

M I L O Z W F I J A

P P P P



Zoja Skušek – Močnik  
GLEDALIŠČE KOT OBLIKA  
SPEKTAKELSKJE FUNKCIJE

Slavoj Žižek  
HEGEL IN OZNAČEVALEC

Braco Rotar  
GOVOREČE FIGURE

Rastko Močnik  
MESČEVO ZLATO

Mladen Dolar  
STRUKTURA  
FAŠISTIČNEGA GOSPOSTVA

Rado Riha  
FILOZOFIJA V ZNANOSTI

Valentin Kalan  
TUKIDIDES, LOGOS  
ZGODOVINE IN RAZREDNI  
BOJ

Zbornik  
GOSPOSTVO, VZGOJA,  
ANALIZA

Nenad Miščević  
JEZIK KOT DEJAVNOST

Jure Mikuž  
PODOBA ROKE

Slavoj Žižek  
FILOZOFIJA SKOZI  
PSIHOANALIZO

Sigmund Freud  
DVE ANALIZI

Zbornik  
HITCHCOCK

Rado Riha, Slavoj Žižek  
PROBLEMI TEORIJE  
FETIŠIZMA

Zbornik  
OD GALILEJA DO PLATONA

Jacques Lacan  
SEMINAR XX – ŠE

Mladen Dolar, Slavoj Žižek  
HEGEL IN OBJEKT

Ernesto Laclau, Chantal Mouffe  
HEGEMONIJA IN  
SOCIALISTIČNA STRATEGIJA

P 6/7

FILOZOFIJA V OPERI

# FILOZOFIJA V OPERI

Problemi-Razprave

LJUBLJANA 1993







**RAZPRAVE 3-4/1992**

**PROBLEMI 7-8/1992** 6/7

**Zbirka ANALECTA**

**Uredniški odbor Razprav:** Miran Božovič, Mladen Dolar, Zdravko Kobe, Stojan Pelko, Rado Riha, Slavoj Žižek.

**Glavni urednik Problemov:** Miran Božovič

**Odgovorna urednica Problemov:** Alenka Zupančič

**Izdajatelj:** LDS, Dalmatinova 4, Ljubljana

**Oblikovanje:** VSSD

**Tisk:** VB&S

**Naklada:** 1050 izvodov

**Letna naročnina:** 1575,00 SIT

**Cena te številke:** 700,00 SIT

Revija denarno podpira Ministrstvo za kulturo. Po sklepu Ministrstva za kulturo št. 415-394/92 MB z dne 8. 5. 1992 šteje revija med proizvode, za katere se plačuje 5% davek od prometa proizvodov.

Zakaj je razvoj opere zanimiv za psihoanalitično teorijo? Opera spada v predzgodovino psihoanalize: izteče se, ko se psihoanaliza začne. V tem, da se zaton opere časovno ujema z nastankom psihoanalize, je več kot zunanje naključje - v obeh primerih je na delu vznik modernega histeričnega subjekta. Motiv, ki je Schönberga pognal v atonalno revolucijo, vsebina, ki je ni bilo več bilo mogoče podati v obliki klasične operne arije, je bila ženska histerija (Schönbergova *Erwartung*, njegova prva atonalna mojstrovina, govori o histeričnem stremljenju osamljene ženske) - in kot je znano, so bili prvi analizanti prav histeričarke, tj. psihoanaliza se je začela kot interpretacija histerije. Vznik novega subjekta je sesul operno tradicijo.

Ta operna predzgodovina pa nosi v sebi nadvse pomenljive nauke: v njej lahko zasledujemo logiko neke fantazme - mitično podlago konstitucije skupnosti, v kateri se nalagajo ena na drugo socialna in seksualna ekonomija, fantazma predmeščanskega gospostva, fantazma vznika meščanskega reda, fantazma nacionalnih držav, fantazma para - vse v nemara laboratorijsko najčistejši in najsublimnejši obliki. Po drugi strani z zatonom opere opere še ni konec - nasprotno, preživela je svojo smrt in se utelesila v velikanskem pogonu, ki jo kot neznanski anahronizem ohranja pri življenju in v katerem se čedalje bolj bohota, hkrati marginalna in centralna, kvintesenca visoke kulture in absurдни ritual.

Društvo za teoretsko psihoanalizo je naložilo Mladenu Dolarju in Slavoju Žižku, naj raziščeta, kaj je na stvari. Podalo je tudi smernice, naj se referenta osredotočita na dva najvišja vzpona opere, ki ju predstavljata *twin peaks* Mozarta in Wagnerja.

Društvo za teoretsko psihoanalizo

1. Priljubljeni tekst je nastal kot smiselno razširjena in predstavitelna verzija dveh predgovorov, ki sta se izšla v okviru "Novih znamenj" v KUD Ptuj in Trzin leta in decembra 1992. Prva verzija prvega dela teksta (v prvih podlagah prvega predgovora) je bila pod naslovom "Psihoanaliza v operi" objavljena v *Skupale!*, za takegaobjavo pa je znanost predložila. Organizatorjem se zahvaljujem za veliko prijaznost in pomoč pri realizaciji.





## "IF MUSIC BE THE FOOD OF LOVE ..."

Filozofi niso kaj prida zahajali v opero. Socialni *glamour*, ki ga je vseskozi predstavljala opera - naj je šlo za bleščavo dvorskih spektaklov, za pomp nacionalnih mitov in razčustvovanih melodram ali tudi samo za zabavo ljudstva -, je bil videti kar najbolj oddaljen od filozofskega početja, vreden filozofskega pomilovanja. Še več, kolikor je opera ves čas merila na fascinacijo, na omreženje z imaginarnim, na očaranje s fantazmami, ki jim je tri stoletja nudila privilegirani kraj uprizarjanja, je bila videti celo v kar največjem nasprotju s poslanstvom filozofije, ki je ravno morala razdreti fascinacijo in *glamour*, če je hotela svoj posel vzeti zares. Kar je nudila opera, je bilo torej videti v opreki s podvzetjem novoveške filozofije, s katero je sicer delila isto epoho. Rousseau, Kierkegaard in Nietzsche so bili prej izjeme. Prvi se je, z dvema dušama v istih prsih, celo sam poskusil s pisanjem opere - njegovo *Le devin du village* še danes sem in tja uprizarjajo; drugi se je moral temeljito prepustiti očaranosti z opero - paradigmi estetske čutne fascinacije -, če naj je dvig iz te očaranosti k religioznemu zadobil pravo vrednost; tretji je lahko v operi videl celo realizacijo svojega filozofskega projekta, a le zato, da bi to zмотo toliko temeljiteje zavrgel. Toda to so bila kljub vsemu konec koncev marginalna presečišča.<sup>1</sup>

Opera je vsekakor precej bizaren filozofski objekt. Nenavadna je najprej v tem pogledu, da predstavlja zaključen historični korpus. Opera ima kot žanr svoj začetek, vzpon in konec, mogoče jo je jasno razmejiti in obravnavati kot minulo in sklenjeno celoto. Sicer ne začetek ne konec nista samoumevna, saj je ideja, da bi pripoved neke zgodbe povezali z glasbo (ali recimo uglasbili gledališče) zelo stara in ni videti, da bi se iztekla - še toliko bolj, ko imamo v zadnjih desetih ali dvajsetih letih opravka s pravo

---

1. Pričujoči tekst je nastal kot močno razširjena in predelana verzija dveh predavanj, ki sem ju imel v okviru "Vesele znanosti" v KUD France Prešeren marca in decembra 1992. Prva verzija prvega dela teksta (v grobem podlaga prvega predavanja) je bila pod naslovom "Filozofija v operi" objavljena v *Razpolu* 7, za tukajšnjo objavo pa je znatno predrugačena. Organizatorjem se zahvaljujem za vabilo, prijaznost in pomoč pri realizaciji.

renesanso opere, saj so domala vsi živeči "klasiki sodobne glasbe" sčasoma začutili neustavljivo potrebo, da svojo kariero nazadnje dopolnijo in okronajo še s kakšno opero. Tako so ravnali Stockhausen, Berio, Ligeti, Penderecki, celo Messiaen, da ne govorimo o starejših poskusih Henzeja, Zimmermanna, Kagla, Nona itd. - slej ko prej si niso mogli kaj, da se ne bi poskusili v tem *ultimate* žanru, skušnjava je bila premočna. Kljub temu pa soglašam s Salazarjevim stališčem, da je opere v emfatičnem pomenu konec. Če je že treba postaviti nek nedvoumen datum, potem lahko njen ezoterični iztek in zadnji izdihljaj vidimo v Puccinijevi *Turandot* (Salazar 1984, 13). Slovita Toscaninijeva gesta, ko je na premieri 25. 4. 1926 ustavil predstavo na mestu, kjer je Puccinijevo delo prekinila smrt, je obenem suspendirala tudi veliko operno tradicijo in oznanila njeno smrt za javnost, potem ko jo je v bolj intimnem krogu pokopala že Schönbergova *Erwartung* (1909). Kar se je dogajalo poslej (začenši z Bergovim *Wozzeckom*), je treba brati v nekem drugem horizontu - v horizontu, ki ga vseskozi opredeljuje ravno zavest, da je te velike tradicije nepovratno konec in z njo tudi tistih predpostavk in strukturnih določil, ki so bila tristo let oporišča opernega žanra in ki so iz opere kljub vsej raznolikosti posameznih upodob napravila koherenten in zaključen sistem.

A če bi bilo z opero enostavno konec, bi ji lahko brez težav odredili mesto v kulturni arheologiji. Precej bolj nenavadno je, da opera kljub svoji smrti trdovratno vztraja. Ohranja se neznanski operni pogon, ki se nenehoma širi - zdaj je večji in kompleksnejši kot je bil kadar koli za časa njenega življenja. Gradijo se nove operne hiše, spektakli so čedalje dražji in zahtevnejši, vzdržuje se glamorozni *star-system*, ki mu konkurira kvečjemu še filmski, k temu se dodajajo velikopotezni televizijski prenosi, video itd. Njen *glamour* po eni strani spet reproducira nove elite - v milanski Scali in v Metropolitanki se zbira družbena smetana, tako kot v dobrih starih časih Ludvika XIV. -, po drugi strani pa z mass-mediji postaja vsakomur dostopen in dosegljiv, presajen v dnevno sobo. Ob vsem tem pogonu pa je standardni repertoar zelo omejen in zaključen, obsega vsega kakšnih 50 oper od Glucka do Puccinija. Kar je nastalo prej - se pravi v slabih dveh stoletjih pred Gluckom - ali poslej, je postavljeno v vlogo kuriozitet (čeprav se ta situacija v zadnjih letih precej spreminja). Opera je videti kot velikanska relikvija, glomazni anahronizem, vztrajajoči *revival*

*glasbeni in literarni razpravljalec in umjetnik*

izgubljene preteklosti, odblesek izgubljene aure, pravi postmoderni objekt *par excellence*.

Skrivnost tega posmrtnega uspeha in naraščajočega vzpona je nemara iskati v neki podvojeni, posredovani fantazmi. Opera je bila skozi tri stoletja kraj uprizarjanja fantazme skupnosti, spektakelske konstitucije mitološkega občestva - sprva mitološka preobleka absolutne monarhije, nato utemeljitveni mit nacionalne države<sup>2</sup> - *Hofoper* se je prelevila v *Staatsoper*. Mitična skupnost je lahko nudila tisti kanec fantazme, ki je bila potrebna za konstitucijo "realne" skupnosti, ne le njeno mašilo, temveč tudi njen movens. Opere so se pač vselej dogajale v mitičnih oddaljenih časih in krajih (kolikor so se že lotevale sodobnosti, pa je bila ta še dvojno mitizirana). A danes v to mitološko podlago pač nihče več ne verjame - verjamemo pa v čas, ko so vanjo verjeli, v herojski zlati čas vzpona meščanskega reda, legendarni čas, ko je mit še imel svojo vrednost in ki ga opera prinaša v njegovi največji bleščavi. Verjamemo ne toliko naši lastni fascinaciji, temveč fascinaciji naših mitičnih prednikov, ki so opero jemali zares, ki so bili skoznjjo interpelirani v subjekte in skoznjjo vzpostavili skupnost. Kar nas torej ujame, je ta posredovana in delegirana fascinacija, a nemara zato toliko trdovratnejša. - Dogajanje v operi je sicer absurdno, če ga merimo z visokimi realističnimi standardi, ki jih danes nudi npr. film, a kolikor bolj je absurdno, toliko bolj je to dokaz njegove avtentičnosti.<sup>3</sup> Če se morajo antropologi podajati v južnoameriške pragozdove in na

---

2. Skrivnost Wagnerja in Verdija je vsaj v veliki meri v tem, da sta lahko v devetnajstem stoletju ponudila mitološko oporo prav tistima narodoma, ki se dotlej nista uspela konstituirati v nacionalni državi. Opera je stopila na mesto odsotne države in jo pomagala konstituirati. - Na pomoč je priskočil tudi označevalec: ime Verdi je bilo mogoče brati kot kratico za "Vittorio Emanuele Re d'Italia".

3. Kult avtentičnosti opere je pred kratkim dobil gigantsko potrditev v megalomanskem televizijskem prenosu Puccinijeve *Tosce*, ki je bila uprizorjena na avtentičnih krajih in ob avtentičnih časih dogajanja ter direktno, *live* posredovana v kakšnih 50 držav (zadnje dejanje zaradi avtentičnosti, recimo, ob petih zjutraj). V tem absurdnem podvzetju je bil en pojem avtentičnosti, domnevna avtentičnost visoke kulture, neposredno spojen z drugim, s kaltem avtentičnosti, kakršnega sicer kot svojo iluzorično ideološko podlago goji televizija - z avtentičnostjo kot zaščitnim znakom CNN: "*Watch the news as it happens.*" - Glede ocene vrednosti same *Tosce* pa cf. nekoliko ekstremno sodbo slovitega muzikologa Josepha Kermana: "Zares neodpušljive napake so tri: prvič, da Puccinijeva in Sardoujeva <libretistova> banalnost nekako opravičujeta ena drugo in ena drugo povzdiguje v dramo; drugič, da je to vredno uprizarjanja in kupovanja abonmajev; in tretjič, da to predstavlja pravi dosežek operne umetnosti." (1957, 20).

tihomorska otočja, da bi se dokopali do reliktoev izvornih družbenih ritualov, pa je za nas dovolj, da stopimo v *Opero*. Tu se uprizarja naš lastni domorodski ritual, mitični začetek naše družbenosti, izgubljeni izvor, ki še vedno insistira.

Če naj torej filozofija stopi v *opero*, se mora obenem podati na območje mita in fantazme, tistega, česar se je kot filozofija hotela ravno vseskozi otresti in znebiti, da bi vzpostavila svoje polje in konsistenco. Poskusiti mora premisliti nekaj, kar ji je na dnevni red postavila šele psihoanaliza: *logiko neke fantazme*.

Pričujoči tekst si za paradigmatško figuro jemlje Mozarta. Paradigmatško zato, ker predstavlja kulminacijo in iztek prvih dvesto let razvoja *opere* in s tem njenega prvega velikega razdobja - tistega, ki je danes v glavnem šlo v pozabo in ostalo izključeno iz standardnega repertoarja; obenem pa je izhodišče njenega drugega in bolj s slavo ovešenega obdobja, torej zglob in stičišče dveh epoh - opernih, družbenih, historičnih, filozofskih - in nemara najsubtilnejše torišče fantazem in njihovih premikov.

### *Rojstvo opere iz duha absolutizma*

Da bi se lotil Mozartovih oper - njegovih najkompleksnejših stvaritev, skozi katere bom tu poskušal ponuditi neko filozofsko rdečo nit - bom izhajal, pač v dobri filozofski maniri (ali v slabi filozofski maniri, kakor hočete), iz tega, kaj je *opera* "po svojem pojmu". Morda je mogoče poskusiti Mozartove opere deducirati iz pojma *opere*, se pravi iz njenih minimalnih strukturnih določil, in tako pokazati, koliko temu pojmu ustrezajo, ali bolje, koliko ga premeščajo prav v tem, ko potegnejo implikacije teh strukturnih določil in svojo zvestobo tradiciji izkazujejo tako, da jo nazadnje postavijo na glavo. Koliko so torej kot species odlikovano utelešenje svojega genusa (se pravi žanra).

Začetek *opere* je sicer nedvoumno učbeniško fiksiran: prva *opera* je bila *Dafne* Jacopa Perija, četudi ni povsem gotova letnica prve izvedbe (1594, 1597 ali 1598). *Opera* je sicer imela številne predhodnike in sorodnike - srednjeveške misterije, liturgične in pastoralne drame v renesansi,

madrigalne komedije, glasbene vložke v različnih gledaliških igrah itd., toda zadeva nikoli ni imela dovolj konsistence, da bi lahko tvorila dovolj močno strukturo. To se je zgodilo šele na prelomu med 16. in 17. stoletjem s florentinsko *camerato*, aristokratskim krožkom pesnikov, skladateljev in izobražencev, ki so si v duhu časa zastavili za cilj oživitev antične tragedije. Skupaj z antičnimi motivi je bila tako pri roki tudi klasična dramaturška struktura, predvsem pa se je na to idejo cepil nov glasbeni stil, monodija, v katerem je "glasbena recitacija" solo glasu dobila harmonsko oporo v spremljajoči podlagi, iz katere se bo razvil baročni *continuo*. Glasbena linija je trdno sledila tekstu, ki ga je skušala izrazno obarvati, razvila je svoj *stile recitativo*, *stile rappresentativo* ali *stile espressivo*, ali *parlando*, monodično dogajanje pa so smiselno členili instrumentalni *ritornelli* in zborovski vložki. - Ni bilo treba čakati več kot deset let od nastanka, da je opera dobila svojega prvega velikega mojstra, Claudia Monteverdija, in svojo prvo paradigmo, Monteverdijevega *Orfeja* leta 1607. S tem delom se je opera začela s svojim kar najvišjim dometom, kasneje komaj kdaj doseženim standardom.

Zamisel, da bi obnovili antično dramo, je bila seveda v sebi paradokсна. Humanistična ideja povratka k antičnemu idealu, da bi z njim prenovili sodobnost, se je ujela v dialektiko zgodovinskega ponavljanja. Na kratko rečeno: če so se hoteli približati domnevni pretekli normi in idealu, če so hoteli ponoviti nekaj starega, so morali proizvesti nekaj novega. Original, ki naj bi ga ponovili, je tako ali tako umanjkal - obstajala je le domneva, da so bile antične drame pete, ali vsaj izvajane z melodično deklamacijo, a da bi jih rekonstruirali, je bilo treba iznajti nov stil, prelomiti s kontrapunktično in madrigalistično tradicijo renesančne glasbe. Opera pa je bila tako takoj ob začetku ujeta med zahtevo po oživitvi mitične preteklosti, po zvestobi idealni normi, in zahtevo po inovaciji, ki jo je terjala ta obnova.<sup>4</sup> Ta dialektika je poslej obeležila vso zgodovino opere: uprizarjati mitično preteklost, dvignjeno nad čas v čas fantazme, in iznajti

---

4. Tega se je zavedal že Jacopo Peri, ki je v uvodu k svoji *Euridice* (1600) napisal: "Zato ne bom tvegati trditve, da so ta način petja uporabljali Grki in Rimljani za svoje zgodbe, temveč sem prišel do prepričanja, da nam le takega omogoča naša glasba, da bi bil primeren našemu govoru." (Cit. po Tomlinson 1990, 8) Malo kasneje bo moral Monteverdi v ostri polemiki z Artusijem zagovarjati pravico, da lahko krši domnevno enkrat za vselej postavljena idealna pravila, če mu tako narekuje izraz.

nove forme, ki bodo mit presadile v sodobnost, mu naše pravo dramsko realizacijo in novo družbeno funkcijo.

