

ZASLEDOVANJE LJUBEZNI

IVANA NOVAK

Ljubezen je paralaksa

»Love is a parallax« se glasi naslov in uvodni stih ene od silnih ljubezenskih pesmi Sylvie Plath. A vseeno to ni najbolj običajna ljubezenska pesem, v kateri pesnica izpoveduje čustva svojemu »objektu« ali ga nekritično opeva. Kot mnoge druge je to pesem, ki se ubada z učinkom ljubezni, je meta-ljubezenska pesem. Čudi se temu, da je ljubezen perspektiva, ki svet razdeli na dva dela, dve skrajno različni izkustvi. Neki stih vsebuje opažanje, da je za ljubimko objekt njenega poželenja nič manj kot božanski, medtem ko ima na vse ostale ljudi zlahka nasproten učinek: »it is not odd that one man's devil is another's god«¹. Zgolj blag zamik perspektive – glej, *je ne sais quoi* – je potreben, da povsem navaden objekt, potopljen v brezoblično morje objektov, zaznamo kot točno tisto, kar hočemo – kot objekt želje. Pesnica naniza vrsto paralaksah, ki so del prtljage ljubezni. Kar je za enega resničnost, je za drugega iluzija: »which dreamers call real, and realists, illusion«. Za ljubimce po »padcu v ljubezen« nič ni več tako, kot je bilo, medtem ko je svet vendarle popolnoma enak, kot je bil prej. Sicer pa se zdi, kakor da meta-ljubezensko prevpraševanje sodi k iniciaciji ljubezni; ko se zaljubimo, postanejo naša silna čustva vir kompulzivne kreacije in filozofiranja. Sublimacija je nekakšno prisilno delo ljubezni.

Ostanimo pri paralaksah. V tradiciji zahodne umetnosti obstaja starodavna paralaksa: razpetost med tragedijo in komedijo naredi, da isto zgodbo vidimo na dva skrajno različna načina. Če imamo opraviti s tragedijo, komedijo in ljubeznijo, vemo, da se zgodba ne more končati dobro, vsaj ne v popolnoma fantazmatskem pomenu besede. Opraviti imamo, prav nasprotno, s problemom ljubezni, ki ji ne gre. Z zapleti, ovirami, spodleti. A če morajo v tragedijah stvari apokaliptično propasti, v velikodušnem žanru komedije iz vsakega neuspeha praviloma nastane neki nepričakovan uspeh. Spodletela ljubezen je za ljubimca v tragediji absolutno

pogubna, komedija pa lahko iz serije spodletelih ljubezni naredi zgodbo o veselju, svobodi in emancipaciji.

Takšno vedro stališče do ljubezenskih spodletov – in do »ženskega vprašanja«, kot bomo videli kmalu – zavzame angleška miniserija **Zasledovanje ljubezni** (The Pursuit of Love, 2021, Emily Mortimer), letošnja tridelna adaptacija knjižne uspešnice Nancy Mitford iz leta 1945. Dve sestrični, Fanny in Linda, odraščata na (zelo groteskno) nazadnjaškem angleškem podeželju v času med vojnama. V polnoletnost in družbo odraslih vstopata ravno v trenutku, ko patriarhalna in feministična kultura prvič silovito trčita. Mladenki v boleče velikem razkoraku stojita z eno nogo v patriarhatu in z drugo v feminizmu. Fanny je izobrazena, inhibirana, asketska in angleško zadržana mladenka, ki zgroženo opazuje svojo sestrično Lindo – klasično *bimbo*, ki se izobraževanju odreče, saj želi življenje posvetiti Erosu. Linda ljubezen doživlja kot religijo, to je vse, kar si želi, strastno jo zasleduje, še preden jo sploh doleti. Trpi za klasično zahodnjaško okužbo z »zaljubljenostjo v ljubezen«. Obstajajo ljudje, ki se nikdar ne bi zaljubili, če ne bi slišali za ljubezen od drugih ljudi, je menil La Rochefoucauld; zanjo prvič slišijo v romanih, filmih, pesmih, zgodovina ljubezni na zahodu je v strogi korelaciji z umetnostjo, ki govori o ljubezni. Avguštin svoje *Izpovedi* začne s tem problemom. Ubogi Avguštin se je ujel v »peklenke različne ljubezenske razuzdanosti«, kajti: »Jaz nisem še ljubil, a ljubil bi bil rad ... Iz ljubezni do ljubezni sem iskal, kaj bi ljubil ...«² Praznino je skušal napolniti s telesnimi užitki, nato pa z bogom.

