipi.it/ricerca/html/Orbecche.html> (20. 2. 2007)

[http://www.pbmstoria.it/dizionari/storia\\_mod/r/r033.htm](http://www.pbmstoria.it/dizionari/storia_mod/r/r033.htm) (4. 3. 2007)

[http://209.85.129.104/search?q=cache:KQFP16oV5VkJ:www.ff.uni-lj.si/oddelki/filo/Bolonja/U%C4%8Dni%2520na%C4%8Drti/E/Empirizem\\_Bo%C5%BEovi%C4%8D\\_E.doc+naravna+religija&hl=sl&ct=clnk&cd=1&gl=si&client=firefox-a](http://209.85.129.104/search?q=cache:KQFP16oV5VkJ:www.ff.uni-lj.si/oddelki/filo/Bolonja/U%C4%8Dni%2520na%C4%8Drti/E/Empirizem_Bo%C5%BEovi%C4%8D_E.doc+naravna+religija&hl=sl&ct=clnk&cd=1&gl=si&client=firefox-a) (5. 3. 2007)

<http://www.agriturismiebedandbreakfast.com/zona/castelcivita.asp> (9. 3. 2007)

<http://www.provincia.padova.it/comuni/monselice/rivoluzione/preto.htm> (9. 3. 2007)

[http://www.age-of-the-sage.org/historical/biography/mirabeau.html#Mirabeau\\_National\\_Assembly](http://www.age-of-the-sage.org/historical/biography/mirabeau.html#Mirabeau_National_Assembly) (10. 3. 2007)

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Ah!\\_%C3%A7a\\_ira](http://fr.wikipedia.org/wiki/Ah!_%C3%A7a_ira) (14. 3. 2007)

[http://66.102.9.104/search?q=cache:GU-YJpOFEqMJ:www.emka.si/Article\\_Images/odlomki/9788611167541.doc+valdenzi&hl=sl&ct=clnk&cd=3&gl=si&client=firefox-a](http://66.102.9.104/search?q=cache:GU-YJpOFEqMJ:www.emka.si/Article_Images/odlomki/9788611167541.doc+valdenzi&hl=sl&ct=clnk&cd=3&gl=si&client=firefox-a) (15. 3. 2007)