Prelom stoletja, v katerega se vmešča nastanek opere, je seveda obenem nadvse dramatičen prelom dveh epoh. Ne gre le za glasbeni ali nasploh umetnostni prelom med obdobjema renesanse in baroka. Začetek 17. stoletja je obenem čas Galileja in Descartesa (mimogrede, Galilejev oče, Vincenzo Galilei, je bil glasbenik in eden od začetnikov monodije, neposredni soavtor ideje o oživljanju antične drame), čas, ki je videl rojstvo sodobne znanosti, vznik osnovnih struktur novoveške subjektivite, nasploh zgoščeni začetek meščanske civilizacije, katere elementi so se sicer pripravljali že nekaj stoletij. Tej novi dobi in njenemu samorazumevanju ponudi opera novo fantazmatsko oporo po njeni meri. Njene velike moči so se kaj hitro zavedli. Fantazmatskemu dispozitivu gledališča, ki je že sam močan v svoji enostavnosti (kaj je oder drugega kot minimalna gesta uokvirjenja, ki je potrebna za fantazmo, uokvirjenja, ki zameji tisto lacanovsko "okno fantazme", skozi katerega gledamo pomanjšani model celote, to lévi-straussovski definicijo umetnosti), doda še fantazmatski element glasbe, tega neposrednega dviga onkraj posvetnega, mesta transcendence in utopične sprave.

A če opera nastane v tem prelomnem času, nikakor ne velja, da bi bila enostavno forma meščanstva, glasnica novih obzorij, ki so se najavljala v tem prelomu. Nasprotno, njen vzpon je zvezan s paradoksnim obdobjem absolutizma; do francoske revolucije je še dvesto let. Opere se uprizarjajo na dvorih in šele sčasoma zadobijo nekoliko širše občinstvo, njihov privilegirani naslovnik pa je aristokracija, v zadnji instanci sam kralj. "Kralj je obenem privilegirani gledalec drame in njen glavni junak" (Salazar 1984, 29), opera postane odlikovani kraj razkazovanja in uprizoritve oblasti. Ob svojem vzniku je ideološko inherentno zvezana z absolutizmom, je njegov pomanjšani model, njegova fantazma.

Paradoks absolutizma je, poenostavljeno rečeno, v tem, da je kompromisna tvorba, ki jo preči protislovje med formo in vsebino. Po svoji formi prinese zadnji vzpon in bleščavo fevdalnega sveta, prinese velike vladarje, za katere je videti, da so šele zares pravo utelešenje fevdalnega Gospodarja; prinese dvorno galanterijo in blesk razkošja, kot da bi se propadajoči fevdalni svet hotel pred svojim zatonom pokazati v svoji najbolj fascinantni podobi. Po svoji "vsebini" pa je to obenem obdobje

razsvetljenstva, čas nezadržnega vzpona avtonomne subjektivitete, doba izoblikovanja vseh meščanskih socialnih, ekonomskih in miselnih struktur. Dve stoletji kasneje bo morala revolucija le še zavreči formo, dejanska bitka je bila že izbojevana. Fevdalna forma, meščanska vsebina - v tej opreki je opera ob svojem izhodišču na strani forme. Je predvsem opornik te forme, legitimacija fevdalnega okvira, njena ideološka podlaga, njena fantazmatska uprizoritev.

A v čem je jedro te fantazme?

### *Acheronta movebo*

Videli smo, da je bila prva velika opera, ki je bila "na višini svojega pojma", Monteverdijev *Orfej*. Kljub temu, da je opera tedaj komajda nastala, pa je bil v njeni dotedanji tako kratki zgodovini Monteverdi že tretji, ki je uporabil ta antični motiv. Predhodila sta mu Jacopo Peri in Giulio Caccini, ki sta leta 1600 uglasbila isti Rinuccinijev libreto *Euridice*. Videti je torej, da obstoji posebna afiniteta med temo Orfeja in novonastalo strukturo opere.

Motiv Orfeja je tema, ki se že na prvi pogled tako rekoč sama ponuja, kolikor je v njej glasba ne le ilustracija, temveč neposredni zastavek dramskega dogajanja. Pri uprizoritvi tega mita ne gre le za uglasbenje neke vsebine, temveč je glasba prav movens vsebine: *glasba je tisto, s čimer je mogoče ukloniti božanstvo*. Skrivnostna moč glasbe pride eksemplarično na dan, če je postavljena v položaj *pianto*, *lamento* - tožbe, prošnje, rotnja, moledovanja, ponižnosti; Monteverdi bo v programskem tekstu zapisal *humiltà o supplicatione* in s tem opredelil eno temeljnih drž, ki naj jih izrazi glasba. Glasba je torej postavljena v funkcijo poziva Drugemu; naslavlja se na instanco Drugega, božanstva, ki mu je ta prošnja, ta tožba namenjena, in Drugi je tisti, ki se ji naposled ne more upreti: ne more drugače, kot da nazadnje usliši rotnje in nakloni milost. Tu je torej neki minimalni dispozitiv, ki ponuja enostavno paradigmo operne arije - apel Drugemu, poskus, kako ga ukloniti. V tem dispozitivu je Drugi inherentno drugega ranga kot subjekt - je En, vsemogočen, božanstvo ali monarh kot pozemski zastopnik božanstva. Gesta Drugega, ki odgovori na apel

subjekta, je gesta milosti - *grazia, clemenza, pietà*. Pri Orfeju se Neptun, bog podzemlja, ukloni pevčevi tožbi, izkaže usmiljenje in oživi umrlo Evridiko.

Po drugi strani spada v Orfejevo ikonografijo še drugi motiv, ki prav tako zadeva skrivnostno moč glasbe. Orfej je namreč z lepoto svoje glasbe zmožen ukrotiti divje zveri in tako ukloniti naravo.<sup>5</sup> Tega motiva sicer Monteverdi ne uporabi direktno (četudi je pri njem zveza med glasbo in naravo vseprisotna - cf. plesi in pesmi nimf in pastirjev, hvalnica soncu itd.), našli pa ga bomo skoraj dve stoletji kasneje v Mozartovi *Čarobni piščali*, tem najbrž zadnjem velikem utelešenju Orfejevega mita (Tamino se mora tam kot Orfej podati v reševanje svoje ljubljene iz ujetništva). Moč glasbe, ki postane gibalno opere, je tedaj taka, da sega preko družbenosti, bodisi na njenem zgornjem koncu do bogov in monarhov, bodisi na spodnjem koncu do narave. Glasbi kot najvišjemu kulturnemu proizvodu je pripisana moč, da seže preko kulture. Njen apel je neustavljiv in v svojem preko-družbenem poslanstvu sublimen. Orfej uklanja naravo in bogove, z glasbo lahko premaga celo smrt, ne moreta se mu upreti podzemlje in pekel - njegovo poslanstvo je tako, kot si ga bo v motto k *Traumdeutung* postavil Freud: *Acheronta movebo*.

Ta sublimna moč glasbe stopi v operi na oder, in to v Monteverdijevem *Orfeju* kar se da dobesedno: opera se začne s prologom, v katerem se predstavi personificirana Glasba in spregovori v prvi osebi, v neki naivni neposrednosti, ki kasneje ne bo več mogoča:

*Io la Musica son, ch'ai dolci accenti  
So far tranquillo ogni turbato core,  
Et or di nobil ira et or d'amore  
Poss'infiammar le più gelate menti.*

Ta Glasba, ki že v prvem prizoru prve velike opere tako emfatično stopi na oder - kot motto vseh poslednjih oper -, postavlja vso nadaljnjo operno tradicijo v precep: če naj bo opera na višini svoje naloge, ne sme biti niti "koncert v kostumih" niti gledališka igra z glasbeno spremljavo, temveč uprizoritev same moči glasbe, ki mora biti notranji princip in gibalno

---

5. Giustiniano Vincenzo v svojem *Discorso sopra la musica* (1628) pravi, da "glasba silovito deluje ne le na ljudi, temveč tudi na živali, ki nimajo razuma." V nadaljevanju razglablja o tem, kako da je treba pri lovu na ribe-mečarice peti (in to v grščini), kako glasba blagodejno vpliva na sviloprejke itd. Cit. po Salazar 1984, 50, 53-4.



njenega razgrinjanja. V operi stopi glasba v neko samorefleksivno razmerje - uprizarja svojo lastno reprezentacijo. Vtem ko glasbeno uprizori svoj lastni učinek, pokaže, kako sega preko socialne in racionalne strukture, strukturira tisto, česar se ne da strukturirati.

Strukturo, na kateri sloni Orfej, lahko provizorično vzamemo za osnovno paradigmo opere. Ta paradigma se naslanja na dve zelo stari, nemara najstarejši funkciji, ki ju je v vsej svoji zgodovini opravljala glasba: religiozno in erotično. Pri obeh gre za to, da je glasba postavljena kot apel Drugemu, kot nemara najboljše sredstvo ali strategija, kako si pridobiti njegovo naklonjenost, ga omečiti, ukloniti. Glasbi je pripisana moč, s katero si je mogoče pridobiti naklonjenost božanstva ali omečiti ljubljeno dekle. Stori lahko nekaj, česar ni mogoče doseči z nobenimi racionalnimi sredstvi: *izzove ljubezen*.<sup>6</sup> Opera v svojem minimalnem dispozitivu uprizori ta apel in obenem uprizori njegov učinek, odgovor Drugega, akt milosti in ljubezni - to je sublimni trenutek, na katerega v zadnji instanci meri. Ta paradigma bo v grobem služila za model velike operne tradicije, ki jo označuje *opera seria*.

Prva operna obdelava Orfeja, Perijeve *Euridice*, je bila napisana za poroko Henrika IV. in Marije Medičejske. Spričo narave te priložnosti je libreto mitološko zgodbo brez pomislekov po svoje zaokrožil s *happy-endom*: Orfej se odpravi v podzemlje in si izbori milost, da mu vrnejo Evridiko - to je vse. Monteverdi pa se je (z libretistom Striggio) vrnil k izvorni zgodbi: Orfej zapravi milost, ne more izpolniti pogoja, ki mu ga je postavil bog, ozre se in izgubi Evridiko. Njegova tožba, poziv Drugemu, stoji prav na sredini celote ("*Possente spirito*"), hkrati pa je "zamaknjena": naslovljena je Haronu, brodniku preko reke, ki vodi v podzemlje, pred bogom, Plutonom, pa mora Orfeja zastopati Prozerpina, Plutonova žena, in šele njena ponovljena, posredovana tožba lahko omeči boga. Toda Orfej je lahko uklonil bogove, ne more pa samega sebe. Na gesto milosti Orfej odgovori z dvoumno gesto subjektivacije - prekrši božjo prepoved in se ozre, zapravi božjo milost. Iz junaka postane subjekt.

---

6. "A muover gl'animi all'amore," pravi Vincenzo v svojem *Discorso*. "... kje je tedaj razlog za moč glasbe, da izzove ljubezensko strast, posebej ko gre za ženske, ki so vajene poslušati serenade, ki jim jih namenjajo? ... teologi bi morali pojasniti, zakaj glasba v dušah izziva ganjenost in jih navaja k pobožnosti in vzhičenosti med božjimi obredi ..." Cit. po Salazar 1984, 52-3.

"Ciò che vieta Pluton, commanda Amore.  
A nune più possente,  
Che vince uomini e dei,  
Ben ubbidir dovrei."

Tožba se mora tako še enkrat ponoviti, slediti mora še en odgovor Drugega. Pri Monteverdiju Orfeju odgovori Apolon, ki mu ljubljene sicer ne more vrniti, opomni pa ga na večno življenje onkraj tostranih žalosti, v katerem bo lahko spet združen z njo, in ga dvigne med zvezde. Pri Glucku, ki je dobro stoletje in pol pozneje podal sedaj največkrat izvajano verzijo Orfeja, bogovi pevca še enkrat uslišijo in nazadnje spet oživijo Evridiko.<sup>7</sup>

Tožba torej stoji v strukturnem središču opere. Monteverdi bo podal njeno zares paradigmatško obliko v naslednji operi leto kasneje, v *Ariadni*, od katere se po čudežu ni ohranilo nič drugega razen njenega centralnega komada, prav slovite Ariadnine tožbe, *Lamento d'Arianna*. Na prvi uprizoritvi maja 1608 so ljudje ob njej jokali - in še danes jih lahko razumemo -, Monteverdi pa si je z njo zagotovil takojšnjo slavo in v naslednjem stoletju množico oponašalcev. Ariadnin položaj je eksemplaričen: iz ljubezni do Tezeja je zapustila domovino, očeta in kraljestvo, odrekla se je vsemu, nazadnje pa jo je zapustil še Tezej. V imenu ljubezni je izgubila vse, nato pa izgubila še ljubezen. Preostane ji le, da v tožbi ponudi edino, kar ji je ostalo, svoje lastno življenje. Njen insistentni poziv je "*Lasciate mi morire*", ki se obsesivno ponavlja skozi celoten komad. Njen položaj je inverzen Orfejevemu, je kot nemogoči poziv Evridike (in Evridika je bila v *Orfeju* precej postranska figura): "*Volgiti, Teseo mio*" - "Ozri se, moj Tezej". Toda Ariadnina tožba je ostala kot osamljen krik, odrezan od izgubljenega preostanka opere, emblematična figura docela izničene subjektivitete, ki ji v tej skrajni poziciji ostane samo še moč glasbe, poslednje pribežališče tistih, ki so izgubili vse.

Monteverdijeva poglavitna glasbena iznajdba je bila najbrž iznajdba recitativa. V njegovem recitativu je tekst obarvan s tolikšno glasbeno silovitostjo kot nikoli poslej. Tekst vodi glasbo, ki se mu sicer mora podrejati, hkrati pa glasba nenehno premešča tekst, dodaja mu notranjo

---

7. Za detajlno primerjavo Monteverdijeve in Gluckove verzije in za premike, ki so se zgodili v stoletju in pol med njima cf. Kerman 1957, 25-49.

tenzijo, osvetli ga v docela nepričakovani luči, njegove lepo tekoče verze razbija z glasom strasti, metriko teksta prebada s sinkopami in disonancami, ga hkrati "ilustrira" in spodbija. Monteverdi je stal na neki privilegirani točki, v prostoru neke izjemne glasbene svobode med dvema glasbenima obdobjema, renesanso in barokom - je zadnji renesančni skladatelj, poslednji veliki madrigalist, in hkrati začetnik baroka, izumitelj njegovih elementarnih glasbenih postopkov (*basso continuo*) - trenutek, ko se je ena konvencija že iztekla, druga pa še ni bila vzpostavljena. Od tod njegova elementarna moč in drznost, ki jo je lahko na novo odkrilo šele naše stoletje.

Kar se je zgodilo v sto letih po *Orfeju*, je bila natanko vzpostavitev operne konvencije, njena standardizacija. Ta je šla z roko v roki s silovitim vzponom, razmahom in bohotenjem opere, ki je sčasoma postala centralni socialni dogodek. Poglavitni obrazec te konvencije (kanonizirane z Metastasijevo shemo pisanja oper) je bila ločitev na recitative in arije kot temeljna členitev operne teksture. V recitativih se odvija "dramsko" dogajanje, *plot*, v arijah pa to dogajanje dobi ekspresivni, "emocionalni" komentar, glasbeni izraz subjektivnih pozicij, ki se soočajo - ločnica, ki je bila pri Monteverdiju nepertinentna. Paradoksn premik, ki ga je prinesla ta konvencija, pa je bil v tem, da je postal recitativ docela stereotipen, gibal se je v povsem konvencionaliziranih obrazcih z minimalno spremljavo *continua*, vsa glasbena teža pa se je premestila v arije. Paradoks je v tem, da je bilo dramsko dogajanje - gibalno opere - tako potisnjeno ven iz glasbenega dogajanja v območje docela nedramatskega in glasbeno nezanimivega stereotipnega recitativa, opera pa je razpadla na glasbene točke - arije, ki jih je povezoval recitativ. Glasba je postala ločena od drame, še več, bila je zastoj, cezura v dramskem dogajanju. Če je bil tekst v recitativih nosilec "informacij", je bila v arijah njegova informativna vrednost skrčena na minimum. Ta ločnica (ki je pri Monteverdiju še ni bilo, za njeno ukinitve pa bo treba počakati vse do Wagnerja) je omogočala, da je lahko opera v čisti obliki uprizarjala svoj poglavitni fascinantni objekt: glas, ki je dobil svoj čisti prostor v arijah in ki mu je v recitativih odvijajoče se dogajanje ponudilo le skrčeni in minimalni okvir. Arija je lahko ponudila *glas onkraj pomena*, fascinantni objekt onkraj vsebine, merila je lahko na užitek onkraj označevalca, sem se je lahko vpisovala neposredna fascinacija, na to mesto je lahko stopila *primadonna*,

ta centralna figura opere, fantazma Ženske, ki poseduje skrivni objekt uživanja in opirajoč se na svoj glas dokazuje, da "Ženska obstaja".

Ta shema je bila sicer nadvse pregledna in učinkovita, v izgubo pa je šla zveza med glasbo in dramo, konstrukcija celote je tako postala sopostavitev ločenih točk. Francoska *opéra comique* in nemški *Singspiel* sta lahko namesto recitativov vstavila govornjeni dialog in ohranila isto shemo. Recitativ je nekaj dignitete in izrazne moči ohranil le še kot *recitativo accompagnato*, kot uvod v arijo s spremljavo orkestra (v nasprotju z *recitativo secco*, ki ga je spremljal le čembalo). Ta shema je ostala v veljavi vse do Mozarta, ki jo bo sicer ohranil, a le tako, da bo fantazmatskemu dispozitivu arije dodal dispozitiv drugačne vrste, ansambl kot fantazmo občestva, in s tem premestil celoto.

### Logika milosti

Zdaj lahko preskočimo 170 ali 180 let do sedmih velikih oper, ki jih je Mozart napisal v zadnjem desetletju svojega življenja. Naj jih tukaj taksativno naštejemo z letnicami prve uprizoritve: *Idomeneo*, 1781; *Die Entführung aus dem Serail* (*Beg iz seraja*), 1782; *Le nozze di Figaro* (*Figarova svatba*), 1786; *Don Giovanni*, 1787; *Così fan tutte*, 1790; *La clemenza di Tito* (*Titova milost*), 1791; *Die Zauberflöte* (*Čarobna piščal*), 1791.<sup>8</sup>

Če najprej izločimo tisti dve operi (izmed teh sedmih), ki sledita tradiciji *opera seria*, lahko vidimo, da na strukturni ravni še vedno v grobem velja ista paradigma, kot smo jo zakoličili v *Orfeju* (z glasbeno strukturo se bomo ukvarjali pozneje). V *Idomeneu* - na kratko - kretske kralj Idomeneo za svojo rešitev iz strašnega viharja božanstvu obljubi, da

---

8. Mozart je poleg teh napisal še dober ducat oper, od katerih kljub mnogim sijajnim momentom nobena kot celota ne dosega teh sedmih. V zadnjem času je sicer veliko poskusov rehabilitacije njegovih ostalih oper, ki počasi postajajo del rednega repertoarja, pa tudi ponetkov na tržišču ne manjka. Treba je dodati, da sta sicer tudi od zgornjih sedmih *Idomeneo* in *La clemenza di Tito* šele v zadnjih 30 letih prišli do polne veljave in da se utegne po novooživljenem zanimanju za Mozarta spisek podaljšati. - Najtemeljitejši pregled vseh njegovih oper podaja Mann (1977), ki se sicer v glavnem drži objektivnega opisa, tako dramaturškega kot glasbenega, in se ne spušča veliko v interpretacijo.

bo žrtvoval prvega človeka, ki ga bo po rešitvi ugledal na kretske obale. Nanese seveda tako, da je to njegov lastni sin Idamante, ko pa se je ta po številnih zapletih (v katerih poskušajo zaobljubo na različne načine zaobiti) naposled plemenito pripravljen sam žrtvovati (v zameno za njegovo žrtev pa se je z enako nesebičnostjo pripravljena žrtvovati njegova ljubljena Ilija), se bogovi nazadnje usmilijo, spričo tolike plemenitosti izkažejo milost in omogočijo srečen iztek. V drugi, *La clemenza di Tito*, pa gre za zaroto zoper rimskega cesarja Tita, ki jo kuje Vitellia, hči odstavljenega cesarja, skupaj s svojim zaročencem Sekstom in drugimi pomočniki. Ko zarota po številnih zapletih spodleti, zarotniki priznajo krivdo in se vržejo cesarju pred noge, ta pa odgovori s sublimno gesto milosti in odpuščanja. Namesto da bi jih kaznoval, pokaže svojo plemenitost.<sup>9</sup> - Obakrat je torej ključna instanca Drugega, ki je drugačnega reda kot skupnost junakov in junakinj in na katerega ti naslovijo svoj apel, opera pa se lahko zaključi, ko Drugi izkaže svoj vzvišeni status z aktom milosti in s tem omogoči končno spravo.