Problem take ljubezni je, da je njen objekt zaljubljenost in ne partner, zato je obsojena na neskončno ponavljanje, v katerem Avguštin seveda vidi le trpljenje in bolečino. Pa naj mu bo, po eni strani je ljubezen res kar veliko trpljenje. Linda nikdar ne izsledi tiste vsestransko izpolnjujoče oblike ljubezni, o kakršni je brala v knjigah. Prvi »objekt« pride v obliki moškega, ki ji ne prinese tiste tako zelene *amour fou*, temveč zakonsko zvezo, oropano strasti, namenjeno zlasti družbeni reprodukciji. Linda tega ne trpi in v kvazi-feminističnem duhu pobegne iz zakona – prvič, potem še drugič. Ljubezen se ji izmika, a Linda ne obupa. Vsakič znova je prepričana, da je njen novi »objekt« poslednji, tisti, ki bo postavil *happy end* njeni ljubezenski zgodbi, ki se že malo predolgo vleče.

Medtem se zgodi preobrat v življenju njene izobrazene sestrične, ki jo premamijo uhojene steze tradicije in udobje

1 Sylvia Plath, »Love is a parallax«, dostop <https://allpoetry.com/Love-Is-A-Parallax>.

2 Avrelj Avguštin, *Izpovedi* (Celje: Mohorjeva družba, 1991), prev. Anton Sovre, str. 39.



meščanskega konformizma; kljub feministični dispoziciji je v svojem zakonu nazadnje le podrejena možu, reducirana na tradicionalno vlogo žene in matere in samoumevno odslovljena iz prostora, ko moški načnejo debato o politiki in vojni. Fanny postane ena tistih žensk, ki se veselijo vojne, saj med vojno moža ni bilo doma. Za številne ženske se je življenje pričelo prav z vojno ali, še raje, z vdovstvom. To je le eden od številnih primerov črnega humorja ženske zgodovine.

Obe ženski sta ujetnici patriarhalnega reda, obe obstajata na njegovih robovih. Linda postane *bolter*: škandalozna ženska, ki z razuzdanostjo in bonvivanstvom uživa svobodo, kakršne nikdar ne bi mogla v monogamni zakonski zvezi, a za to plačuje s svojim ugledom, finančno nestabilnostjo, prezirom in marginalizacijo. Lekcija obeh zgodb je, da situacija ženske (v tistem zgodovinskem trenutku) v nobenem primeru ne zagotavlja svobode. Zares svobodna ni niti ženska z izobrazbo niti ženska s seksualno svobodo.

Lindin pobeg v čustva je mogoče z lahkoto videti kot značilno podreditev ženske patriarhalni strukturi – ker se ne more udeleževati v družbi, se zateka v svojo glavo, piše, ustvarja, a spet ne za družbo, temveč zase. Toda nekoliko težje je na podreditev zvesti njeno nepopustljivo strast do življenja, zaradi katere Linda preživi sleherni neuspeh, celo vojno, kar je v seriji tudi predmet poveličevanja (med drugim s pomočjo številnih *power-pop* hitov). Je predhodnica z urbanim videzom obsedenih žensk iz (dobre, stare – niti slučajno nove, odurno patetične verzije) **Seksa v mestu** (*Sex and the City*, 1998–2004): maškarada je bila zanje orodje emancipacije. Prolog prve epizode miniserije pokaže razdejano ulico po bombnem napadu sredi druge svetovne vojne, na kupu razbitin pa sedi Linda v krznenem plašču in z živordečo šminko, objemajoč svojega modnega francoskega buldoga, potem ko je preživela tako bombardiranje kot razhod z zadnjim ljubimcem. Svoji olajšani sestrični, ki jo najde med ruševinami,

reče nekaj, kar bi lahko rekla katerakoli junakinja iz *Seksa v mestu*: »Don't pity me.« Žrtve ne nosijo krznenih plaščev.

Feministična teorija bi morala ponotranjiti to komično stališče. V komedijah ženska, kot je Linda, blefira sistem in si znotraj njega izbere užitek, veselje, denar, status, dobrine, pa vendar zato komedija še ni apologija sistema, temveč ga v isti sapi tudi nadvse prodorno, trezno kritizira – kot to počne miniserija *Zasledovanje ljubezni*. Teorija pa resnico ženske pogosto reducira na nekaj tragičnega. Simone de Beauvoir bi, v svoji skrajno neprizanesljivi teoriji drugega spola, v Lindini ljubezni kot religiji prepoznala dejanje podreditve isti patriarhalni strukturi, ki jo ta ženska s svojo seksualno transgresijo navidezno ruši. Spomnimo: v drugi knjigi *D drugega spola* v poglavju »Zaljubljena« je ljubezen v skoraj vseh pojavnih oblikah in agregatnih stanjih predstavljena kot modus ženskega podjarmljenja moškemu. Skoraj vse pojavne oblike ženske so interpretirane kot moška funkcija in z ljubeznijo ni nič drugače. Sleherni pojav ljubezni je podreditev. V tem poglavju se nahaja obsežna argumentacija teze, da je bila za žensko združitev z moškim (ki mu je morala pripisati božanske lastnosti, večvrednost – drugače ni delovalo) edini način potrditve. Ženska je v ljubezni dosegla le zelo okrnjeno, nezadovoljivo, nestabilno obliko zadovoljstva. V najbolj tragičnem primeru je kot Cathy v *Viharnem vrhu* opustila lastno bit in zaživela v njegovem svetu, se izgubila v njem: »Jaz sem Heathcliff.« (Toda mar ni Heathcliff enako izgubljen v Cathy, kot je ona v njem, in poleg tega nihče od njiju ni ravno privilegirani moški – zdi se, da vsega veselja vendarle ni moč podrediti moškemu.) Drugačen model ljubezni so po Simone de Beauvoir ponujale le redke ekonomsko neodvisne ženske, denimo umetnice, ki so se odločno zavzele za svoj poklic in si z delom priborile svobodo.