## 8 Priloga

### Prevod tujejezičnih vložkov

- 
- <sup>i</sup> 1. poglavje, str. 1: »Ooo, dobro ... Ooo, torej ...«
- <sup>ii</sup> 1. poglavje, str. 5: »Tako! Še malo! Dobro!«
- <sup>iii</sup> 1. poglavje, str. 5: »Sedi pri miru!«
- <sup>iv</sup> 1. poglavje, str. 9: »Pozor! Pozor!«
- <sup>v</sup> 2. poglavje, str. 11: »O, gugalnica.«
- <sup>vi</sup> 2. poglavje, str. 15: teta
- <sup>vii</sup> 2. poglavje, str. 15: »O, zdi se mi, da je eden iz družine Hudaploha, tale mladenič. Pridi, Viola.«
- <sup>viii</sup> 5. poglavje, str. 24: opat
- <sup>ix</sup> 5. poglavje, str. 24: Preklete!
- <sup>x</sup> 6. poglavje, str. 31: Kaj?
- <sup>xi</sup> 6. poglavje, str. 31: »Drži!«
- <sup>xii</sup> 6. poglavje, str. 31: »Spet je tukaj! In kako se je umazal!«
- <sup>xiii</sup> 6. poglavje, str. 32: »Stran! Stran! Neolikani paglavec! Stran z našega vrta!«
- <sup>xiv</sup> 8. poglavje, str. 36: »Da, gotovo.«
- <sup>xv</sup> 8. poglavje, str. 38: »Na pomoč! Na pomoč!«
- <sup>xvi</sup> 9. poglavje, str. 40: »Kako izvorno! Kako zares izvorno!«
- <sup>xvii</sup> 12. poglavje, str. 53: »Dober dan! Dober večer! Morje je zelo razburkano.«
- <sup>xviii</sup> 13. poglavje, str. 58: »Torej ... Zdaj ... Da vidimo ...«
- <sup>xix</sup> 13. poglavje, str. 58: »Ne! Vi mi povejte!«
- <sup>xx</sup> 13. poglavje, str. 58: »Lejte no! Kako osupljivo!«
- <sup>xxi</sup> 13. poglavje, str. 58: »Moj bog!«
- <sup>xxii</sup> 13. poglavje, str. 59: Čebela, Drevo, Gozd, Vrt.
- <sup>xxiii</sup> 17. poglavje, str. 72: »Gospod! Dober dan, gospod!«
- <sup>xxiv</sup> 17. poglavje, str. 73: »Aragonec? Galicijec?«
- <sup>xxv</sup> 17. poglavje, str. 73: »Katalonec?«
- <sup>xxvi</sup> 17. poglavje, str. 73: »Tudi vi izgnanec?«
- <sup>xxvii</sup> 17. poglavje, str. 73: »Vi potujete po drevesih iz čistega zadovoljstva?«
- <sup>xxviii</sup> 17. poglavje, str. 73: »Blagor vam!«
- <sup>xxix</sup> 17. poglavje, str. 73: »Oh jaz ubožec, jaz ubožec!«
- <sup>xxx</sup> 17. poglavje, str. 74: »Ves čas preklinjamo, gospod!«
- <sup>xxxi</sup> 17. poglavje, str. 74: »Včasih s ptičjim lepilom, gospod.«
- <sup>xxxii</sup> 17. poglavje, str. 74: »Glede pranja? Imamo perice.«
- <sup>xxxiii</sup> 17. poglavje, str. 74: »Povsod, gospod.«
- <sup>xxxiv</sup> 18. poglavje, str. 78: »... deklico.«
- <sup>xxxv</sup> 18. poglavje, str. 78: »... govoriti vaš jezik.«
- <sup>xxxvi</sup> 18. poglavje, str. 78: »... devetnajstemu.«
- <sup>xxxvii</sup> 18. poglavje, str. 78: »Mlad! ...«
- <sup>xxxviii</sup> 18. poglavje, str. 78: »Zakaj ...«
- <sup>xxxix</sup> 18. poglavje, str. 78: »... poroko?«
- <sup>xl</sup> 18. poglavje, str. 78: »... kastiljščino, človek.«
- <sup>xli</sup> 18. poglavje, str. 78: »... ženo ...«
- <sup>xlii</sup> 18. poglavje, str. 79: »To ni to.«
- <sup>xliiii</sup> 18. poglavje, str. 79: »Boljši kot tu.«
- <sup>xliv</sup> 18. poglavje, str. 79: »... mlad je, mlad je ...«
- <sup>xlv</sup> 18. poglavje, str. 79: »... naj se poroči ...«
- <sup>xlvi</sup> 18. poglavje, str. 79: »Najlepša vam hvala ...«
- <sup>xlvii</sup> 18. poglavje, str. 79: »Spusti se dol, čudni mladenič!«
- <sup>xlviii</sup> 18. poglavje, str. 79: »Kako ne? ...«
- <sup>xliv</sup> 20. poglavje, str. 83: »Divji osojnski človek (Rep. Genova). Živi izključno na drevesih.«
- <sup>l</sup> 20. poglavje, str. 83: »Dragi moj Vitez, ali pri vas živi tisti slavni filozof, ki živi na drevesih kot opica?«
- <sup>li</sup> 20. poglavje, str. 83: »To je moj brat, gospod, Baron Rondojski.«
- <sup>lii</sup> 20. poglavje, str. 83: »Pa vaš brat živi tam gori, da bi bil bližje nebu?«
- <sup>liiii</sup> 20. poglavje, str. 84: »Včasih je samo Narava ustvarjala žive fenomene, sedaj to počne Razum.«