Gesta milosti ima svojo notranjo ekonomijo, ki bi jo lahko najenostavneje opisali takole: božansko v človeku v zameno za človeško v božanstvu (ali monarhu). Subjekt dokaže, da je vreden milosti, da je zmožen preseči svojo subjektivnost, pripravljen jo je postaviti na kocko ali jo brezrezervno žrtvovati, v limiti ponudi svojo smrt; Drugi pa se je v odgovor pripravljen ukloniti in pokazati svojo človečnost.

Gesto milosti je treba razumeti na ozadju Zakona, kot njegovo nasprotje, njegovo kršitev, kot gesto onkraj Zakona. V najstarejšem ohranjenem libretu za Orfeja, ki ga je napisal Ottavio Rinuccini, Pluton sprva zavrne Orfejeve tožbe natanko v imenu Zakona:

*"... ma troppo dura legge,  
legge scolpita in rigido diamante,  
contrasta a' preghi tuoi, misero amante."*

Zagata boga je torej v tem, da ne more in ne sme kršiti zakonov, ki jih je konec koncev sam postavil in katerih garant je - zakonov, ki morajo biti, če naj bodo zakoni, trdi in ostri, kot izklesani v diamant.

*"Romper le proprie leggi è vil possanza ..."*

---

9. Enako strukturo je mogoče najti tudi v drugih manj znanih Mozartovih *seriah*, npr. v *Lucio Silla*, 1772, ali *Il re pastore*, 1775 itd.

Slaba je torej oblast, ki krši svoje lastne zakone, pravi Pluton - s tem bi izkazovala šibkost svoje vladavine in lastno nekonsistentnost. Toda bog se nazadnje vendarle ukloni pred tožbami in ponižnostjo, pred *pianto in supplicazione*:

"Trionfi oggi la pietà ne' campi inferni,  
e sia la gloria e 'l vanto  
de le lagrime tue, del tuo bel canto."  
(Cit. po Nagel 1985, 59)<sup>10</sup>

Bog izkaže usmiljenje, *pietà* - naj torej vsaj za hip nad Zakonom triumfira milost, naj tokrat prevlada izjema.

Bog je postavljen v kočljiv dvojni položaj: po eni strani je kot Drugi garant zakonov in jim je tako tudi sam podvržen, po drugi strani pa je hkrati nad njimi, kot bog je postavljen v položaj, da lahko lastne zakone krši - toda prav po tem je šele zares Drugi. Enako velja za monarha. Za delovanje milosti je tedaj ključen razcep med na eni strani Zakonom in na drugi božanstvom/monarhom, ki Zakon utemeljuje - med Drugim Zakona in Drugim onkraj Zakona. *Drugi je torej zares Drugi, kolikor je Drugi od Drugega.*

Te konstelacije se je dobro zavedal npr. Montesquieu v svojem modelu delitve oblasti. Ko argumentira v prid ločitve sodne in kraljeve oblasti, pravi, da bi kralj, če bi obenem stal na čelu sodstva, s tem "izgubil najlepši atribut svoje suverenosti, ki je v tem, da lahko izkaže milost <*faire grâce* - pomilosti>" (*De l'esprit des loix*, 6, V). V razdelku "*De la clémence du prince*" npr. pravi, da "lahko monarhi toliko pridobijo z milostjo, milost spremlja tolikšna ljubezen, od nje dobijo toliko slave, da je zanje skoraj vedno prava sreča, če imajo priložnost, da jo izkazujejo." (6, XXI) Za Montesquieuja monarh torej ne more in ne sme več biti vrhovni sodnik, toda ostane mu privilegij, po katerem je zares Drugi in neprimerljiv, privilegij izkazovanja milosti. Sodna oblast se lahko ravna zgolj po zakonu, monarh pa je v zadnji instanci postavljen na točko onkraj zakona. Postavljen je v položaj izjeme in zato lahko napravi izjemo. To je sublimni moment, na katerega meri *opera seria*, moment, ki odpira razsežnost

---

10. Naj tu navedem, da je bilo branje sijajne Naglove knjižice *Autonomie und Gnade* (1985) poglavitna inspiracija pričujočega teksta.

ljubezni - gesta milosti izkazuje ljubezen in terja ljubezen v zameno, pravi medij ljubezni pa je lahko edino glasba.

Zastavek te logike je v tem, da bog zares izkaže svoje božanstvo, kolikor je zmožen človečnosti, monarh je zares monarh, kolikor je velik in plemenit kot človek. Kot pravi Schink leta 1781 v "Dramaturških fragmentih": "Monarh, ... ki kljub tolikim prilikam, spričo katerih bi lahko pozabil na svojo človečnost, zmeraj ostane človek in je le kot človek bolj vzvišen kot drugi ljudje, tak človek je najprivlačnejša podoba, ki jo lahko pričara umetnik." (Cit. po Nagel 1985, 67) V upodobitvi te geste milosti se tako po eni strani nedvomno skriva laskanje monarhu (in Mozart je konec koncev napisal *La clemenza di Tito* po naročilu za praško kronanje Leopolda II.): ustvarja iluzijo, da monarh črpa svojo avtoriteto iz človečnosti - iz tega, da je kot človek boljši kot drugi, ne pa iz mesta, na katerega je postavljen, da je skratka monarh po svojih lastnostih, ne pa po svoji biti. Svojo pravo človečnost pa izkazuje, kolikor je suveren in ne tiran, kolikor je torej pravičen in plemenit vladar in ne kapriciozni Drugi, kolikor njegova pravičnost presega pravico mrtve črke Zakona. K tej iluziji spada že najbolj običajno "vsakdanje" obravnavanje aristokracije: aristokrat je ravno "plemenitaš", torej plemenit kot človek, ogovarjati ga je treba z "vaša milost" ("vaša gnada", kot se glasi pri Linhartu), že vsakdanja govorica ga neposredno oveša s funkcijo milosti. Po drugi strani pa je to laskanje dvoumno in lahko hitro pokaže svojo nevarno drugo plat: če namreč monarh ni velik kot človek, tudi ne zasluži, da bi bil monarh; aristokrat, ki ni plemenit, se je prekršil zoper svoje mesto in funkcijo, uzurpiral je svoj status.

Milost pa je dvoumna še z nekega drugega, bolj temeljnega vidika: ni namreč nič drugega kot druga, pozitivna plat kaprice Drugega, denimo božje kaprice, ki se je držala podobe strašnega, temnega, nepredvidljivega boga, tistega, ki je podložnike pustil v popolni negotovosti odreditve. Ta temni bog je tisti, s katerim ni mogoče trgovati, odrešitev je odvisna zgolj od njegove samovolje; naj se subjekt še toliko žrtvuje, naj bo še tako plemenit in kreposten, bog milost nakloni ali pa ne - to je bog protestantizma in janzenizma. Opera pa je v prvi vrsti italijanska, se pravi katoliška zvrst, zgrajena na podobi milosti, ljubezni in sprave. V njej vlada ekonomija "odpoved za odpoved, žrtev za žrtev"; če je subjekt pripravljen brezrezervno žrtvovati življenje, mu ga bog/monarh podari. -

Protestantizem je imel svojega velikega skladatelja v Bachu, toda Bachu, ob vsej kompleksnosti, obsežnosti in razvejanosti njegovega opusa, enega največjih v zgodovini glasbe, ni nikoli padlo na pamet, da bi napisal kakšno opero.<sup>11</sup>

Gesta sprave med subjektom in Drugim, med junakom, ki izpriča svojo božjo plat, in Drugim, ki izkaže svojo človeško plat, je v tej izmenjavi videti kot zmanjšanje razdalje med njima, toda to zmanjšanje ravno utrdi njuno neprekoračljivo distanco. Podložnik ostane podložnik, suveren suveren, božanstvo božanstvo; Drugi je kljub svoji človeški plati, ali točneje, še toliko bolj prav zaradi nje, neprekoračljivo Drugi. Sprava krepi in legitimira neenakost obeh polov prav v njunem medsebojnem priznanju. Subjekt-podložnik je sicer dokazal, da je vreden milosti, a milost je bila kljub temu akt plemenite svobodne presoje Drugega, v katerega moči je bilo, da je tudi ne nakloni - prav zato pa subjekt-podložnik lahko nanjo odgovori le z neskončno hvaležnostjo in ljubeznijo.

V tej logiki milosti najbrž lahko vidimo "ideološko jedro" tiste fantazme, na katero se je v svojem prvem vzponu oprla opera. Toliko je *opera seria* tudi zavezana horizontu absolutizma.

## Buffa

*Opera seria* je bila le ena velika operna tradicija, na katero se je opiral Mozart. Na drugi strani je bila *opera buffa* in opozicija med njima je bistveno opredeljevala osemnajsto stoletje. Buffa je bila komedija, ki je najprej nastala kot vložek za zabavo in sprostitev med dejanji *opere serie*. Ti sprva kratki vložki so se naslanjali na tradicijo *commedia dell'arte*, torej na popularni žanr, katerega privilegirano mesto niso bili aristokratski dvori, temveč prej sejemske zabave, predstave na trgih, burkaštvo v zabavo ljudstva.

---

11. Ta izostanek je mogoče tolmačiti po "idejni" in "vsebinski" plati. Kar zadeva sama glasbena sredstva, je mogoče najti določeno sorodnost. Bachova glasba ima vsekakor več notranjega "dramatskega" napona kot sočasna opera, njegove kantate in pasijoni po inherentni dramski strukturi uporabljajo operne postopke, ki jih hkrati prekašajo. Cf. Kerman 1957, 65-70.



Tudi *buffa* je imela svoj tipični minimalni *plot*, ki bi ga lahko najhitreje opisali kot peripetije na poti do poroke. Kljub težavam in zapletom se zaljubljenca končno dobita; težave pa pogosto nastopajo v obliki starih aristokratov, ki branijo svoje privilegije in ki ravno kot ljudje ne ustrezajo statusu, ki ga imajo. Bistveno pri tem pa je, da je poroka možna le med enakimi, znotraj enega stanu, da torej meri na ukinitve distance, izenačitev in prekoračitev statusnih razlik. Če je *seria* merila na transcendenco, potem *buffa* počiva na stukturi imanence.

Poroka ne le da zahteva enakost, še več, ljubezen je tudi sila, ki lahko premaga izhodiščno neenakost. Za paradigmo *buffe* je obveljala Pergolesijeva *La serva padrona*, *Služkinja gospodarica*, ki je takoj po prvi predstavi leta 1733, ko je še služila kot inetermezzo med *serio*, doživela sijajen uspeh in takojšnjo splošno popularnost. Njena prva predstava v Parizu je sredi stoletja sprožila srdit spor buffonistov in antibuffonistov, v katerega je strastno posegel tudi Rousseau (sicer kot rečeno tudi sam avtor opere *Le devin du village*, ki je služila za model eni prvih Mozartovih oper, *Bastien und Bastienne*). Zgodba *Služkinje gospodarice* je enostavno v tem, da se služkinja poroči s svojim gospodarjem in se tako dokoplje do plemiškega statusa. Gospodar je bebav in nebogljjen, služkinja je zvita in premetena, zasluži si svoj status na podlagi lastnih sposobnosti in zvijač, kot nagrado za svojo spretnost; privilegij je zaslužen in izborjeni privilegij. *Buffa* je tako po svojem osnovnem modelu "demokratični" žanr, meri na izenačenje stanov, prekoračitev razredne razlike, vzpostavlja v zadnji instanci horizont skupne človečnosti.

Poleg para zaljubljenecv, ki se mora naposled po vseh težavah dobiti, je za *buffo* skorajda enako konstitutiven še drugi par, par gospodarja in služabnika. Če gre v prvem za enakost, je v drugem očitna stanovska razlika, a prav skozi nauke, ki jih lahko potegnemo iz uprizoritve razmerja med gospodarjem in služabnikom, in skozi transformacije, ki jim je to razmerje podvrženo, lahko merimo notranji naboj *buffe* in njen demokratični potencial.

Eleganca prvega modela, *La serva padrona*, je prav v tem, da oba para (moški/žneska, gospodar/služabnik) neposredno sovpadata in tako že v enem samem začetnem zamahu premeri celotni horizont *buffe*. Neenakost med obema akterjema pred njuno izenačitvijo v poroki ponuja prvi model para gospodar/služabnik: njun socialni status je v inverznem razmerju z

njunimi sposobnostmi - omejeni gospodar je postavljen nasproti premetenemu služabniku (literarni zgledi so takoj pri roki: Don Kihot, *Jacques le fataliste* itd.). V tem modelu se štorija ponavadi razplete tako, da zviti služabnik poskrbi za realizacijo gospodarjeve želje. Pri Pergolesijevem *coup de force* se služabnica sama postavi za objekt te želje; omejeni gospodar ne ve niti tega, kaj hoče (oz. ne ve zlasti tega), služabnica pa mu pojasni, kaj hoče, namreč njo, in hkrati poskrbi za realizacijo njegove želje. - *Seviljski brivec*, se pravi začetek zgodbe o Figaru, ki ga je 1816 skomponiral Rossini (po Beaumarchaisovi predlogi *Le Barbier de Séville* iz 1775 - Mozart je 30 let prej v *Figarovi svatbi* skomponiral nadaljevanje te zgodbe po Beaumarchaisovi predlogi *Le Mariage de Figaro* uprizorjeni 1784), sledi istemu modelu: Figaro pomaga grofu Almavivi priti do ljubljene Rosine (ki sicer ni plemiškega rodu), in to z različnimi zvijačami in ukanami in seveda za primerno plačilo.

Ta model sicer pušča distanco med obema - gospodar kljub vsemu ostane gospodar -, odpira pa dovolj prostora za socialni naboj in kritiko: gospodar ne ustreza svojemu pojmu. Kar je bila zahteva *serie*, da naj bo namreč kot človek po meri svojega statusa, postane vir komike v *buffi*, kjer zazija disproporc med formo gospodstva in gospodarjevo človeško majhnostjo. *Buffa* se sicer pogosto zateče v naturalizacijo konflikta, da bi se izognila direktni kritiki (tako npr. v *Seviljskem brivcu*): konflikt se kaže kot nasprotje mladosti in starosti, opozicija je postavljena med mladega plemiča, ki se kot človek izkazuje s pogumom in plemenitostjo, in starega, ki mu gre le za ohranitev privilegijev svojega stanu, pohoto, lakomnost itd.

V nadaljevanju zgodbe o Figaru, se pravi pri Mozartu, grof Almaviva preide iz kategorije "mladega" plemiča, ki ima na svoji strani vse simpatije publike (četudi mu manjka Figarove pretkanosti), v kategorijo "starega" branilca privilegijev, Figaro pa se iz služabnika, ki realizira gospodarjevo željo, prelevi v njegovega antagonista. Premetenost je zdaj sicer na obeh straneh, oba sta večča vsakršnih intrig, toda zviti, a pošteni služabnik odnese zmago nad zvitim, a pokvarjenim gospodarjem. Socialna kritika postane eksplicitna in seže do meje družbene sprejemljivosti (od tod zapleti s prepovedjo Beaumarchaisove igre, težave z Da Pontejevim libretom za Mozarta itd.).

V razmerju med Don Giovannijem in Leporellom je ta paradigma obrnjena in ponuja še tretji model: zdaj je služabnik tisti, ki je omejen, sicer

po svoje zvit, a ujet v ekonomijo čim boljšega preživetja in lastnega interesa, je zastopnik *common sensea*, utečenega mnenja, v nasprotju z njim pa je gospodar neustrašen in pripravljen kršiti vse socialne norme. To razmerje se sicer vrača k staremu modelu *commedia dell'arte* s figuro strahopetnega (Leporello je etimološko zajček), požrešnega, lakomnega in kupljivega služabnika, a v opoziciji z njim tokrat prav gospodar postane nosilec dvoumne in daljnosežne socialne kritike. - K temu se vrnem pozneje.

Dve operni tradiciji, ki imata za sabo že lep kos zgodovine, preden je nastopil Mozart in ju po svoje uporabil, sta torej zgrajeni na nasprotnih podmenah: *opera seria* gradi na distanci med subjektom in Drugim, med družbenostjo in njeno transcendenco; opera se odvija v prostoru njenega dialoga, simbolne izmenjave, notranje ekonomije, izteče pa se v sublimno utrditev te distance v gesti milosti. *Opera buffa* kot "demokratični" žanr vzpostavlja perspektivo enakosti, v limiti skupnega človeškega rodu, njeno orožje je posmeh tistim, katerih človečnost je povsem neustrezna njihovemu socialnemu statusu in nasploh tistim, ki se ne izkažejo vredne za participacijo na skupni človečnosti. - Ta opozicija je sicer tu skicirana shematsko in v grobih potezah, saj se stvari hitro nekoliko bolj zapletejo, čim bi se lotili podrobnejše osvetlitve številnih del iz obeh precej razvejanih tokov. Hitro bi naleteli na vrsto stranskih rokavov, kompromisnih tvorb in dodatnih elementov (npr. francoskih tradicij *vaudevillea*, *tragédie lyrique* in *opéra comique*, pa naslonitve na pravljичne in pastoralne teme, obilne uporabe orientalnih motivov itd.). A kljub možnim dodatkom in specifikacijam je opozicija vendarle paradigmatična, soočenje obeh tokov pa neobhodno potrebno za razumevanje dispozitiva opere.

Tema velikima tradicijama je treba dodati še tretjo, na kateri je prav tako gradil Mozart, namreč tradicijo nemškega *Singspiela*, "spevoigre". Ta je bila sicer najšibkejša, za sabo je imela najkrajšo zgodovino in se ni uspela razviti v kakšno koherentno paradigmo z jasnimi strukturnimi določili. Dogajala se je v nemščini kot nacionalnem jeziku in bila kot taka v prvi vrsti namenjena širši publiki, kar je do neke mere pogojevalo tudi njen tematski krog (recimo bolj "komercialen" in usmerjen v neposredno učinkovitost). Njena poglobitna formalna razločevalna poteza pa je bila v tem, da je bil nosilec dogajanja govorjeni tekst, ki so ga sem in tja

prekinjale glasbene točke (tako kot sicer tudi v francoski *opéra comique*). Spričo tega je bila ponavadi tudi glasbeno precej manj zahtevna kot "prava" opera, saj je dolgo veljalo, da zanjo zadoščajo predvsem igralci, ki znajo poleg vsega še za silo peti (ne pa, kot v operi, pevci, ki so znali za prvo silo še igrati). Kot "ljudski" žanr je uporabljala raznoliko materijo, v glavnem ne preveč zahtevno, od komedij ali burk do pravljic.

