

Peter Stopar

Versailles pozimi

Zbirka Vrba, Prešernova družba, Ljubljana 1992

Tretji Stoparjev roman na konkretnem in simbolnem stopnišču začenja begajoči vzpon prvoosebnega pripovedovalca za resničnostjo in lastno fikcijo oboževane sošolke Tine. Kot smo pri žanru ljubezenskega romana že vajeni, dekle za zaljubljenca ni čisto individualna dekliška osebnost, temveč alegorija ženskega, trden ideal, "zmrznjeni zimski Versailles", bivajoč v "zmrznjenem" času (brezčasju). Vsak ideal kajpak zahteva svojega "hrepenenja", zato je retrospektivno pripovedujoči Peter v vsem romanu hrepenenjski subjekt, ki po lastnem prepričanju izhaja iz predpostavke, da se bo čutno zavrti "Versailles" oziroma Tina na pravem odlomku odraščanja vendarle odtajala. Ampak – kaj se zgodi?

Stopnico za stopnico simbolnega hrepenenja in hkrati spoznavanja Peter doumeva "razkol med stvarnostjo in idealom". Njegov ideal implicira začetek brez konca in Tina mu ga takole do dveh tretjin vzdihujoče, pogosto nagovorne pripovedi tudi simulira. Hudo je, ko Peter spozna Tinino sprenevedanje, saj ona vztraja pri svoji "resničnosti", živosti v času z začetki in konci nenehnih ponovitev erotičnih razmerij (ovenevanji vrtnic); iz tega je Peter zaradi svoje hrepenenjske strukture apriorno izključen.

In vendar moški subjekt beži pred resnico z vero, da se bo "Versailles" odtajal, potem pa večno trajal. Kakšen naj bi bil ta ideal, izvemo le obrisno, sicer pa nam pri tem pomaga tematska kontinuiteta, ki teče iz prvih dveh Stoparjevih romanov. Razočarani, ženski nasledli Janez se v romanu *Kave, kavice, kofetki* (1989) zateka v sanjarjenje o ženski, ki se ne bi vdajala iz naslade nad (svojim ali moškim) nasiljem, pač pa iz ljubezni in prijateljstva (nam ni to znano že iz redkih zagrenjenih izpovednih odlomkov Vitomila Zupana?). V *Evini poštevanki* (1989) se moška žrtvenost ob spletakah te zlobne rase žensk še potencira. Hkrati se tu že pojavi nekaj za Versailles značilnih motivov, tako rekoč Stoparjevih tematskih indicev, na primer voajerizem oziroma: če naj bodo ženske res – tako strašljive. Tako izprijene. Tako ... nedoumljive – potem je v alegoriji Tini treba zaslediti kar največ seksualnih deviacij, vendar vse za zastorom njenega sprenevedanja. Zgroženi pripovedovalec tako odkriva, kako njegova vrtnica cveti samo v podnebnju erotičnega nasilja, kako se naslaja ob zavesti, da je opazovana, kako jo vznburja nevarnost kazni – anomalije so tako mnogoterne, da bi

jih živi osebi težko pripisali kar vse po vrsti. Sklepamo, da so namenjene karakterizaciji in akcentiranju Petrove žrtvenosti, saj nastajajo kot nasprotni pol ideala v moški fikciji.

Kaj je resnica, "odkrivamo" v odlomkih citiranega dialoga med Petrom in Tino, kot ga retrospektivno posreduje pripovedovalec Peter, v kombinaciji z "interchapters", ki začenjajo skoraj vsako poglavje. Pripovedovana zgodba obnavlja Casanovovo poročilo o zgodovinskem dogodku, atentatu na Ludvika XV. (vir: Memoari), ki ima v kontekstu romana sicer širšo vlogo, njegovo bistveno znamenje za "dialoška" partnerja pa predstavlja slika: Boucherjeva Punčka. Punčka je namreč obsesija slikarsko nadarjene Tine; smehljajoča se trinajstletnica, hkrati razgaljena in zakrita Punčka, lovec in žrtev v eni zapeljivi celoti je znak, ki ga hrepenenjsko strukturirani Peter ne more dojeti, čeprav mu jo Tina nenehno izrisuje kot "preris prerisa", nepretrgane ponovitve mita, ki ga je v nam bližnjem času obnovil Nabokov z *Lolito*, za njim Louis Malle v filmu *Pretty baby ...* Je resnica ali moška izmišljija? Če je resnica, je to zaradi ženskega pristanka na kliše o sebi? Kdo je pravzaprav lovec, sadist – je to atentator, o katerem poroča Casanova? – in kdo je žrtev posilstva ali nasilja sploh? Je to atentator kot obredna žrtev, s katero oblast orgazmično zadovoljuje nasilja željno množico, da bi se obdržala? Sociopolitične pripovedovalčeve reference (na primer fiktivni dialog z Madame Pompadour) so vsebinsko rahlo banalizirane, zato predstavljajo šibkejšo plat romana, kljub temu pa funkcionirajo kot pokazatelj "ignorance do avtoritete zgodovine" in kot variacija poti do mitske strukture sveta.

Kaj kmalu se Tina v pripovedovalčevi zavesti eksplicitno pojavlja na način "ne ljubi nje, ampak stopnišče do nje", hrepenenje po njej in nič več. Ko se Peter ne odzove pritrdilno na njeno prekinitev simulacije ideala; ko zavrne uresničitev njenega poželenja, ga živa ženska, jasno, zapusti. Epilog nas popelje še po zadnjih metrih stopnišča: nikamor ni pripeljalo. Pripovedovalec je hodil po eni poti, za enim idealom, po katerem je mogoče le hrepeneti, da bi se ohranil tako strukturirani subjekt. S svojo "ustvarjalnostjo" je živo žensko, fiktivno utelešenje ideala, zvodniško (šifrirana Boucherjeva Punčka) izročil nehrepenenjskim moškim subjektom; s samim stvarjenjem ideala je le-tega že tudi razruševal, hkrati pa tudi svojega prejšnjega, pripovedujočega, hrepenenjskega "sebe". Pripovedovalec se od Tine in ideala namreč vendarle distancira. Ironija zahteva, da je naposled njegova soproga le še eno utelešenje Boucherjeve Punčke oziroma klišejska ponovitev. Vendar je ta sklep njegove poti resignacija, pomeščanje, ne pa spoznanje. Na vrhu – realnega in simbolnega – stopnišča lahko zgolj presenečeno zija pred praznino in z njim seveda tudi bralec: pred dvoumnostjo resnice o Tini in ženski, pred pripovedovalčevo fikcijo, subjektivnostjo pripovedi, ki z okvirno monološko formo blokira dialoško interakcijo in na koncu ostane odprta. Ideal je razpadel, mit o ženski (lovcu ali žrtvi) pa ostaja pitijski izrek.

Ljubezensko pripoved hrepenenjskega subjekta, ki prav zaradi takšne strukturiranosti v odnosu do ideala ostane "kastat versajske komične opere", si torej dovoljemo brati kot parodijo moškega subjekta ljubezenskih romanov, mogoče pa tudi zaljubljenca sploh.

Vanesa Matajč