- liv 22. poglavje, str. 95: »Jaz ljubim najčudovitejšo žensko na svetu!«
- lv 22. poglavje, str. 95: K tebi, v tebi, dekle, / grem iskat svoj sen, / na otoku Jamajka / od jutra do večera!
- lvi 22. poglavje, str. 95: Obstaja travnik, kjer raste povsem zlata trava. / Odpelji me stran, odpelji me stran, saj bom tu umrl.
- lvii 22. poglavje, str. 95: »Naj živi lepa in ritasta Venera!«
- lviii 23. poglavje, str. 99: »Kdo je tam?«
- lix 23. poglavje, str. 99: »Oprostite, gospod.«
- lx 23. poglavje, str. 99: »Žal mi je ...«
- lxi 23. poglavje, str. 100: »Prepričan sem bil, da ste kavalir, gospod Cataldo.«
- lxii 23. poglavje, str. 101: »Kaj počnete tam zgoraj?«
- lxiii 23. poglavje, str. 101: »Pridite dol!«
- lxiv 23. poglavje, str. 101: »Kakorkoli ...«
- lxv 25. poglavje, str. 108: »Dober dan tudi vam.«
- lxvi 25. poglavje, str. 108: »Kako, kako, kako?«
- lxvii 25. poglavje, str. 108: »... starešina Jezusove družbe.«
- lxviii 25. poglavje, str. 108: »Tudi midva!«
- lxix 25. poglavje, str. 108: »... častno.«
- lxx 26. poglavje, str. 113: »Vse bo šlo dobro!« (bojni klic francoskih revolucionarjev)
- lxxi 26. poglavje, str. 114: »Naj živi veliki Narod!«
- lxxii 27. poglavje, str. 115: »Ampak ... prekleti bog ... ne ga srat ... dušiš me ... kaj.«
- lxxiii 27. poglavje, str. 115: »Oprostite, državljan.«
- lxxiv 28. poglavje, str. 119: »Dobro vem, da vi, državljan ... sredi gozdov ... sredi vaših bujnih krošenj ...«
- lxxv 28. poglavje, str. 119: »... moje veličanstvo.«
- lxxvi 28. poglavje, str. 120: »Vse to me na nekaj spominja ... Na nekaj, kar sem že videl.«
- lxxvii 28. poglavje, str. 120: »Nikoli ne pozabite svojega Plutarha, moje veličanstvo.«
- lxxviii 29. poglavje, str. 121: »Iz moje dežele ... iz moje dežele ... iz moje dežele.«
- lxxix 29. poglavje, str. 122: »Pozdravljen ...«
- lxxx 29. poglavje, str. 122: »... starček ...«
- lxxxi 29. poglavje, str. 122: »Kam greste?«
- lxxxii 29. poglavje, str. 122: »V Pariz.«
- lxxxiii 29. poglavje, str. 122: »Ne, ne v Pariz. V Francijo, za Napoleonom. Kam pelje ta cesta?«
- lxxxiv 29. poglavje, str. 122: »Kako? ... Ne, ne.«
- lxxxv 29. poglavje, str. 122: »V Marseille ... da, da, Marseille ... Francija.«
- lxxxvi 29. poglavje, str. 122: »Stran! Marš! Kdo vam je dovolil, da se ustavljate?«
- lxxxvii 29. poglavje, str. 122: »Na svidenje, starček! ... Čas je že!«
- lxxxviii 29. poglavje, str. 122: »Dober dan, gospod! ... Vi govorite naš jezik?«
- lxxxix 29. poglavje, str. 122: »Da, gospod oficir, ..., toda ne tako dobro, kot vi govorite francosko.«
- xc 29. poglavje, str. 122: »Ste prebivalec te dežele? Ste bili tu pod Napoleonom?«
- xcii 29. poglavje, str. 122: »Da, gospod oficir.«
- xciii 29. poglavje, str. 122: »In kako je šlo?«
- xciv 29. poglavje, str. 122: »Veste, gospod, vojska s sabo vedno prinese težave, ne glede na to, kakšne ideje prinese s seboj.«
- xcv 29. poglavje, str. 122: »Da, tudi mi s sabo prinašamo škodo ... in vendar ne prinašamo s sabo nobene ideje.«
- xcvi 29. poglavje, str. 122: »Vi ste zmagali!«
- xcvii 29. poglavje, str. 122: »Da. Dobro smo se borili. Zelo dobro. Toda morda ...«
- xcviii 29. poglavje, str. 123: »Kdo gre tam?«
- xcix 29. poglavje, str. 123: »Vidite ... Vojna ... Že leta opravljam kar se da dobro grozno stvar: vojna ... in vse je v imenu idealov, ki jih niti samem sebi ne bi znal razložiti ...«
- c 29. poglavje, str. 123: »... toda jaz počnem nekaj, kar je gotovo dobro: živim na drevesih.«
- ci 29. poglavje, str. 123: »Torej ... moram oditi. ... Nasvidenje, gospod. Kakšno je vaše ime?«
- cii 29. poglavje, str. 123: »Baron Kozma Rondojski ... Oprostite, gospod ... pa vaše?«
- ciii 29. poglavje, str. 123: »Jaz sem princ Andrej ...«