### Sintaksa

Zdaj ko smo končno vendarle prišli do Mozarta, naj najprej citiram odlomek iz Mozartovega dnevnika (točneje, iz njegovih zapisov v dnevnik njegove sestre) z dne 26. avgusta 1780 - zapis je dobeseden:

"post prandium la sig.<sup>ta</sup> Catherine chés uns. wir habemus joués colle carte di Tarock. à sept heur siamo andati spatziieren in den horto aulico. faceva la plus pulchra tempestas von der Welt." (Cit. po Böttinger 1991, 9)

Neustavljiva komika in šarm tega odlomka izvira pač iz dejstva, da je skorajda vsaka beseda v drugem jeziku. V vsakem stavku se mešajo nemščina, italijanščina, francoščina in latinščina. Mozart sicer ni imel formalne izobrazbe, a s svojim izvrstnim občutkom za jezik je obvladal tri tuje jezike in se je bil zmožen z vsemi suvereno poigravati.

Najprej bi lahko rekli, da je mogoče Mozartovo glasbo nasploh in opere posebej brati kot ta odlomek: kot združitev in povezavo različnih in heterogenih tradicij - italijanske opere, nemškega *Singspiela*, francoske galantnosti, latinske cerkvene glasbe. A ne samo to, lahko bi rekli še več, da je zveza med temi raznolikimi elementi taka kot v teh stavkih - čeprav je vsak element pobran z drugega konca, je njihova povezava docela logična, tekoča in razumljiva. Vsi stavki ohranjajo trdnost svoje zgradbe in razumljivost, to pa jim omogoča edinole sintaksa, ki jih drži skupaj, jim daje preglednost in jih veže v strukturo.

Mozart je lahko jemal in se napajal iz najrazličnejših glasbenih tradicij prav zaradi svoje sintakse, zaradi iznajdbe nove glasbene sintakse, ki jo je predstavljal klasični stil (doslej najbrž najbolje opisan in razčlenjen v Rosenovi izvrstni knjigi - Rosen 1979). Daljnosežnih implikacij tega stila

in njegovih "sintaktičnih" prednosti se je Mozart najbrž najbolje zavedel, uvidel je njegove velike možnosti in jih znal neposredno uporabiti v zgradbi opere. Kvintesenca tega stila, njegovo najmočnejše orodje je bila pač sonatna oblika, torej glasbena forma, ki je že sama v sebi drama. Utemeljena je ravno na motivični in tematski obdelavi glasbenih elementov, ki se opira na dramatično vzpostavitev in razrešitev harmonske napetosti. Že njen osnovni opis (ekspozicija - izpeljava - repriza) je mogoče najbolje podati prav v dramskih izrazih. Simfonija, oprta na sonatno obliko, je po svojem pojmu tako rekoč že "opera" - manjkajo ji le še glasovi in oprijemljiva dramska zgodba. Dramo, ki jo prinaša s seboj sonata, je bilo treba le navezati na dramo opernega dogajanja, najti notranji spoj med inherentno dramatičnostjo klasičnega stila in notranjo dramatičnostjo zapleta in razpleta zgodbe. Opera s tem preneha biti zaporedje glasbenih točk in recitativov in zadobi notranjo arhitektoniko, ki dotlej ni bila mogoča - vsaj niti približno v takem merilu in s tako učinkovitostjo.

Seveda je mogoče za šolsko rabo Mozartovih sedem oper nekako razvrstiti v doselj opisane kategorije: tri opere nastale v sodelovanju z libretistom Da Pontejem - torej *Figarova svatba*, *Don Giovanni* in *Così fan tutte* - spadajo v rubriko *opera buffa*, *Idomeneo* in *La clemenza di Tito* sta, kot rečeno, *operi serie*, *Beg iz seraja* in *Čarobna piščal* sta nemška *Singspiela*. A ta klasifikacija ne pove kaj dosti, v njej niso razvidni tisti premiki, ki jih je Mozart napravil glede na tradicijo, premestitve njenih tem in elementov, mešanica žanrov v osupljivi novi enotnosti. Zadrega se nekoliko kaže že na ravni Mozartovih lastnih oznak: *Figarova svatba* je označena kot *commedia per musica*, *Don Giovanni* kot *dramma giocoso* itd.

Pogojno je vsekakor mogoče reči, da je Mozartova "operna paradigma" najbolj opredeljena z modelom *buffe*. Njen hitri tempo mu je veliko bližji kot počasna in vzvišena *seria*, ali bolje, veliko bolj se prilega dramatični zasnovi klasičnega stila, tako kot je bila *seria* ukrojena po meri baročnega stila. Prevlada *buffe* nad *serio* v osemnajstem stoletju je bila obenem zmaga klasičnega stila nad barokom. Toda soočenje različnih tradicij, skupaj z njihovimi "ideološkimi" in strukturnimi podmenami, je Mozart reševal v vsaki operi posebej.

Tu Mozartovih oper seveda ne morem obravnavati v celoti, omejil se bom na en sam vidik, ki je za moj tukajšnji namen najbolj indikativen, namreč na kratko analizo njihovega končnega, sklepnega momenta, finala. Finale je pač najbolj primeren kraj za opazovanje konfrontacije obeh logik.

Mozartovi finali so najbrž neprimerljivi z vsem, kar je dotlej v tem pogledu ponudila operna tradicija. Najprej se odlikujejo po tem, da so sami opera v malem: vsi akterji se na koncu soočijo, dogajanje se zgosti, tempo se stopnjuje, vendar sredi teh dogodkov, ki se prehitujejo in drvijo k sklepu, vsak akter ohrani svojo individualnost in jasno razpoznavnost. Mehanizem, ki omogoča takšno učinkovitost finalov, pa je iznajdba ansambla.

V mozartovskem ansamblu glasba zadobi neko novo funkcijo - ni več arija kot tožba Drugemu ali moment "ekspresije čustev", niti ni podvojena ali potrjena arija kot v dotedanjih (sicer bolj redkih) duetih ali tercetih, niti zbor kot obči rezoner, kot harmonizirana skupnost nasproti individu, temveč sama glasba postane agens skupnosti. Iznajdba ansambla je iznajdba neke nove skupnosti, kjer vsak individuum ohrani svojo individualnost, svojo lastno motivično identiteto in linijo in se kot tak vključuje v celoto. Individuum ohrani svojo partikularnost in v ansamblu stopa v konflikte z ostalimi, hkrati pa skozi ansambel te konflikte razrešuje, pri čemer se ohrani zaokroženost in harmonija celote. Tu nastane neki utopični moment skupnosti, ki rase iz individuov in njihove partikularnosti, ne utaplja individuov v skupnosti, temveč jih nadgrajuje. Skupnost se ohranja skozi konflikte in njihovo razreševanje, je skupnost, ki skozi ansambel razpada in se spet sestavlja. Mozartovski ansambel je utopija "pozitivne" strani *bürgerliche Gesellschaft*, skupnosti, ki rase iz partikularnih interesov in nagnjenj in jih ujame v skupni harmoniji, ne da bi jih bilo treba žrtvovati - skupnost kot "netotalitarna totaliteta" (cf. Nagel 1985, 41).

Uvedba ansambla kot strukturnega elementa opere je tudi učinkovito zasenčila opozicijo med recitativi in arijami, ki je vladala dotlej. Mozart je sicer to konvencijo obdržal, v njegovih operah pač ne manjka ne recitativov ne arij, ločnica med "dogajanjem" in "ekspresijo" ostaja, toda z dodatkom ansamblov izgubi svoj privilegirani značaj. Ansambel je namreč glasbena točka, tako kot arija, s tem da arijo še precej prekaša po kompleksnosti glasbenih sredstev in oblik, hkrati pa je "nosilec dogajanja",

tako kot recitativ in še precej bolj, saj se zdaj ključni dramski dogodki odvijajo prav v ansamblih, recitativom pa ostane drugotna vloga podajanja informacij in zapolnjevanja prehodov. Tradicionalna opozicija torej tu odpade, tako arije kot recitativi pa čedalje bolj postanejo priprave na ansamble, osrednje nosilce opere. Kot hkratni nosilci dogajanja in ekspresije so ansambli tudi nosilci ključnih premikov: skozi se relacije med subjekti modificirajo, zaostrejejo in razrešujejo, njihov iztek je vselej drugačen, kot je bilo njihovo izhodiščno stanje. To pa dosegajo z maksimalno ekonomijo sredstev: za dogajanje, ki bi v klasični shemi terjalo npr. tri recitative in tri arije, je dovolj en sam ansambel.

Za naglo ilustracijo - finali so za glasbeno analizo v pričujočem okviru predolgi in preveč kompleksni - lahko vzamemo npr. sekstet III/19 "*Riconosci in questo amplesso*" iz *Figara* (sekstet, ki je bil samemu Mozartu v celi operi sicer najbolj pri srcu). Začne se z neko razrešitvijo konflikta in vzpostavitvijo "harmonične" skupnosti: "sodni proces" zoper Figara se razblini z ugotovitvijo, da je Marcellina, s katero bi se moral Figaro poročiti zaradi nepovrnjenega dolga, pravzaprav njegova mati, njen pomagač Don Bartolo pa njegov oče. Tako si novoodkriti starši in sin srečni padejo v objem na zaprepaščenje grofa (in njegovega pomočnika notarja Don Curzia), ki so se mu načrti izjalovili. Skupnost se torej vzpostavi, a le tako, da grof in Don Curzio v ozadju ohranjata melodično linijo svojega nezadovoljstva. Situacija se obrne s prihodom Susanne, ki o najnovejšem razpletu ne ve ničesar, temveč skuša sodni spor poravnati z denarjem, ki si ga je sposodila. Susanna povsem napačno interpretira podobo Figara v objemu Marcelline, stresati začne svoj bes, ki kulminira v kľofuti Figaru. A konflikt se hitro pomiri, ko Susanni pojasnijo novi položaj, idilična skupnost se spet vzpostavi, seveda s kontrapunktičnim godrnjanjem grofa in Don Curzia. - Glasbena eleganca odlomka je v tem, kako Mozart za dogajanje neposredno uporabi sontano obliko. Stvar se začne v F-duru z nekaj bloki motivičnega materiala. Modulacija na dominantno - se pravi tisti postopek, ki v ekspoziciji sonate vzpostavi harmonični konflikt in napetost - sovpade s Susanninim prihodom. Glasbeni konflikt inherenten sonatni obliki neposredno sovpade z vzpostavitvijo konflikta v dramskem dogajanju. Susanna stresa svojo jezo v C-duru in c-molu, kulminacija konflikta pa sovpade z zaključkom ekspozicije, s kadenco na C, torej s točko, ki tudi glasbeno pomeni moment

največje napetosti. Repriza, se pravi umiritev konflikta, se začne s povratkom na toniko in s ponovitvijo začetnega motivičnega materiala - to je moment, ko Susanni pojasnijo položaj in se torej skupnost začne spet sestavljati v izhodiščno harmonijo. Model sonate s svojo notranjo glasbeno dramo (čeprav je shema sonate tu tretirana precej svobodno, kot vodilo in ne kot obrazec) je torej neposredno uporabljen kot interpretacija koščka dramskega dogajanja, vzpostavitev in razrešitev konflikta. Glasbena forma neposredno izraža iz logike dramskega dogajanja, dramsko dogajanje pa je neposredno utelešeno v glasbeni logiki (za podrobnejšo glasbeno analizo tega seksteta cf. Rosen 1979, 359-365).

Drugi, recimo vsebinski moment, ki nas bo zanimal v finalih, je Mozartova razrešitev konfliktnih predpostavk, ki mu jih nalaga tradicija. Mozart seveda pripada obzorju razsvetljenstva, subjekt *buffe* pa je v zadnji instanci ravno razsvetljenski subjekt, recimo na hitro kot agens lastne usode. Njegova logika je prav nasprotna oni, ki se je iztekla v sublimno gesto milosti, poslani od zgoraj, in ki je utemeljevala transcendentno instanco onkraj skupnosti. Tu se torej v nekem neponovljivem historičnem in glasbenem trenutku srečujeta in soočata dve filozofiji, dve družbeni teoriji, celo "dve ontologiji" (Nagel 1985, 12). Individuum je že (razsvetljenski) subjekt, hkrati pa je še ohranjen okvir milosti kot splošni referenčni okvir. Je milost meja nove subjektivitete, njeno drugo? Je transcendenco in imanenco mogoče ohraniti hkrati, držati oba konca obenem? Kako je mogoče misliti in razrešiti njun konflikt?

### *Beg iz seraja*

Tu se ne morem podrobneje ukvarjati z obema operama, ki spadata v tradicijo *serie*, z *Idomeneom* in *La clemenza di Tito*, čeprav so tudi tu na delu pomenljivi in zanimivi premiki in premestitve. V *La clemenza di Tito*, npr., Mozart uglasbi kakšnih 50 let star Metastasijev libreto, ki je dotlej pred njim doživel že številne uglasbitve. Toda Mozart zahteva spremembe v libretu, s katerim nikakor ni zadovoljen - spremembe, ki jih je opravil Mazzolà, pa lahko v bistvenem zvedemo na dodajanje ansamblov. V primeri z Metastasijevim originalom so dodani trije dueti, trije terceti, en



kvintet (finale prvega dejanja) in en sekstet (zaključni finale drugega dejanja) (cf. Einstein 1979, 424). Mozart torej hoče tudi v *serii* uporabiti svoja nova dognanja in orožja, razbiti hoče *serio* kot zgolj serijo arij, hoče glasbeno konstitucijo nove skupnosti. Rezultat pa je ta, da je Titus sicer res ohranjen kot monarh, ki na koncu vzvišeno podeli milost, hkrati pa postane nekdo, ki mora peti v ansamblih skupaj z drugimi, stopiti z njimi v glasbeno skupnost (ne več tako kot v *Idomeneu*, kjer je za gesto milosti rezerviran le kratki Pozejdonov orakelj). Skratka, monarh mora zagovarjati svoje početje spričo drugih in skupaj z njimi, se utemeljevati, se subjektivirati - stari okvir je sicer ohranjen, toda temeljito premeščen in prefunkcioniran. Vprašanje je, koliko se zadeva izide in koliko ne gre v zadnji instanci za neuspeh poskus združitve nezdružljivega.

*Beg iz seraja*, prva "velika" Mozartova opera, sicer po tehnični plati nemški *Singspiel* (glasbene točke so povezane z govornimi dialogi), se konča z gesto monarhove milosti: Belmonte si prizadeva osvoboditi ljubljeno Constanzo iz ujetništva v turškem seraju, ko pa načrt po raznih zapletih spodleti, se morata oba, skupaj s služabniškim parom Pedrilla in Blondchen, vreči pred noge paši Selimu in prositi za milost. Izkaže se, da je Belmonte sin največjega pašinega sovražnika, toda paša hoče svojega sovražnika prekositi po človeški plemenitosti in veličini in jim nakloni milost.

Tema opere, njeno fantazmatsko ozadje, je sicer nekaj, kar preganja celotno sedemnajsto in osemnajsto stoletje - fantazmatika vzhodnjaškega despotizma. Opera je videti kot uglasbitev Grosrichardove *Strukture seraja* (1985), a kot njena pozitivna verzija: vzhodnjaški despot ni Vladar po svoji kaprici in neskončnem užitku, katerega privilegirano mesto je prav seraj, temveč po plemenitosti, ki ga dviga nad podložnike. Despot, ki se je zmožen odpovedati despotizmu, ni več despot in tiran, temveč suveren. Po drugi strani četverica protagonistov niso le podložniki, temveč subjekti, ki skušajo z delovanjem in zvičajnostjo krojiti lastno usodo. Kot subjektom jim pripadajo določene pravice in digniteta, nazadnje se lahko skličejo na pravico do ljubezni, ki jim daje upravičenost do milosti, pravico, ki jo mora milost nazadnje le potrditi. Tej pravici se mora ukloniti tudi monarh, ki svojo človečnost izpričuje tudi po tem, da ve, da Constanzine ljubezni ne more izsiliti.

Četverico protagonistov uokvirjata despot in "vezir", paša Selim in Osmin, dva ekstremna pola despotizma. Brez dvoma je dramaturški *tour de force*, da je Selim govornik vloga: ob izteku tradicije *opere serie* se milosti ne da več kredibilno peti (v *Idomeneu* je bila leto pred tem skrčena na najmanjšo možno mero, v *La clemenza di Tito* bo kasneje povzročala strukturne težave), po drugi strani pa monarh prav po tem, da je izključen iz uglasbitve, ohrani svoj neprimerljivi status. Monarh ni del glasbene skupnosti, čim se je te skupnosti polastila razsvetljenska ideja občečloveške sprave. - Harnancourtova dunajska izvedba je to linijo zaostri do skrajnosti: Selim je na koncu videti kot zlomljeni despot, akt milosti z besom iztisne iz sebe, v finalu ostane žalosten in osamljen, izključen iz ponovne vzpostvitve skupnosti, njegov izvzeti položaj je njegova bolečina in pomanjkljivost, njegovo prekletstvo, ne več njegov privilegij.

Po drugi strani je despot in vezirja treba brati skupaj, kot podvojeno enoto, njuno maksimalno razdaljo kot strukturno dopolnjevanje. Če despot zaceli skupnost in jo omogoči z aktom milosti, ostajajoč iz nje izključen, se vezir izključi sam, s tem da ne pristane na spravo, izpade iz nje kot nespravljeni in nespravljeni, tisti, ki ni zmožen priznati kontinuitete z drugimi. A bes je hrbtna stran milosti, potlačeni despotov bes vdre na dan pri vezirju - vezir poje na mestu despota kot njegova temna senca.

Mozartov finale to konstelacijo uprizori z vso briljanco: finale je napisan kot vaudeville, torej preprosta glasbena oblika, v kateri vsak od protagonistov pove svoje v posameznih "kiticah", refren pa pojejo vsi skupaj. Ko pride na vrsto Osmin, najprej za nekaj taktov povzame splošno melodijo solističnih kitic, a tempo se hitro stopnjuje, Osmin pade iz ritma in tonalitete v divji bes (povratek a-mola in motivike iz njegove začetne arije), v svoj sloviti recept "*erst geköpft, dann gehangen*", "najprej obglavit', potem obesit'", hrbtno stran sprave in milosti. Eleganca glasbene rešitve je v tem, da je preprosta forma vaudevilla - individualne kitice in skupni refren - v določenem trenutku prekršena, a prav ta kršitev formo zares dopolni in zaokroži ter tako omogoči prepričljivost zadnjega refrena. Vaudeville kot forma sicer ne more utelesiti ideala mozartovskega ansambla - individualiziranost posameznikov je stereotipna -, a z Osminovim "izpadom" zadobi hkrati notranjo dramatičnost in glasbeni prelom, ki omogoča prepričljiv iztek v spravo. - Če despot skozi celotno opero le govori, pa bi lahko rekli, da Osmin poje za dva: njegova vloga je v

glasbenem pogledu poleg Constanzine najbolj izdelana, učinkovita in individualizirana.

Končni finale torej temelji na uprizoritvi transcendence despota, njegovi izvenzglasbeni neprimeljivosti, in notranje izključitve vezirja, despotovega potlačenega glasbenega zastopnika in protipola, obeh robov skupnosti. Temu finalu kot nekakšna strukturna inverzija ustreza finale drugega dejanja kot notranja "dialektika" same skupnosti. Oba para, gosposki in služabniški, ki sta se v drugem dejanju končno dobila, v finalnem kvartetu drugega dejanja razpadeta in se spet združita - razpadeta spričo ljubosumja, ki ga Belmonteju in Pedrillu povzročata prav paša Selim in Osmin - despot se seveda poteguje za gospodarico, vezir za služabnico -, a tokrat kot notranji rob skupnosti. Tu je pravi mozartovski ansambel, na začetku harmoničen v novi sreči, nato razpadajoč v ljubosumju in nazadnje spet sestavljen, pri tem pa prehodi celo paletu razpoloženj, stilov, tonalitet in tempov. Moment sprave in odpuščanja je tu na strani žensk, po krivem obdolženih nezvestobe.