Drugi spol je seveda razkril veliko zgodovinsko paralakso ljubezni, to, da ni ene ljubezni, da je to beseda, ki je



ČIKI

NATALIJA MAJSOVA

Pragmatizem utopistk v ruski provinci

imela v zgodovini zelo drugačen pomen za ženske in moške, ter da je ljubezen skrajno razslojeno izkustvo. In danes, ko že toliko govorimo o toksični moškosti, je treba reči, da Simone de Beauvoir prav ljubezen ženske koncipira kot nekaj »toksičnega«. Prav ženska ljubezen, rezultat njene lastne neuravnovešene situacije v družbi, je bila razsuta v šrapnelih kontradikcij, zblojena, shizofrena in avtodestruktivna. Takoj ko je podvomila v večvrednost svojega moškega, kot piše, se je iz religije lahko v trenutku sprevrnila v brezbriznost, v gnus.³ V parafrazi Sylvie Plath: bil je bog, zdaj je hudič.

A naj bo dovolj melodrame, tragedije, čas bi bil za komedijo, v kateri ženske ne igrajo tragične vloge žrtve, kar je že samo po sebi oblika podreditve. Vedre dispozicije Linde Radlett nisem pripravljena pripisati zgolj njeni podredljivosti patriarhalnemu redu – čemu bi se prepustili zgolj tej najturobnejši teoriji ženske? Nancy Mitford svojo junakinjo ponudi kot komični lik, kar pomeni, da nekaj trdoživega, večjega-od-življenja v njej ni zvedljivo na poraz. To ne prinaša srečnega konca, a lahko bi rekli, da tvori nekakšno »srečno ponovitev« oziroma tveganje ponovitve vedno istega neuspeha, slednje pa je nemara tudi najbolj etično dejanje ljubezni, ki terja tveganje (kar konec koncev velja za vse, ženske in moške). Linda v vsako ponovitev z vso zaverovanostjo vstopi, kot da je njena prva in njena zadnja. Brez tega se ljubiti sploh ne bi mogli. In bolj kot izgubljena v konkretnem moškem je izgubljena v pogonu svoje strasti, toda ta strast je potrebna, da tudi v času ženske svobode obstoji ljubezen, v kateri se pustimo izgubiti v imenu neke druge svobode, ki ni le naša osebna.

Razvpita miniserija ruskega režiserja in scenografa Eduarda Oganjesjana **Čiki** (2020) predstavlja štiri markantne junakinje, ki fanatično in brezkompromisno sledijo cilju, podobnemu pijani novoletni zaobljubi: »Obogateti, postati srečne in neodvisne.« Žana (Irina Gorbačova), Sveta (Irina Nosova), Marina (Aljona Mihajlova) in Ljuda (Varvara Šmykova) pač živijo v razmerah, ki ne dopuščajo manj materialističnih utopij. Ujete v mikrokozmos fikcijskega mesteca nekje na jugu Rusije (lahko bi bil Krasnodar, lahko pa tudi Kabardino-Balkarija, kjer je potekalo snemanje) štiri prijateljice, ki so se spoznale in zblížale kot prostitutke, stremijo h korenitim in trajnim spremembam. Na Žanino pobudo se ogrejejo za idejo, da bi se prekvalificirale in odprle svoj, zakonit in nenevaren posel. Idejo je Žana pripeljala iz Moskve, kamor se je bila nekoč podala v iskanju boljšega življenja. Da ga je tudi našla, njene prijateljice sklepajo po tem, da se je v rodni kraj vrnila v novem rdečem mini cooperju, s prepričljivimi novimi izkušnjami in revolucionarno vizijo: odpreti lokalni fitness klub.

Žana je karizmatična, odločna, a tudi nekoliko vročeglava voditeljica, tako da njena ideja sproži plaz nepredvidenih posledic. Izstop iz mesenega posla namreč njene kolegice in



3 Simone de Beauvoir, *Drugi spol. Druga knjiga: Doživeta izkušnja* (Ljubljana: Krtina, 2013).