Tudi v celotni operi pride na dan neka poteza, ki jo bomo v večjem zamahu lahko videli v *Figaru* in v *Čarobni piščali*: da je namreč tako dramaturško kot glasbeno celota nagnjena na stran žensk. Blondchen na Osminovo zapeljevanje odgovori s pravim feminističnim manifestom: *"Mädchen sind keine Ware zu verschenken! Ich bin eine Engländerin, zur Freiheit geboren und trotz jemandem, der mich zu etwas zwingen will!"* Glasbeno ji je dodeljen eden najbolj prikupnih "hitov" opere (*"Welche Wonne, welche Lust"*). Predvsem pa je tu Constanze, ki je osrednja glasbena in človeška figura, nosilka drame. Njej je namenjena največja arija, ki stoji v samem središču opere (*"Martern aller Arten"*, II/11), in v ključnem trenutku, ko je na koncu videti, da jim preti smrt, je ona tista, ki je svojega domnevnega rešitelja pripravljena voditi - tako kot bo nazadnje Pamina svojega rešitelja Tamina vodila skozi smrt. V duetu III/20 ga prekaša tako glasbeno kot človeško, iz pasivne in trpeče žrtve se prelevi v figuro odrešujoče etične moči.

Iz Mozartove korespondence (cf. pismo očetu 26. 9. 1781) je jasno, kako niti v arhitektoniki celote niti v detajlih ni ničesar naključnega, kako zelo je Mozart posegal v libreto s svojimi zahtevami in z neverjetno pretanjenim dramaturškim čutom terjal globalne in detajlne spremembe in

kako preišljena je glasbena zgradba celote (cf. Einstein 1979, 398-400, 471-5).

### Figaro

Tudi *Figaro* postavlja za protagoniste dva para, gosposkega in služabniškega, a če je bila v *Seraju* razlika v stanu in statusu nedvoumna in jasno načrtana (ne le navznoter, ampak tudi navzven, z zvezo Constanze - paša in Blondchen - Osmin), služabnika pa sta z vsem srcem pomagala gospodarju in gospodarici, se v *Figaru* zaplet suče prav okoli kršitve te nedvoumne črte.

Grof je postavljen v dvojni položaj. Po eni strani hoče opustiti svoje privilegije - privilegij *par excellence*, ki ga predstavlja *ius primae noctis* - in se torej legitimirati z gesto milosti in velikodušne veličine; v prvem dejanju se mu zbor podložnikov celo zahvaljuje za to izkazano dobroto. Po drugi strani pa hoče privilegij ohraniti, a le na skrivaj - hoče torej javno milost in privatno razuzdanost, hkrati bi rad bil fevdalni in razsvetljeni gospodar. Figaro kot njegov antagonist mu po socialnem položaju ni istega ranga, a nazadnje kot služabnik odnese zmago nad gospodarjem. Sprava se lahko dovrši le skozi izenačitev, torej tako, da se mora gospodar pomanjšati na človeško mero, postati enak z ostalimi - postati mora pomanjšani gospodar, *signor contino*, kot ga v sloviti cavatini nagovori Figaro. Na koncu je grofova nakana razkrita z zvijačo preobleke (grofica in Susanna, gospodarica in služabnica zamenjata obleki) in to omogoči končno spravo v finalu, najsublimnejši trenutek opere.

Toda končna sprava ni dosežena s klasično gesto milosti, ali bolje, njen mehanizem je zdaj radikalno premeščen, postavljen na glavo. Ne gre več za *grazia* (milost), ki jo naklanjajo bogovi, niti za *clemenza* (plemenitost), ki jo izkazujejo monarhi in aristokrati, niti za *pietà* (usmiljenje), za katero moledujejo podložniki, temveč za *perdono*, za odpuščanje (cf. Nagel 1985, 39). Odpuščanje je človeška milost, ki ne temelji več na distanci in njenem ohranjanju, ampak na vzpostavitvi kontinuitete, zatrditvi imanence. Odpuščanje je sekularizirana milost, milost, ki si jo ljudje izkazujejo -

izkazujemo - med seboj, enaki med enakimi. Odpuščanje vzpostavlja skupnost kot skupnost enakih.

V finalu grof nasede prevari in je zaradi preobleke prepričan, da ga njegova žena (v resnici v grofico preoblečena Susanna) vara z njegovim služabnikom, Figarom. Susanna v preobleki grofice ga prosi za odpuščanje, njeni prošnji se pridružijo vsi ostali, a grof ostane neomajen - s šestkratnim "ne" jih zavrne, ne da odpuščanja, ostane gospodar brez milosti. Prevarani soprog, ogroženi, omajani gospodar se lahko ohrani kot gospodar le skozi odločni "ne", skozi zatrditev lastne diskontinuitete. Trenutek obrata nastopi, ko se pojavi v Susanno preoblečena grofica, ki jo je še malo prej sam zapeljeval, ne vedoč, da je njegova žena - ko se torej izkaže, da je bil prevaranec sam poglavitni slepar. Grof, torej tisti, ki mu pripada gesta milosti, mora sam prositi za milost, ki jo je trenutek pred tem odrekel drugim. Skupnost je klečala pred njim in ga prosila odpuščanja, zdaj mora poklekniti sam pred grofico in s tem tudi pred skupnostjo, ki je na njeni strani. Grofica je zdaj tista, ki je zmožna geste odpuščanja in s tem vzpostavitev kontinuirane skupnosti.

Sublimni trenutek je izjemno enostaven tako po tekstovni kot po glasbeni plati.

*Conte: Contessa, perdono.*

*Contessa: Più docile io sono*

*E dico di sì.*

*Tutti: Ah! tutti contenti*

*Saremo così.*

V glasbenem pogledu je videti, da se je Mozart za ta moment naslonil na sakralno glasbo, "arhaično" obliko odpevanja med solistom in zborom, sekularizirano sakralnost. Zbor povzame grofičino temo in s tem skupnost postane subjekt odpuščanja, vzpostavljena skozi odpuščanje - skupnost, v kateri lahko zdaj grof skupaj z drugimi poje "*Tutti contenti saremo così*". - Mozartovi finali se sicer odvijajo po logiki stopnjevanega tempa, dogodki prehitevajo drug drugega, tu pa imamo moment nenadnega zastoja, suspenzije dramatičnega in glasbenega časa v sublimnem trenutku, ki meri na večnost, preden stvar v kratkem finalnem zboru ne zdrvi do konca. (Opozoriti je še treba na tonalno simetrijo z začetkom: tam je kratki in bravurozni uverturi v D-duru sledil "spust" v subdominantni G-dur za prvi duet Susanne in Figara - moment začetnega soglasja pred nastopom

Andante

Gräfin

Wie  
Pia

ist's  
non  
Schein?  
eb<sup>9</sup>

ist's  
non  
Schein?  
eb<sup>9</sup> (Flüchel)

ist's  
non  
Schein? O En - gel, ver - zeih mir, o En - gel, ver - zeih mir!  
Con - tes - sa, per - do - no, per - do - no, per - do - no?

ist's  
non  
Schein?  
eb<sup>9</sup>

ist's  
non  
Schein?  
eb<sup>9</sup>

Andante

könnst ich denn zür - nen, mein Herz spricht für dich, mein Herz spricht für  
do - es - le io so - no, e di - co di si. e di - co di



konflikta -, tu G-duru odpuščanja sledi "dvig" v dominantni D-dur, osnovno tonaliteto opere, za kratki in bravurozni finale.)

*Tutti contenti saremo così* - tu je emfatično zgoščen utopični trenutek meščanske skupnosti, trenutek sprave in enakosti, trenutek *liberté, égalité, fraternité*. Revolucija se je že zgodila, gospodar je že propadel, postal je del skupnosti, ko je prejel odpuščanje od grofice v obleki služabnice. Tri leta pozneje bo francoski revoluciji ostala le še malenkost, zavreči bo morala le še prazno formo gospostva. - Ni naključje, da je Napoleon vzkliknil: "*Le mariage de Figaro, c'est déjà la révolution en action*" in se pridušal, da bi pod njegovo vladavino Beaumarchais končal v zaporu.

In če že govorimo o filozofiji v operi, je treba dodati, da ima ta moment odpuščanja svojo filozofsko vzporednico *par excellence* v Heglovi *Fenomenologiji duha*: poglavje o duhu, centralno poglavje knjige, se zaključí z razdelkom "Vest. Lepa duša, zlo in njegovo odpuščanje". Odpuščanje, *Verzeihung*, nastopi kot najvišja odlika duha, njegova zadnja stopnja in kulminacija. Odpuščanju je pri Heglu pripisana najvišja duhovna moč, da "*ungeschehen machen kann*" (TWA 3, 491) - da lahko zgodeno napravi za nezgodeno, in da se tako "rane duha zacelijo brez brazgotin" (492). Dialektika kontinuitete skupnosti in diskontinuitete, ki jo prav odpuščanje lahko povzame v novo kontinuiteto - termini, ki sem jih tu sporadično uporabljal -, je vzeta prav iz Heglove izpeljave. V finalu *Figara* dobi ta moment svojo nenadkriljivo uglasbitev.

Dodamo še lahko, da končni finale strukturno ponavlja bistveni moment prvega finala (t. j. finala drugega dejanja, zaključka prvega dela opere), kjer gre ravno tako za gesto odpuščanja - grof prosi za odpuščanje, ker je grofico po krivem obdolžil, in odpuščanje tudi dobi. Ekonomija je ista: grofovi nepopustljivosti, nepripravljenosti na odpuščanje ("*Non ascolto!*") stoji nasproti grofičina mehkoča, ki se je po kratki lekciji ("*Perdono non merta chi agli altri non dà*") pripravljena ukloniti. A to je še napačna gesta sprave, nezadostno in varljivo odpuščanje: grofica pač ve, da ni bila po krivem obdolžena, da je torej grofu zamočala vso resnico, četudi je bila nazadnje nedolžna.

Obenem po glasbeni plati kratki bravurozni zaključek končnega finala citira motiv finala tretjega dejanja ("*Amanti constanti*" cf. Noske 1977, 14). Tam so podložniki slavili ljubezen in zvestobo ter ponujali idealno podobo modrega gospodarja in hvaležnih podložnikov - vtem ko je bilo realno



stanje vse prej kot to. Prav to maksimalno razdaljo med pokvarjeno realnostjo in podložniško iluzijo mora s premeščenim citatom "popraviti" končna sprava.

Veliko je bilo govora o tem, da je Mozartov in Da Pontejev *Figaro* precej manj radikalen od Beaumarchaisovega. Očitne in politično najbolj nevarne bodice so se morale umakniti, treba je bilo narediti koncesije cenzuri in vladajočemu mnenju, da je stvar sploh lahko bila uprizorjena. Najbolj očitni primer je izpust Figarovega monologa v zadnjem dejanju, ki je bil zaradi ostrine socialnega manifesta glavni kamen spotike, ki je dolgo časa onemogočal francosko prvo uprizoritev. V njem Figaro najbolj eksplicitno očita grofu, da je bila njegova edina zasluga v tem, da se je rodil, sebe pa nasproti temu postavlja kot *self-made man*. Pri Mozartu na tem mestu najdemo le Figarovo jamranje nad žensko nezvestobo ("*Aprite un po' quegli occhi*"), ki se povsem vklaplja v konvencijo osemnajstega stoletja. Ekstremno mnenje najdemo npr. pri Noskeju:

"Naj so socialne napetosti v operi še tako jasno izražene, nas to ne sme navesti k sklepu, da je skladatelj nameraval razgaliti zatiranje nižjih razredov s strani brezobzirne aristokracije. *Le nozze di Figaro* nima nobenega sporočila; ne zavzema se niti za reformo socialnega reda, kaj šele za revolucijo. Kdor ima oči in ušesa, mora priznati, da Mozart le zabeleži socialno klimo, ne da bi se postavil na katero koli stran. Njegov grof ni monster, niti ni Figaro ljudski junak." (Noske 1977, 37)

A to mnenje je osamljeno. Kdor ima oči in ušesa, lahko hitro vidi, kako je celoten teren opere tako spojen s socialno kritiko, da je opustitev te ali one bodice irelevantna. Iz zgodbe o grofovih uzurpacijah, grofičini plemenitosti (ki omogoča njeno človeško vez s služabnico), razsvetljenih služabnikih itd. ni mogoče napraviti rokokojske intrige, niti ni Mozart tega poskušal. Vzemimo samo slovito Figarovo cavatino I/3 ("*Se vuol ballare, Signor Contino*"), postavljeno na sam začetek: že dejstvo, da je mogoče grofa ogovoriti s tolikšno nonšalanco, pomeni da je grof izgubljen, izpostavljen je posmehu, ki ga nobena doza socialnega konformizma ne more izravnati. Naj stori karkoli, po udarcu cavatine ne bo več mogel ohraniti neokrnjenega statusa, četudi se je opera komaj začela. Da ne govorimo o tem, da je tekst na tem mestu še precej ostrejši in zajedljivejši od Beaumarchaisovega ustreznika, v glasbenem pogledu pa prinaša uničujočo parodijo menueta kot aristokratskega plesa *par excellence*. - Dobrih sto let

pozneje, nekega poletnega popoldneva 1898, si bo prav to cavatino prepeval Freud na peronu dunajskega Westbahnhofa, in to v karseda revolucionarnem razpoloženju po naključnem srečanju z grofom Thunom (tedanjim avstrijskim ministrskim predsednikom, ki se je z izstega kolodvora odpravljajal na cesarjevo letno rezidenco): "... po glavi so se mi motale vse mogoče uporniške in revolucionarne misli, kakor se podajo k Figarovim besedam ..." (*Traumdeutung*, SA II, 218). In tiste noči bo imel v neudobnem kupeju svoje najbolj prevratniške sanje (cf. SA II., 218-26 in 418-20).

V glasbenem pogledu ima *Figaro* še eno nenavadno in izjemno lastnost, ki se kaže v razporeditvi glasov: manjka tenor. Oba antagonist, grof in Figaro, sta baritona (ali basbaritona), pri čemer je Figaru odmerjena večja glasbena teža - je edina oseba, ki so ji namenjene kar tri arije (I/3, I/10 in IV/27), ki vse spadajo med najslavnejše "hite" opere. Edina tenorja sta Don Basilio in Don Curzio, docela postranski osebi, in edina tenorska arija (Basilijev "*In quegli anni*", IV/26) se spričo glasbene in dramaturške nepomembnosti ponavadi izpušča. Manjka, skratka, tenorski junak, ki je dotlej stal v središču tako *serie* kot *buffe*<sup>12</sup> (kolikor ga v splošni praksi sedemnajstega in osemnajstega stoletja ni nadomeščal kastrat). Manjka prav klasični junak, idealni ljubimec pripravljen na plemenito samožrtvovanje. Ne grof ne Figaro ne moreta več privzeti te vloge in prav tu lahko vidimo še en daljnosežni premik v strukturi skupnosti, ki jo vzpostavlja opera.

Doslej je bilo govora le o eni osi *Figara*, zoperstavitvi služabniškega in gosposkega para, konfrontaciji grofa in Figara. Obstoji pa še druga, recimo "spolna os", ki postavlja problem seksualne ekonomije ali politike v Mozartovih operah. Ali bolje: politika v Mozartovih operah je neposredno "seksualna" politika, odvija se na terenu ljubzenskih intrig, ki se neposredno križajo z razmerji dominacije. - Če sta na prvi pogled glavna protiigralca grof in Figaro, pa je razplet mogoč le na podlagi tiste druge osi, ki jo predstavlja zveza med grofom in Susanno. Podrobnejši pogled hitro pokaže, da Figarovo naklepanje zoper grofa ne pripelje prav daleč - njegova spletkarstva (s preobleko paža itd.) v drugem dejanju žalostno propade,

---

12. Pergolesi je v tem pogledu z *La serva padronna*, modelom *buffe*, napravil pravo anti-opero: za cel komad zadoščata samo subreta in bas.

stvar morajo vzeti v roke ženske. Figaro je kot nasprotnik grofa prav tako slep kot grof, družu ju skupna slepota. Že v prvem prizoru Figaro ne vidi, kaj pomeni razporeditev sob, poučiti ga mora Susanna - grof jima je velikodušno odredil sobo, v katero bo lahko med Figarovo odsotnostjo sam zlahka skočil k Susanni. V splošnem *imbrogliu* zadnjega dejanja je Figaro spet zaslepljen. Njegova arija se sicer začne prav z "*Aprite un po' quegli occhi, uomini incauti e schiocchi*" - "Oprite vendar oči, neprevidni in neumni možje" -, a ravno ko odpre oči, ne vidi, ravno ko poziva k videnju, je slep. Niti nazadnje držijo v rokah ženske, še več, v glasbenem in dramaturškem pogledu je Mozartovo srce, če naj tako rečem, vseskozi na strani žensk. Grofica je ne le subjekt sublimnega akta odpuščanja, že skozi celotno dogajanje je prava drama in notranja digniteta na njeni strani, Susanna je naslikana z neizmerno simpatijo. Če sta grof in Figaro prikazana "objektivno", pa velja vsa Mozartova naklonjenost ženski polovici - ženske so tu zares "boljše polovice". - To je poteza, ki smo jo videli že v *Seraju* in jo z nekaj pozornosti lahko odkrijemo v domala vseh Mozartovih operah: koliko bližje sta Constanze in Blondchen od Belmonteja in Pedrilla - spet je prava digniteta in drama na strani Constanze; koliko bližje sta Donna Anna in Zerlina od Don Ottavia in Masetta; koliko bližje je Pamina od Tamina - ona je nazadnje pravi subjekt druge polovice *Čarobne piščali*, nosilec drame.

Razplet *Figara* ima torej to stransko sporočilo, da sta gesta sprave in propad gospodarja mogoča le skozi ženski pol - nazadnje torej gospodarja ne more sesuti služabnik, temveč ženski poseg - in tako v strukturnem središču dogajanja stoji Susanna, služabnica in ženska. Nastanek skupnosti enakih je mogoč le tako, da je "ženski element" tisti "obči eter", ki kot "posebni element" daje ton celoti. Sprava med grofico in Susanno je pogoj sprave vseh (in v tem pogledu je ključni moment duet III/21 "*Che soave zefiretto*" iz tretjega dejanja). "V glasbenem pogledu dejansko skorajda ni nobene razredne razlike med grofico in Susanno." (Noske 1977, 21)<sup>13</sup> Sprava med Susanno in Figarom ("*Pace, pace, mio dolce tesoro*") pa bo neposredno prefigurirala spravo med grofom in grofico. - Razlika med ženskim in moškim polom *Figara* je obarvana še z neko pomembno

---

13. Za Susannino arijo "*Al desio*" (KV 577), ki jo je Mozart naknadno napisal za dunajsko uprizoritev *Figara* 1789, so dejansko dolgo mislili, da je bila napisana za grofico.

socialno ločnico: vse ženske so, v nasprotju z moškimi, opredeljene z določeno "socialno mobilnostjo" v toku dogajanja. Grofica in Susanna s preobleko zamenjata mesti, Marcellina in Barbarina se s končno poroko socialno precej povzpnete, medtem ko moški ostajajo na svojih statusnih položajih. Toda prav ta ženska mobilnost je eden ključnih dejavnikov, ki omogočijo, da v sklepnem momentu sprave socialne razlike izgubijo svojo relevantno, če že ne morejo biti docela izbrisane.

"Seksualno ekonomijo" celote pa vsekakor zaplete figura Cherubina. Če imamo torej četverkotnik dveh parov (ki se mu v ozadju dodaja še par Bartola in Marcelline), se postavi vprašanje, kaj v tem četverkotniku išče Cherubino - ta popolnoma odvečna in centralna oseba hkrati. Cherubino se vedno pojavi tam, kjer ni treba - v prvem dejanju ga grof odkrije skritega na fotelju, kjer je moral slišati predhodni pogovor, grofovo zapeljevanje Susanne (tako kot ga je dan poprej odkril tudi pri Barbarini, ki jo je grof obiskal s podobnimi nameni); celotno drugo dejanje se suče okoli njega, njegove preobleke, skrivanja v toaleti, bega skozi okno, grofovih sumov in besa spričo slutenj o njegovi zvezi z grofico; v zadnjem dejanju se pojavi ob najbolj neprikladnem času in skorajda pokvari celotno igro itd. Cherubino torej po eni strani nastopa kot, freudovsko rečeno, *der Störer der Liebe*, kalilec ljubezni, moteči element, ki prekriža ljubezenske račune. Po drugi strani pa je obenem ravno podoba Kupida ali Amorja, reprezentant seksualnosti nasploh - z enako samoumevnostjo dvori grofici, Susanni in Barbarini, njegova nediferencirana seksualna želja velja ženskosti nasploh (Kierkegaard bo v njem videl celo portret Don Juanovega otroštva), je na meji otroštva in vstopa v seksualnost, a tudi na meji moškosti in ženskosti - ne le, da je vloga napisana za ženski glas, tudi njegova podoba je nenehno izpostavljena preobleki v žensko. V njegovem liku podoba Amorja ali Kupida obenem sovпада s podobo angela - Keruba (ljubkovalno pomanjšanega v Kerubina), torej zgostitev "brezspolnega" angelskega bitja z zastopnikom seksualnosti, tako kot se po drugi strani v njem seksualna želja nasploh zraščča z absolutnim narcizmom (Figaro ga v sloviti ariji primerja z Narcisom in Adonisom).<sup>14</sup> Vzeti ga moramo kot niz

---

14. Cherubino spontano navaja k pomanjševalnicam - Figaro mora tudi Narcisa in Adonisa pomanjšati - "*Narcisetto, Adoncino d'amor*". Na njegovo angelsko in amorsko naravo namiguje tudi "*farfallone amoroso*" v isti ariji.

fetiških zgostitev: v njem se zgoščajo prebujajoča se seksualnost, mitična izvorna točka seksualnosti, rob med brezspolnostjo in spolom, ki pa je hkrati ravno seksualnost *par excellence*, seksualnost nasploh, in po drugi strani kamen spotike, moteči element, ki preprečuje seksualne podvige gospodarja.<sup>15</sup> Če k temu dodamo še preobleko, imamo na kupu vse, kar je v psihoanalizi potrebno za zakoličenje "faličnega elementa".<sup>16</sup>

### Don Giovanni

Če je *Figaro* v svojem sklepnem momentu prinesel utopijo skupnosti in sprave, tedaj prinaša *Don Giovanni* drugo plat te utopije, njene zamolčane predpostavke.

Od *Figara* do *Don Giovannija* je mogoče najti neposredno navezavo, ki z ekstenzijo in radikalizacijo motivov privede do inverzije celote. *Don Giovanni* je tisto, kar bi si grof želel biti, pa si ne upa - je realizirani grof. Ni več ločnice med javnimi vrlinami in privatnimi grehi, temveč je *Don Giovanni* v zadnji instanci prav proklamirani razuzdanec, nemorale ne prikriva pod plaščem morale in milosti, temveč jo postavi kot program.

---

15. Tu se ne morem ukvarjati še z neko nadvse pomenljivo seksualno dvoumnostjo, ki je preganjala vso opero sedemnajstega in osemnajstega stoletja, namreč s prominentno vlogo, ki so jo v njej igrali kastrati in s kompleksnimi zapleti, ki jih je to povzročalo v seksualni ekonomiji, opredelitvi moškosti in ženskosti. Eden prvih odlokov francoske revolucije je bil prav prepoved kastratov, ki so emblematično utelešali proti-naravnost starega reda. V Rimu pa je bilo npr. še vse do 1823 ženskam prepovedano, da bi pele na odru. O tem govori npr. slovita Balzacova novela "Sarrazine" (ki jo je tako briljantno razčlenil Barthes v *S/Z*), v kateri se mladi Francoz strastno zaljubi v prelepo rimsko primadono, ki je bila seveda kastrat. Podrobneje o tem problemu, predvsem o paradoksnii dvojici primadona/kastrat cf. Salazar 1984, 121-133, zlasti pa izčrpno monografijo Patrick Barbier, *Histoire des castrats*, Grasset, Pariz 1989.

16. Birgid Brophy (1988, 106) celo predlaga, da je treba njegovo arijo I/6 brati kot "monolog falosa": "*Non so più cosa son, cosa faccio, / Or di foco, ora sono di ghiaccio ... / Ogni donna cangiar di colore, / Ogni donna mi fa palpitar. / Solo ai nomi d'amor, di diletto / Mi si turba, mi s'altera il petto / E a parlare mi sforza d'amore / Un desio ch'io non posso spiegar! / Parlo d'amor vegliando, / Parlo d'amor sognando / ... E se non ho chi m'oda / Parlo d'amor con me.*" Podobno tudi njegova druga arija II/12: "*Sento un affetto / Pien di desir, / Ch'ora è diletto / Ch'ora è martir. / Gelo, e poi sento / l'anima avvampar, / E in un momento / Torno a gelar. / Ricerco un bene / fuori di me, / Non so chi'l tiene / non so cos'è. / ... Non trovo pace / Notte, né dì, / Ma pur mi piace / Languir così.*"

Njuna skupna točka pa je po drugi strani v tem, da obema zapeljevanje spodleti: grofu ne uspe zapeljati služabnice, Don Giovanniju pa ne kmetice Zerline. Naj je še tako slaven zapeljivec, na odru pred našimi očmi doživi polom.

Toda bistvena inverzija se dogodi najprej v razmerju gospodarja in služabnika. Kot že rečeno, je Leporello kot strahopetec, požeruh, preračunljivec itd. reprezentant "ekonomije preživetja", tako zvijačnosti privatnega interesa kot uklanjanja vladajočim normam in utečenim mnenjem. Najenostavneje rečeno, je reprezentant freudovskega "načela ugodja", s tem pa tudi naš lastni zastopnik, ki uvaja opero, čakajoč pred hišo, v kateri njegov gospodar opravlja svoj zapeljevalski posel, in s tem postavlja naše očiče. Po drugi strani pa Don Giovanni kot neustrašni gospodar, ki se ne mara odpovedati nobeni želji in zahtevi, hoče nič manj kot "vse ženske", vzpostavlja prav moment "onkraj načela ugodja". Tu je njegov paradoks: s tem da tako brezkompromisno sledi načelu ugodja, ki se mu ni pripravljen odreči, privede to načelo do nekega ekstrema, do neke "etične drže", v imenu katere je nazadnje pripravljen tudi umreti (cf. Žižek 1982, 58-68). Ta etična drža najprej izkazuje neko "absolutno avtonomijo" subjekta, ki se postavlja po robu obstoječemu redu, njegovim moralnim načelom in religiozni utemeljitvi (Don Juan je bil že tradicionalno predstavljen ne le kot razuzdanec, kar še ni najhujše, temveč tudi kot ateist). Prekrši ne le človeške moralne zakone in božje zapovedi, temveč nazadnje tudi "božji zakon" v hegllovskem pomenu besede - namreč zakon, ki predpisuje pokop mrtvih, njihovo nedotakljivost, "svetost", njihovo simbolno odrejeno mesto. Prav kršitev tega zakona ga nazadnje pogubi, za to ni dovolj "običajna" razuzdanost. Komturja, očeta Donne Anne, je konec koncev ubil v vsiljenem dvoboju, njegov pravi prekršek je, da mu po smrti ni pustil njegovega miru, simbolnega mesta, ki pritiče mrtvim.

Po drugi strani gre pri Don Giovanniju za etično držo v lacanovskem pomenu besede, prav za "ne popustiti glede svoje želje" (kar je, kot bomo videli, vedel že Kierkegaard). Ne moti to, da ima ženske - to imajo pač vsi gospodarji -, temveč to, da svoje sledenje ugodju dvigne v etično princip, za katerega raje umre, kot da bi se mu odpovedal.

Z Don Giovannijem ni sprave, zanj ni milosti. Situacija je zdaj prav obrnjena glede na finale *Figara*. Mozart citira samega sebe: najprej na začetku finala parodira samega sebe in nedolžno citira slovito melodijo iz

*Figara*, kot zabavo pri večerji, a to je le najava bolj temeljnega citata - tudi Don Giovanni reče šestkrat ne, tako kot grof, a to ni ne, s katerim bi sam ne hotel izkazati milosti in odpuščanja, temveč ne, s katerim noče prositi za milost. Komturjev kip ga poziva h kesanju, ki bi ga lahko odrešilo, vzpostavilo njegovo kontinuiteto s skupnostjo, ga odkupilo za grehe. Poziv h kesanju, komturjev štirikratni "*Pentiti*", pomeni prav: moleduj, prosi za milost, privzemi držo "*humiltà o supplicatione*", o kateri je govoril Monteverdi, držo ponižnosti, rotnja in tožbe, ki edina lahko omogoči milost (cf. Nagel 1985, 52). Don Giovanni ni gospodar, ki bi samega sebe skušal utemeljiti na izkazovanju milosti, na *clemenza*; vztraja le pri zakonu, ki je zakon njegove želje, ne glede na vse ozire, zato tudi sam ne more biti deležen milosti. Tako izkazovanje milosti kot moledovanje za milost bi od njega terjala odpoved, žrtev, popuščanje glede svoje želje.

Don Giovanni tako nastopi kot zgostitev dvojega. Po eni strani je reprezentant starega reda *par excellence*, njegova kvintesenca - tako kot grof, le da priveden do svojega pojma. Zase terja absolutni privilegij, pravico vseh noči. Nastopi kot arhaična podoba "pravega" gospodarja, v nasprotju z ono, ki se mora skrivati za milostjo in plemenitostjo. Uteleša torej stari red absolutnega privilegija gospodarja, zoper katerega se bori razsvetljenstvo.

Po drugi strani pa je prav utelešenje avtonomnega subjekta *par excellence*, tistega, na katerega se sklicuje razsvetljenstvo. Je svoj lastni zakonodajalec, pokoren le lastni želji, nazadnje je veliko radikalnejši upornik zoper stari red, kot si to upa meščanski subjekt. Če se je konec *Figara* iztekel v *liberté, égalité, fraternité*, pa imamo tu *liberté* nasproti in onkraj *égalité* in *fraternité*, kot sovpadanje čiste svobode in čistega zla. - Ta zgostitev se kaže tudi v tem: če je bil grof očetovska figura - lik pokvarjenega očeta, a vendar - je Don Giovanni figura sina.<sup>17</sup> Kot utelešenje Gospodarja *par excellence* je paradokсно obenem lahko edino sin, uporni sin, ki hoče zase vse očetne privilegije, in to radikalneje, kot si je drznil oče. Figura očeta pa se povrne kot mrtvi oče, ki na koncu slavi

---

17. V mnogih verzijah mita o Don Juanu nastopa tudi njegov oče - npr. pri Molièru in Molini. Don Juan seveda vselej z očetom ravna brez vsakega spoštovanja in skrupulov, vez z očetom krši enako dosledno kot vse ostale vezi, ki jih postavlja očetni red.

Komtur.

J. K. — gehst du in Spruch mich an? Nie - der in Staub und  
*ne lon-tan da juel!* Pen - ti - ti, scel - le

Juan. Komtur.

J. K. be - te! Den Wei - ß - bern lehr' Ge - be - te! Beiß - red dich!  
*ra - to!* No, vecchio in fa - tu - a - to! Pen - ti - ti!

Juan. Komtur. Juan.

J. K. Nein! Beiß - red dich! Nein!  
*No!* Pen - ti - ti! *No!*

Komtur. Juan. Komtur.

J. K. Ja! Nein! Ja!  
*Sì!* *No!* *Sì!*

Juan. Komtur. Juan. Komtur.

J. K. Nein! Ja! Nein! Nein! Jetzt  
*No!* *Sì!* *No!* *No!* Ah,  
 Leporello.

L. Ja! Ja!  
*Sì!* *Sì!*



svoje dvoumno zmagoslavje - a tudi pokaže, da spričo njegove avtonomije oče ne more več biti Gospodar.

Don Giovanni kot ta paradokсна zgostitev stoji v središču opere - je vseprisoten, gonilo celotnega dogajanja, hkrati pa je neujemljiv, izmakne se vsem pastem, ki mu jih skušajo nastaviti, dokler sam prostovoljno ne poda roke komturjevemu kipu in ediniokrat drži besedo, zavezo lastnega vabila. Izmuzljiv pa ni le v dogajanju, temveč predvsem glasbeno: manjka mu glasbena identiteta. Nima predstavitvene arije, ki sicer spada v operno konvencijo, v kateri bi pokazal svojo držo in "projekt". Njegova slovita "šampanjska arija", slabo minuto in pol trajajoči presto, je prav kot peneče se vino - samo pena bliskovitega zanosa. Drugi dve ariji, podoknico "*Deh, vieni alla finestra*" (II/16) in "*Metà di voi qua vadano*" (II/17), poje v preobleki, v sposojeni identiteti Leporella. Prva je parodija zapeljevanja, druga pa "akcijska arija", torej sploh ne arija v pravem pomenu, temveč neposredno napotilo za akcijo. A tudi v ansamblih nenehno menja identitete, glasbene stile in upodobe. Na to je opozorila vrsta muzikologov: Noske (1977) je pokazal, da imajo vse osebe premišljeno glasbeno karakterizacijo - razen Don Giovanni.

"Kaleidoskopska podoba Dona je le negativna aplikacija principa individualne karakterizacije. Naš junak nima homogenosti drugih preprosto zato, ker se subtilno prilagaja vsaki situaciji. Včasih se celo spremeni znotraj ene same scene, tako kot v kvartetu iz prvega dejanja. Fleksibilnost je njegovo glavno orožje v boju za moč. Konsistentni Don Giovanni bi ne mogel dominirati na svojimi nasprotniki niti prepričati nas, svoje publike." (Noske 1977, 41; cf. še 85-6, 320)<sup>18</sup>

To pomanjkanje identitete v dramskem in glasbenem središču toliko bolje omogoča, da se vse suče okoli njega, hkrati pa ga postavlja izven skupnosti in njenih kodificiranih razmerij. Kot tak je lahko stičišče različnih segmentov skupnosti: na "zabavi", ki jo organizira na koncu prvega

---

18. Na to opozarja tudi Kerman, ki pa tu, nasprotno, vidi pomanjkljivost, "dramatsko napako": "Če rečemo, da je Don Giovannijev manko identitete prav najmočnejši element njegove osebnosti, potem argumentiramo *ab vacuo*; v operi zaupamo temu, kar prepričljivo napravi glasba. Dejansko je najbrž samo pomanjkanje Don Giovannijeve karakterizacije posebej privlačilo romantične kritike. Njihove sanje in idealizacije so se lahko kotile in bohotile v Mozartovi relativni praznini." (Kerman 1957, 121) - Cf. dalje: "Ko Don Giovanni poje, si sposoja vse mogoče stile od *serie do buffe*: vsakomur govori njegov jezik, da bi jih vse lahko obvladoval." (Stricker 1980, 251)

dejanja, se lahko ob njegovem "*E aperto a tutti quanti, Viva la libertà!*" najdejo predstavniki vseh stanov in razredov, ki bi sicer ne mogli biti skupaj v okviru iste družabnosti (njihovo hkratno razslojitev in skupnost briljantno reprezentirajo trije orkestri s sočasnim igranjem treh plesov, menueta, allemande in contre-danse), tako kot se lahko na njegovi listi lahko znajdejo ženske vseh "naravnih" in družbenih kategorij. Kot vnanji rob skupnosti je onkraj stanov in razredov, hkrati pa jih vse od znotraj najeda.

Diskontinuiteta s skupnostjo je neprekoračljiva, ne more ga sprejeti medse, proti njemu je sklenila zavezništvo preko statusnih razlik, zvezo Donne Anne, Donne Elvire, Don Ottavia, Zerline, Masetta, nazadnje celo Leporella. Njihovo povezovanje in enačenje je bilo možno le nasproti Don Giovanniju, kot prizadevanje za njegovo izključitev. Prav tako pa ga ne more vzeti za svojega tudi stari red, ki bazira na avtoriteti transcendence in avtoriteti očeta. Pokonča ga ravno sila starega reda, mrtvi oče, ki se vrne kot transcendenca in poskrbi za moralno sankcijo. Ta kazen za upornika, ki je avtonomijo vzel preveč zares, pa se nazadnje dogodi tako rekoč po naročilu skupnosti, nova skupnost se poveže z emblemom starega reda, strnjениm v statui, skratka, napovedujoči se novi red in izginjajoči stari red skleneta "nenačelno koalicijo" zoper skupnega sovražnika. A tudi to ne more zaceliti skupnosti, ki v zadnjem prizoru, po Don Giovannijevem padcu, ostane sama z nekakšno parodijo *happy end*a, ki ne more prikriti tesnobne soočenosti z lastno raztrganostjo. Če so bili skupnost le zoper Don Giovannija, pa jim brez njega umanjka tudi podlaga skupnosti.<sup>19</sup>

Če bi si torej grof iz *Figara* upal iti do konca, bi bil Don Giovanni; a tudi če bi si razsvetljski avtonomni subjekt upal iti do konca, bi bil Don Giovanni. V njem oboje sovpadе. Po eni strani tako v njem tiči moč nove subjektivnosti, ki se hkrati paradokсно kaže kot samovolja starega reda; Don Giovanni je njen rušilni obraz, avtonomija brez maske enakosti in bratstva. Po drugi strani transcendenca v podobi kamnitega gosta nastopi brez maske milosti, kot sila maščevanja, zveza neba s peklom. - Zato ostaja *Don Giovanni* najbolj dvoumna izmed vseh Mozartovih oper.

---

19. "Epilog zagotovo ne odgovori na nobeno vprašanje; pokaže samo, kako pusto je življenje brez Dona." (Kerman 1957, 122)

## Opera v filozofiji: Mozart in Kierkegaard

Danes je postalo že obče mesto, da lahko imamo Don Juana za novoveški mit.<sup>20</sup> Njegovo prvo verzijo je oskrbel Tirso di Molina leta 1630, v neposredni bližini Galileja in Descartesa in obenem nastanka opere kot žanra. Njegov komad nosi naslov *Burlador de Sevilla* - zasmehovalec, šaljivec, goljuf, zapeljivalec iz Seville (tisti, ki brije norce - skratka, "seviljski brivec"). Tej verziji je sledila nepreštevna množica drugih, ki jih je treba, kot smo se naučili od Lévi-Straussa, brati skupaj, kot transformacije istega jedra, najti njihovo "matrico permutacij" in se odpovedati iskanju domnevnega originala ali privilegirane utelešenja. Molinova verzija je sicer začetek, ne pa tudi izvor - Molina konec koncev samo združi elemente, ki so bili navzoči že dolgo poprej v kastiljskih ljudskih pripovedkah, srednjeveških moralitetah itd. Kljub temu je vznik mita historično datiran, vmeščen v točno določeni historični trenutek in fascinacija z njim spremlja vzpon "novoveške subjektivitete" - kot nekakšna svojevrstna metafizična parabola njegovega statusa in njegove meje.

Potreben je bil globoko verni kristjan kot Kierkegaard, da je ta mit vzel docela zares. Kierkegaard nas bo tu zanimal predvsem s tega vidika, da je Mozartovega *Don Giovannija* vzel za absolutno privilegirano, edino pravo verzijo mita, obenem pa je sam mit poskušal vnesti v hkrati historični in metafizični horizont. Tako kot po Homerju ni več mogoče napisati *Iliade*, tako tudi po Mozartu ni mogoče napisati nove verzije Don Juana - njegova verzija je dokončna in neprekosljiva, v njej je dosežen popoln sklad vsebine in oblike (Kierkegaard 1989, 45, 94). - Nikoli poprej ali poslej se ni zgodilo, da bi bila kaka opera deležna tako temeljite filozofske refleksije kot na tistih dobrih 150 straneh, ki jih je Kierkegaard v *Ali - ali* posvetil Mozartu. Kierkegaardova pesniška duša se ne more upreti liričnim izlivom:

---

20. Miti, ki bi pripadali novemu veku in bi ne bili le predelave starih, so videti prava redkost. V grobem sočasno z Don Juanom je nastal še faustovski mit, njegovo dopolnilo in protipol, dve stoletji kasneje kot svojevrsten PS še Frankenstein. Za primerjavo Frankensteina in Don Juana cf. Brophy 1988, 240-1. O mitu Don Juana doslej najbolj pronicljivo Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Armand Colin, Paris 1976.

"Nesmrtni Mozart! Tebi se lahko zahvalim, da sem izgubil razum, da je moja duša ganjena, da drhtim v globini svoje duše. Tebi se lahko zahvalim, da nisem šel skozi življenje tako, da bi me nič ne moglo pretresti. Tebi se lahko zahvalim, da nisem umrl, ne da bi ljubil, tudi če je bila moja ljubezen nesrečna. ... Da, če bi mi ga vzeli, če bi bilo njegovo ime izbrisano, bi se zrušil edini steber, ki je preprečeval, da bi se zame vse zrušilo v brezmejni kaos, v strašni nič." (45)<sup>21</sup>

Najprej je treba uvideti, da je Don Juan krščanski junak *par excellence*. Šele krščanstvo je namreč "vedlo čutnost v svet":

"Kajti, na kratko, čutnost je treba zanikati, da se lahko pojavi in postavi s samim aktom, ki jo izključuje z nasprotno pozitivnostjo. Kot princip, kot silo, kot sistem na sebi je čutnost uvedlo šele krščanstvo ... Če pa hočemo pravilno razumeti stavek, da je krščanstvo uvedlo čutnost v svet, ga moramo razumeti kot istovetnega s svojim nasprotjem, da je krščanstvo prav preganlo in izključilo čutnost iz sveta." (56)

Za antiko čutnost ni bila problem, kolikor je postavljala "poduhovljeno čutnost", "psihično določeno čutnost" (57) in si je kot ideal postavljala harmonijo čutnosti in duha. Grška "lepa individualnost" si je prizadevala ravno za ravnovesjem duhovnega in čutnega, bogovi in ljudje so lahko bili v območju Erosa, toda Eros je bil v območju duha. Don Juan bi ne mogel biti antični junak. Krščanstvo pa je kot zatrditev duhovnega principa vzpostavilo svoje drugo - kot nekaj, kar je izključilo, a "nekaj nastane šele s tem, da se izključi" (57). Šele izključitev podeljuje eksistenco v emfatičnem pomenu.

Don Juan je lik "čutne genialnosti", utelešenje nasprotnega principa. Kot utelešenje principa sicer spada v srednji vek, v niz skupaj z alegoričnimi figurami Viteza, Dame, Mamona, Slehernika, kot

---

21. Ali še: "Vi, duhovi pravičnosti, ki stražite na mejah kraljestva lepote, bdite nad menoj, da v norem navdušenju in slepi predanosti ne storim krivice Mozartovemu *Don Giovanniju*, da ga ne okrnim, da ga ne napravim za nekaj drugega, kot je, tisto najbolj vzvišeno. Vi, silni duhovi, ki znate vzburiti človeško srce, pomagajte mi, da ujamem bralca ne v mreže strasti ali pasti besed, temveč v večno resnico prepričanja." (78) "... poslušaj, kako se <Don Giovanni> meče v raznolikost življenja, kako podira njegove čvrste jezove, poslušaj te lahne zvoke violin v plesu, poslušaj slutnjo radosti, poslušaj šumenje zadovoljstva, svečanost naslade; poslušaj njegov divji beg, njegov beg pred samim seboj, vse hitreje, vse bolj nezadržno, poslušaj nebrzdane želje strasti, poslušaj žuborenje ljubezni, poslušaj šepetanje skušnjave, poslušaj vrtnec zapeljevanja, poslušaj tišino trenutka, poslušaj, poslušaj, poslušaj Mozartovega *Don Giovannija*." (93)

emblematični demonični "grešnik iz principa". Predpostavlja torej razvito krščanstvo, je proizvod historičnega uveljavljanja krščanskega duhovnega principa. Toda obenem terja prav razpad srednjega veka, kjer je bila čutnost še ujeta v viteško erotiko, dvorsko ljubezen, v estetiko dvorjenja in s tem ravno odlaganja čutnosti. Ta ljubezen je še vse preveč duhovna, preblizu helenski in šele njen propad bo omogočil čisto čutnost. Srednji vek je sicer postavil mit o Venerinem griču (*Venusberg*)<sup>22</sup> kot kraju čistega razvrata in razuzdanosti, "kjer niti jezik, niti preudarnost, niti napor misli nimajo mesta; tam se sliši samo elementarni jezik strasti, igra želje, divji hrup pijanosti - tam se uživa v večnem zanosu. Don Juan je prvorojenec tega kraljestva." (81) Z razpadom srednjeveškega univerzuma lahko na oder stopi junak čiste demonične čutnosti.

Ta princip pa je mogoče izraziti samo v glasbi, edino glasba je njegov pravi in edini medij.

"Tu pride na dan značaj glasbe v njeni polni veljavi, in v najstrožjem smislu besede sama glasba nastopi kot krščanska umetnost, ali točneje, kot umetnost, ki jo je uvedlo krščanstvo s tem, da jo je ločilo od sebe, kot medij za tisto, kar krščanstvo izključuje in s tem vzpostavlja. Z drugimi besedami, glasba je demonična. Glasba najde svoj absolutni predmet v erotično-čutni genialnosti." (59)

Glasba lahko šele s krščanstvom zadobi neustavljivo demonično moč. Le v razvitem krščanstvu se lahko razmahne vsa njena sila - kot njegovo nasprotje, antiteza, polje čutnosti in užitka. Grki še niso mogli vedeti ne za čutnost ne za užitek ne za glasbo, niso še poznali greha.

Glasba je sfera onkraj jezika, njegova meja. Jezik kot območje duha, ideje, refleksije poskuša svojo čutno materialnost zvesti na čim manj, zgolj na sredstvo in orodje. Poezija se te materialnosti ove in dviga jezik h glasbi kot njegovi gornji meji, obenem pa je glasba spodnja meja jezika, njegova dezintegracija na glasove. "Povsod, kjer precha jezik, naletim na glasbo." (63) Če je glasba zgornja in spodnja meja jezika, na prvem in zadnjem mestu, je to nazadnje zato, ker "v svoji neposrednosti izraža tisto, kar je neposredno. ... Jezik predpostavlja refleksijo in že zaradi tega ne more

---

22. Prav ta *Venusberg* bo malone sočasno uprizoril Wagner v *Tannhäuserju*, ki ni sicer nič drugega kot Wagnerjeva verzija eminentno Kierkegaardovega problema razmerja krščanstva in čutnosti. *Ali - ali* je izšel 1843, prva verzija *Tannhäuserja* je bila uprizorjena 1845.

izraziti neposrednega." (64) Čutna neposrednost se v jeziku nujno izgubi in se lahko najde le v glasbi in edino glasba lahko meri na ta "absolutni predmet". - Kierkegaard si tako podaja roko s svojim velikim antagonistom, nasprotnikom *par excellence*, s Heglom. Razlika je le v tem, da njegovo dialektiko "čutne gotovosti", ki otvarja *Fenomenologijo duha* in razvija natanko isto tezo, Kierkegaard prebere kot traktat o glasbi. O čemer ni mogoče govoriti, to je mogoče uglasbiti.

Je glasba lahko duhovni medij? Od kod njena nezamenljiva vloga v krščanskem ritualu, od kod silni razmah cerkvene glasbe kot dolgo časa njene najvišje upodobne? Za Kierkegarda tu ne more biti nikakršnega kompromisa in dvoma: "čim večja je pobožnost, toliko bolj se zanika glasba in poudarja beseda." (66) Glasba je lahko pendant neke še nerazvite, še v čutnost ujete - se pravi še nekrščanske religioznosti. To so dojeli prezbiterjanci, ki da imajo orgle za hudičev izum, "hudičeve dude", ki služijo zaslepitvi in omamljenju duha, ne pa njegovemu dvigu.

Obstoji torej inherentna zveza med glasbo in čutnostjo, s tem pa, če potegnemo konsekvence do konca, med bistvom glasbe in bistvom Don Juana. "Ideja" glasbe pride do svoje polne veljave v ideji Don Juana. Zato nobena druga verzija ne more konkurirati Mozartovi niti nobena druga Mozartova opera ne more v enaki meri doseči svojega telosa. Inherentna erotična narava glasbe je mamljiva in minljiva kot čutnost in hkrati v tem absolutna: erotična "želja ima v posamičnem svoj absolutni predmet, želi posamični absolut." (77) Lahko obstaja samo v trenutku in za trenutek, a tu je absolutna. Spričo tega tudi ni mogoča individualizacija Don Giovannija - Don Giovanni ni individuum.

"Če ga razumem glasbeno, nimam posebnega individua, soočen sem z demonsko naravno silo, ki se nikakor ne more nasititi zapeljevanja ..." (83)

"Duhovna ljubezen je trajanje v času, čutna pa minevanje v času, toda medij, ki to lahko izrazi, je edino glasba." (86) "... njegovo življenje je vsota različnih trenutkov, ki med seboj nimajo nobene zveze ..." (87)

Kot čutnost je čisti princip neidentičnosti - identiteto lahko ujame le jezik, da ji da trajanje za ceno izgube trenutka in čutnosti in od tod naprej je mogoče govoriti o duhu in morali. Kot demonska sila čutnosti je Don Giovanni inherentno neidentičen sam s seboj, njegova edina identiteta je v večnem spreminjanju, v zgolj negativni opredelitvi - njegova edina zvestoba je v vztrajnem ponavljanju nezvestobe. Meri na objekt kot vselej

minljiv in spremenljiv, a v tem vselej enak in absoluten. Zanj so vse ženske enake - vselej so druge, a vselej gre za isti neujemljivi objekt. Don Giovanni nima lastne eksistence, je večni beg od samega sebe. - Če je Kierkegaard slavil Mozarta kot tisti steber, ki ga edini varuje pred kaosom in ničem, tedaj je ta steber kar najbližje kaosu in niču onkraj meja identitete - glasbeno uobličanje tistega, česar se ne da uobličiti.

Kierkegaard je tu povsem v soglasju z zgoraj navedenimi muzikološkimi dognanji, da Don Giovanni nima glasbene identitete, prav zato pa kot neustavljiva glasbena sila prisoten v vseh drugih osebah - deluje ravno skozi svoj učinek na druge. "Don Giovannijevo življenje je njihov lastni življenjski princip." (107) Je njihov skupni imenovalec, določeni so z njim, drži jih skupaj in jih vzpostavlja kot skupnost, kot sonce, ki iz središča osvetljuje temna telesa (111), so samo skozenj. Če poje npr. Donna Elvira, sploh ni treba videti še Don Giovannija, treba ga je slišati v Elviri in iz Elvire, v njej poje on (109). Je sila, s katero so vsi uročeni, ne morejo stopiti iz njegovega kroga, in prav to je sila glasbe.

Je treba Don Giovannija obsoditi kot zapeljivca, demoničnega grešnika? Kierkegaardov odgovor je paradoksen: Don Giovanni sploh ne zapade pod etična določila, je izven delokroga kakršne koli etike ali morale, njena absolutna meja, tisto, kar je iz etike inherentno izključeno. Etika se lahko začne tedaj, ko neujemljivost čutnega trenutka fiksiramo v identiteto in trajnost. Že to, da je zapeljivec, je premočna oznaka - zapeljivanje zahteva določeno strategijo, refleksijo, načrt, odigrava se torej lahko predvsem v polju besede. "Zapeljivec mora posedovati neko silo, ki je Don Giovanni nima, naj bo sicer še tako obdarjen - to pa je sila besede. ... Sila zapeljivanja je govor, se pravi laž." (89)<sup>23</sup> Don Giovanni pa zapeljuje s samo silo želje - želi, in to je dovolj - ne popusti glede svoje želje, in to je neustavljivo. Reflektirajoči zapeljivec, protipol Don Giovanniju, je dobil emfatično in paradigmatško utelešenje v

---

23. Tu je za Kierkegaarda tudi neodpravljiva slabost vseh literarnih upodob Don Juana od Molièra do Byrona. V njih se mora Don Juan utemeljevati, brbljati in filozofirati, reflektirati. "V operi se ne brblja o zapeljivanju, temveč je Don Giovanni zares zapeljivec." (103-4) Zaradi govoričenja je Molièrov Don Juan za Kierkegaarda "preveč moralen". Poleg tega ima še to fatalno pomanjkljivost, da zapeljuje iz zavisti, iz ljubosumja - želi objekt želje drugega. Njegova želja ni le želja, ampak želja želje, želja Drugega - ali drugače, sploh šele želja, ne več gon.

Kierkegaardovem "Dnevniku zapeljivca" (ki je sicer kot posebni del vključen v *Ali - ali*) - to je zapeljivec, ki nadrobno načrtuje vse svoje korake in v njih estetsko uživa. A njegov užitek je ravno v refleksiji o užitku, se pravi v odlogu užitka, njegov zastavek je odlog, ne stvar sama (in ko se mu Kordelija na zadnjih straneh naposled preda, postane nezanimiva, lahko jo zavrže - tu je estetika ravno užitek v prelogu, odloženi užitek). Ta literarni zapeljivec zapelje eno samo dekle, njegov glasbeni kolega pa 2065 (če je verjeti Leporellovemu spisku). Njegova neustavljiva in neizrekljiva<sup>24</sup> moč sicer dekleta onesrečuje in uničuje, toda "tista, ki bi ne želela biti nesrečna, ker je bila enkrat srečna z Don Juanom, bi bila zares bedno dekle" (91) - ne bi ustrezala pojmu ženske. In kateri fant bi ne dal polovice svojega življenja in kraljestva, da bi bil le eno leto lahko Don Juan? (ibid.) - tudi on ne bi ustrezal pojmu moškega. - To je lahko konec koncev zapisal le globoko prepričani kristjan.

Ideja glasbe je torej po svojem bistvu ideja Don Juana, a ideja glasbe obenem lahko pride do svojega pojma le v operi. Le opera lahko utelesi bistvo glasbe. Če je moč Don Giovannija le v njegovem učinku - učinku, ki mu ni mogoče predstaviti neujemljivega vzroka, od tod odsotnost njegove identitete -, pa ta učinek zahteva ravno uprizoritev. Neposrednosti ni mogoče postaviti neposredno, toda reprezentacija v uprizoritvi je že posredovanje. Uprizoritev jo obenem že izda, reflektira, čutnost je le v svojem odsevu, se pravi refleksiji. Don Juan pa je "notranja opredelitev in tako ne more biti viden niti se ne more odkriti v svojih telesnih oblikah in gibih" (96). Čutnost, če naj ustreza svojemu pojmu, mora biti nevidna čutnost, oči škodijo čutnosti in jo zvajajo na nekaj zunanjega. Kierkegaard posluša glasbo z zaprtimi očmi in če si je najprej prizadeval dobiti sedež čim bližje odru, se je postopoma oddaljeval, bolj ko je naraščalo njegovo razumevanje, dokler ni pristal na hodniku.

"Stojim zunaj na hodniku in se naslanjam na pregrado, ki me loči od gledališča - tedaj glasba deluje najmočneje, je svet za sebe, ločena je od mene, ničesar ne morem videti, sem pa dovolj blizu, da slišim, a vendar tako neskončno daleč." (108)

---

24. "Kakšna sila je to? - Tega nihče ne bi mogel reči; celo če bi povprašal Zerlino, preden je odšla na ples: kakšna sila te veže nanj?, bi mi odgovorila: ne vem; in jaz bi rekel: dobro si povedala, dete moje! Govoriš pametneje od indijskih modrecev, res je, tega ne vemo; in nesreča je, da ti tudi jaz tega ne morem povedati." (91)



Absolutni objekt čutnosti je lahko le "notranji objekt". Imeti na odru igralca, ki ponazarja Don Giovannija, je že preveč, daje mu trajnost lika in podobe. Pravi korelat čutnosti je le glasba, vse drugo jo izda s pozitivnimi opredelitvami, samo glasba je po meri tega objekta. "Mozart je <Don Giovannija> povsod razumel idealno, kot življenje, kot silo, a kot nekaj idealnega, kar se nanaša na realnost." (120) Opera je tako edini pravi prostor glasbe, a obenem prostor nemogoče reprezentacije, evokacija nemogočega objekta.

Kaj lahko ustavi Don Giovannija? Kje je njegova meja? Nobena posvetna in pozemska sila mu nič ne more, njegova meja je edino Duh. Duh je ravno utvara, iluzija, reprodukcija življenja in s tem njegovo drugo, njegova negacija.

"Duh, utvara, je reprodukcija, to je skrivnost njegove vrnitve; a Don Juan zmore vse, vsemu se lahko upre razen reprodukciji življenja, prav zato, ker je čutno življenje, do katerega se duh vede kot negacija." (101)

Duh je ravno nezemski, nad-čuten, in kot tak utelešen v kamnu, elementu trdne trajnosti. "Duh je kost", pravi Hegel, "Duh je kamen", pravi Kierkegaard. Kot podvojitev življenja je reprodukcija njegovega minevanja v stalnosti, stalnosti Duha in kamna, omrtvičeno življenje. Kamen je nagrobnik. Duha se ne da zabosti, tako kot se ne da prebosti kamna, mrtvega se ne da umoriti, prikazni se ne da ubiti (108). Duh, ki je kamen, je absolutni zastoj, ovekovečena identiteta nasproti demonski sili neidentitete. Nematerialna materialnost čutnosti zadene ob materialno nematerialnost kamnitega Duha, nečutna čutnost naleti na svojo mejo v čutni nadčutnosti. A če je Duh kamen, je obenem kamen, ki se premika, ki še živi - in prav to ga dela za "nadčutno čutnost" - Duh je ta smrt, ki ne more umreti, ki kot kamen še živi. Neujemljivi objekt glasbe in čutnosti tu naleti na svoje negativno drugo lice - na objekt fiksacije, zastoja, regijo med dvema smrtima.

Kierkegaard je sijajen po tem, da je vedno pripravljen potegniti ekstremne konsekvence.<sup>25</sup> Z nekaj interpretativne svobode ga je mogoče

---

25. Tu sem njegovo teorijo vzel "naivno", odmisli sem probleme njegove tekstualne strategije, ki vsako njegovo "tezo" takoj zaplete v labirint neujemljivih identitet. Kierkegaard seveda *Ali - ali* izda pod psevdonimom Viktor Eremita, ta pa se nam predstavi zgolj kot izdajatelj po naključju najdenih papirjev, katerih avtorja sta A in B, ki seveda zastopata

vmestiti v našo lacanovsko optiko. Njegov Don Giovanni onkraj jezika in označevalca,<sup>26</sup> v območju užitka, ki je - tu se povsem strinja z Lacanom - govorečemu kot takemu nedostopen. Ves čas je na lovu za tem nemogočim objektom, zmeraj istim in zmeraj drugim, hkrati pa se tako sam prelevi v ta objekt za druge - v oblubo užitka. To, da ne popusti glede svoje želje, ga samega napravi za objekt želje, vselej neujemljivega. Ne popustiti glede svoje želje pomeni v zadnji instanci pretvoriti željo v gon, v čisto prisilo k ponavljanju. Užitek je mogoč le kot mehanično ponavljanje - kar ni mogoče ujeti z besedami, se ponavlja; kar je enkratno (se pravi čutno), se lahko le ponavlja. Gon kroži okoli svojega objekta, zadovolji se lahko le v neskončnem ponavljanju in želja prevedena v čisto ponavljanje uroči opazovalce. Sla po ugodju pa se tako prelevi v etično držo onkraj načela ugodja. Etika temelji na stalnosti in identiteti, s tem pa hkrati na določeni ekonomiji odpovedi, s katero po ovinku naposled streže načelu ugodja. Onkraj te etike reprezentira Don Giovanni neko drugo etično držo, čisto ponavljanje onkraj identitete. Meja tega ponavljanja, ki kroži okoli neujemljivega objekta, pa je naposled ravno sam objekt v svoji fiksnosti: končno najdeni izmuzljivi objekt je smrtonosen.

Za naš tukajšnji namen je Kierkegaard večkratno pomenljiv. Tudi on je po svoji poti poskušal deducirati Mozarta iz samega pojma glasbe in s tem iz pojma opere. - Izhajali smo iz tega, da v operi glasba dospe do uprizoritve lastne reprezentacije in v samorefleksivni reprezentaciji lastne

---

nasprotna stališča. Na A-jeve teorije (med drugim o Don Juanu) v drugem delu odgovarja B. Je Kierkegaardov glas prvi ali drugi, sta prava oba ali nobeden?

26. Druga, nasprotna teorija Don Juana, ki jo je razvila Shoshana Felman v *Le scandale du corps parlant* (Pariz, Seuil 1979), ga postavlja ravno kot bitje govornice *par excellence*, velikega manipulatorja besede, toda kot nekoga, ki je zmožen govornico prignati do roba. Beseda je ravno tisto, kar zavezuje, vzpostavlja družbeno vez, Don Juan pa je nekdo, ki krši vse zaveze, čeprav se naslanja prav na moč besede. Njegova moč je moč preformativa, moč obljube, ki je v zadnji instanci obljuba ljubezni, a v to moč ujame druge, nastavlja jim past varljivega referenta performativa, sam pa se tej vezi izmakne, je vselej drugje. Objekt užitka, ki ga evocira, je dozdevek, ki ga proizvaja govornica v svoji avtoreferenčnosti - v anticipaciji, supoziciji identitete in referenta, ki jo morajo oskrbeti njegovi sogovorniki, kolikor se ujamejo na njegovo besedo. Meri na točko, kjer besede proizvajajo dozdevek užitka onkraj besed. Za Felmanovo je pravo utelešenje mita seveda Molière. - V obeh primerih je mit o Don Juanu postavljen na umanjkanje referenta - enkrat izven govornice, kjer ga lahko evocira le glasba, drugič znotraj govornice kot njena subverzija.

moči reflektira tisto, kar ta moč presega. Glasba nastopi tam, kjer odpovejo vsa druga sredstva in racionalne strategije - edino z glasbo je mogoče ukloniti Drugega, si izprositi milost, izzvati ljubezen, edino glasba sega preko družbe do bogov in do narave. A če se je v operni tradiciji ta moč glasbe kazala kot odrešilna moč ljubezni, ki je dobila svoj izraz v sklepnem aktu milosti ali sklepnem aktu poroke, je za Kierkegaarda glasba predvsem demonična moč čutnosti, območje izključeno iz duha in iz ljubezni, območje onkraj milosti. Tudi za Kierkegaarda moč glasbe presega vsako strukturo in možno racionalno utemeljitev, a presega jo v radikalno nasprotni smeri. Ne gre za to, da bi kot pri Orfeju segla do bogov in do narave - kolikor seže do narave in reprezentira čisto "naravno" gonsko silo, neujemljivost čutnega življenja, toliko je kar najdlje od Boga. Resnica ljubezni in milosti je Don Giovanni, bitje onkraj vsake ljubezni in milosti, kot pravo utelešenje glasbe. Ljubezen in milost sta nazadnje le maska demonske narave glasbe. S tem pa je glasba, in z njo opera kot njeno pravo utelešenje, postavljena v neko radikalno dvoumnost, v območje neke temeljne ambivalence: najvišja sila ljubezni in milosti se v njej stika s svojim izključenim nasprotjem, z najnižjo demonično silo čutnosti, z radikalnim Zlom. Videti je bilo, da glasba sega k Bogu in prinaša ljubezen in spravo skupnosti, a nemara ni nič drugega kot najsubtilnejši izum njegovega demonskega protipola. Če je lahko uklonila Drugega, to ni bilo zaradi njene sublimnosti, temveč zaradi njene vseskozi čutne in erotične narave - lahko ga je uklonila le tako, da se je zvezala z demonsko silo, da bi ga lahko zapeljala. Glasba ni tista sublimna moč, ki bi lahko krotila naravo, temveč nasprotno, triumf narave nad duhom. Orfejev "*Acheronta movebo*" tu dospe do svojega nasprotja, do vse svoje freudovske dvoznačnosti. Subjekt, ki se je v držbi *humiltà o supplicazione* docela izničil v tožbi Drugemu, se še ni izničil zares, izničil se je le navidez - ostal mu je še glas, ostala mu je glasba in s tem najbolj pretanjena vez z demonično čutnostjo, njena kvintesenca.

Kierkegaard izhaja, tako kot Bach, iz protestantskega obzorja, a če je Bach opero kratko malo zavrgel in obšel, jo je Kierkegaard postavil v neki paradoksnih privilegirani položaj, položaj paradigmatkega antipoda etiki in religiji. A kdor se ni zmožen do kraja prepustiti uroku opere, se predati njeni fascinaciji, naj molči tudi o etiki in religiji.

Opera je tako tudi onkraj filozofije, tudi ona jo mora, tako kot krščanstvo, izključiti kot čutno fascinacijo, da bi vzpostavila svoje koncepte, a kot taka ravno vzpostavlja in evocira njen nemogoči objekt, tudi ona šele vzpostavlja tisto, kar izključuje.

### *La femme-machine*

"*Tutti contenti saremo così*," obeta finale *Figara*, v neki utopični in srečni točki začetka meščanskega reda, padca gospodarja, francoske revolucije v glasbi, sprave nove skupnosti. Obeta se svetla prihodnost. A že leto kasneje finale *Don Giovannija* pokaže neko drugo lice: z razvratnikom, ki uteleša vse privilegije starega reda, ne more biti sprave, zanj ni odpuščanja in milosti, sprave pa ne more biti tudi z momentom njegove absolutne avtonomije, z njegovo radikalno postavitvijo pod vprašaj nosilnih vrednot starega reda, z njegovo etično držo. V njem dvoumno sovpadata staro libertinstvo in moment jacobinskega radikalizma, skupnost pa lahko odreši le povratek transcendence, zagrobna vrnitev patriarhalne avtoritete očetne figure in maščevanja onstranstva. Sklepni moment je za skupnost prej razdiralen kot odrešujoč, na svetlo prihodnost pade dolga senca.

Po *Don Giovanniju* je Mozart napisal še tri opere. Če tukaj pustim ob strani *La clemenza di Tito*, ki s svojevrstnim zakasnelim atavizmom opere serie predstavlja poseben interpretativni problem, nam ostaneta *Così fan tutte* (napisana 1789, v letu revolucije, in prvič uprizorjena januarja 1790) in *Die Zauberflöte* (prvič uprizorjena septembra 1791, nekaj mesecev pred Mozartovo smrtjo). Če sta bila *Figaro* in *Don Giovanni* vseskozi deležna nedeljenega občudovanja in hvale, pa sta preostali dve operi zadnjih dvesto let sprožali nenehne kontroverze, pomisleke, dvome in deljene sodbe. Kljub prevladujočemu občudovanju glasbe se kontroverze še do danes niso polegale.

*Così fan tutte* je tretja in zadnja opera, ki jo je Mozart napisal po Da Pontejevem libretu. Če jo vzamemo za sklep triade, katere prva dva člena sta *Figaro* in *Don Giovanni*, potem je ta zadnji člen brez dvoma precej bizaren in nenadejan. Naslov v približnem prevodu pomeni "take so vse"

(ženske namreč) in izhaja iz citata iz *Figara*, kjer Don Basilio mimogrede navrže "*Così fan tutte le belle*" (tercet 1/7), Mozart pa citat podkrepi še s tem, da temo, ki v *Figaru* spremlja te besede, ponovi v uverturi h *Così*.

Zgodba je na kratko v tem, da dva mladeniča, Guglielmo in Ferrando, opevata lepoto in krepostnost svojih dveh izvoljenk, Fiordiligi in Dorabelle (ki sta sicer sestri), stari filozof Don Alfonso, skeptičen glede ženske kreposti, pa jima predlaga stavo za sto cekinov: v največ enem dnevu se bodo opevane ženske vrline sesule, če bosta mladeniča le sledila njegovim navodilom. Skupaj se torej lotijo znanstvenega eksperimenta: oba možaka navidez odideta v vojsko in se vrneta preoblečena v albanska (!) oficirja. S pomočjo služabnice Despina, ki je za plačilo pripravljena sodelovati v spletki, se pod Don Alfonsovim modrim vodstvom lotita zapeljevanja obeh izvoljenk, seveda vsak izbranke svojega kolega. In zgodi se, kar se je pač moralo zgoditi: kljub pridušanju o zvestobi, trdni kot skala, obe mladi dami po vrsti zapetljajev brezkompromisno popustita in sta se nazadnje pripravljene poročiti z novima izbrancema. Sredi poročne ceremonije pa se vrla vojaka vrneta iz vojske v svoji prvotni opravi, ogorčena hlinita bes in terjata zadoščenje, dokler se intriga ne razjasni, obe dami ju osramočeni prosita odpuščanja, ki ga, spet pod Don Alfonsovim pokroviteljstvom, tudi dobita. Vse je spet v najlepšem redu - ali pač?

Dolga kontroverza okoli *Così fan tutte* je zadevala predvsem opreko med Mozartovo sijajno glasbo in precej dvomljivo vsebino. Devetnajsto stoletje se je lahko navduševalo nad *Figarom*, v katerem je gledalo šarm herojskih začetkov nove dobe, ali nad demonično figuro Don Giovannija, ki je sicer tako zelo burila romantiko (spomnimo se Kierkegaarda, pa Byrona, Puškina, Hoffmanna itd.). *Così fan tutte* je bila v primeri s tem videti tako zelo zasidrana v osemnajstem stoletju in v njegovih bizarnostih, da je nikakor niso mogli požreti (skorajda edina izjema je bil E.T.A. Hoffmann, ki si ni zaman iz ljubezni do Mozarta dodal imena Amadeus). Že prva Mozartova biografija, Niemetschek in Nissen, sta obupavala nad malovredno vsebino,<sup>27</sup> podobnih jadikovanj pa je bilo celo stoletje na pretek. Da bi glasbo le nekako rešili, so jo poskušali podložiti z na novo napisanimi libreti (najbolj znan je poskus libreta, ki se je oprl na

27. "Človek se mora skorajda čuditi, kako se je Mozart spustil tako nizko, da je za tako bedno skrpučalo zapravljal svoje božanske melodije." (Nissen, cit. po Gülke 1991, 254)

Shakespearjev *Love's Labour Lost*, poskusili so tudi s Calderonovo *Dame duende* itd.) ali vsaj spremeniti zgodbo tako, da na pol pota dami spregledata spletko, se data le navidez pretentati, nazadnje pa jih morata moška prositi odpuščanja (cf. Hughes 1972, 187-8).<sup>28</sup> Šele Gustav Mahler je po sto letih napravil prvi korak k rehabilitaciji izvorne podobe. Rehabilitacija je v dvajsetem stoletju počasi, a nezadržno napredovala vse do današnje slave, čeprav določeno nelagodje ni nikoli povsem izginilo.

Dvom se je zgoščal okoli treh točk. Prva je psihološka neverjetnost in izumetničena skonstruiranost celotne zadeve. Naj sta obe dami še taki goski, je vendarle kaj malo prepričljivo, da bi po nekaj precej grobih in očitnih zapeljevalskih trikih med jutrom in večerom istega dne padli okoli vratu prvima Albancema, ki jima prideta pred oči. Stvar je očitno skonstruirana v dokaz neke teze (ali bolje predsodka) ne glede na psihološko verjetnost. Osebam manjka osebnosti in verodostojnosti in čeprav stari filozof mladima zagnancema dopoveduje, da sta njuna vzvišena idola le ženski "iz mesa in krvi", pa tezna demonstracija dokaže prav nasprotno, da sta namreč zgolj "lutki". Res je sicer, da smo v operi pripravljeni požreti vse sorte kolosalnih neverjetnosti in da je opera konec koncev skozinskoz absurdno podvzetje, če jo merimo ob kriterijih minimalnega realizma, a tu je absurdnost toliko večja prav zaradi kontrasta z relativnim realizmom okolja: *Così fan tutte* je ena redkih oper, ki ni postavljena v kakšen primerno odmaknjen mitološki kraj in čas niti se v njej ne sprehajajo pred nami božanstva ali monarhi, temveč vseskozi stoji na sodobnih tleh, dogaja se v meščanskem okolju neapeljskih stanovanj, vrtov in kavarn, v njej lahko takratno občinstvo gleda ljudi, kot so oni sami. K izumetničenosti pa prispeva ne le popolna simetrija obeh parov, temveč tudi dosledno izpeljana klasicistična simetrija konstrukcije celote (drugo dejanje točko za točko simetrično podvaja prvo in obe sta znotraj simetrično organizirani - za podrobnejšo analizo zgradbe cf. Mezzocapo de Cenzo & MacGabhann 1991, 283-4).

Drugi vir pomislekov je bila v oči bijoča nemoralnost in frivolnost cele zadeve. Če je bilo videti, da *Figaro* in *Don Giovanni* nedvoumno kaznujeta

---

28. Ta sprememba, ki jo je 1860 uvedel nemški prevajalec libreta Devrient (najprej z dodatkom enega samega kratkega recitativa, kasneje pa je bilo treba v skladu s tem predrugačiti cel drugi del), je bila v uporabi še tja do dvajsetih let našega stoletja.

libertinstvo, pa je za *Così* videti, da ga propagira. Če hočemo iz nje izluščiti kakšen nauk ali poanto, potem se zdi, da ta meri na sesutje nedotakljivih vrednot ljubezni, kreposti in zvestobe. Kaže nam, kako malo je potrebno, da se ti ideali razblinijo kot iluzije lahkovernežev. Beethoven je bil zgrožen, da se je Mozart lahko lotil tako dvomljivega in kar neetičnega libreta, Wagner je celo menil, da na tako plehko vsebino ni mogoče napisati kaj drugega kot plehko glasbo in da je Mozarta njegov genij tu zapustil.<sup>29</sup> Toda Wagner je bil eden redkih, ki so postavljali pod vprašaj tudi kvaliteto same glasbe (in nemara tudi ne gre drugače, če si za vodilo postavimo program *Gesamtkunstwerk*).

Tretja točka dvoma je novejšega datuma in najbrž nekdanjemu občinstvu ni predstavljala takih težav. Gre za očitni anti-feministični pogled, ki prežema celoto in samoumevno privzema, da kaže dvomiti predvsem ali izključno o ženski zvestobi in kreposti. Ženske se spontano kažejo kot lahko pokvarljivo blago, beseda jih ne zavezuje, manjka jim pravi Nadjaz, niso vredne zaupanja. V tradicionalni patriarhalni optiki so postavljene kot zastopnik narave proti kulturi in čustva nasproti razumu in kot take reprezentant dvomljive, nestabilne, celo inherentno nemoralne plati človeške narave.

Kot reakcija na številne pomisleke se je predvsem v novejših časih našlo kar nekaj vnetih zagovornikov, ki so iz slabosti poskušali napraviti prednost in v zastarelo delujočih potezah razbrati posebno avantgardnost in modernost. Razširila se je celo splošna krilatica, da je *Così fan tutte* najbolj mozartovska od vseh Mozartovih oper in da zato lahko velja kot nekakšen preskusni kamen pravih poznavalcev, torej, nekako v skladu z libretom, kot preizkus zvestobe - Mozartu namreč (v stilu "kdor ni pripravljen govoriti o *Così*, naj molči tudi o *Figaru*"), preizkus, kjer pravi ljubitelji ne smejo, tako kot Fiordiligi in Dorabella, nasesti zapeljevalskim trikom kritikov. Tu naj se vidi, kdo je zmožen slediti ezoteričnemu Mozartu, ne le njegovi eksoterični podobi. Kakorkoli že, določeno nelagodje je ostalo in če imata *Figaro* ali *Don Giovanni* neposredno univerzalni apel in domet, pa pri *Così* vztraja občutek, da jo je treba vmestiti v čas nastanka, vsidrati v osemnajsto

---

29. "Kako dvojno ljub mi je Mozart in kako častno je ravnal, ko mu ni bilo mogoče, da bi za *Tita* ustvaril tako glasbo kot za *Don Giovannija*, za *Così fan tutte* tako kot za *Figaro*. Kako sramotno bi to onečastilo Glasbo!" (cit. po Einstein 1979, 459)

stoletje, reševati z interpretativnimi posegi in s tem potihoma priznati njeno omejenost.

Če zdaj poskušamo vmestiti *Così* v niti dosedanje analize in v njej videti nadaljevanje nekega filozofskega projekta, ki je podlaga in okvir Mozartovih oper, lahko najprikladneje začnemo z *Begom iz seraja*, našim izhodiščem, ki ima nemara najbolj transparentno strukturo. Ustroj skupnosti lahko vidimo kot transformacijo in predelavo osnovne strukture *Seraja*: tako tam kot tu imamo dva para, ki ju tam uokvirjata despot in vezir (paša Selim in Osmin), tu pa filozof in služabnica (Don Alfonso in Despina). Toda če je tam šlo za dvojnost gosposkega in služabniškega para (in paša se je potegoval za gospodarico, Osmin pa za služabnico), imamo tu izhodiščno izenačitev stanov, znotraj katere je mogoča izmenljivost. Oba para sta enaka, ni več monarhov in plemičev - njihov edini preostanek pa je anekdota, da je bojda predlog za celotno zgodbo dal nihče drug kot Jožef II., ki naj bi dobil idejo pri domnevno resničnem dogodku. Anekdota, čeprav nepreverjena in nedokazljiva, vztraja skozi vso literaturo o *Così*.<sup>30</sup>

Zunanji par sta zdaj filozof in služabnica, ki po statusu nista enaka ostalim, a njuna izvzetost je povsem drugačne vrste kot v *Seraju*.<sup>31</sup> Če že govorimo o filozofiji v operi, potem je tu edinstveno mesto, da govorimo ne le o tem, kaj si kot filozofi mislimo o Mozartovih operah, temveč tudi o tem, kaj si je Mozart v svojih operah mislil o filozofih, da torej dobimo nazaj svoje lastno sporočilo - kot se spodobi, v sprevrnjeni obliki. - Kar legitimira filozofa kot izvzetega, je njegova vednost o človeški naravi. Nastopa torej kot agent vednosti, univerzalnih zakonov, tega Drugega, v katerem se utemeljuje razsvetljenstvo - spoznanje prave narave človeške narave in utemeljitev družbenega reda v njem. Od tod pa je tudi mogoča njegova zveza s služabnico kot zastopnico zdravega razuma, spontanega *lumen naturale* - filozof se sklicuje na "*necessità del core*", služabnica na "*legge di natura*". Zdravi razum se je lahko ujel s filozofovim pogledom v

---

30. Negativni indic o njeni avtentičnosti je dejstvo, da je Da Ponte v svojih spominih nikjer ne omenja. Če bi bila resnična, najbrž ne bi zamudil priložnosti, da se s tem pohvali.

31. V literaturi lahko najdemo tudi takle predlog socialne razčlenitve: "Če je Don Alfonso ('inteligencia') pravi 'storilec', pa lahko zaslepljenemu paru ('buržoaziji') odpre oči le s pomočjo služabnice ('delavski razred')." (Mezzocapo de Cenzo & MacGabhann 1991, 285) Če sledimo temu predlogu, potem bi imeli v *Così fan tutte* opravka z nič manj kot z zvezo filozofije s proletariatom, o kateri je sanjal Marx.



tej točki, da je pač že vselej dvomil o visokih vrednotah, o vzvišenih in plemenitih besedah in verjel v bolj pozemske reči. Toda pogleda filozofa in služabnice se kljub temu precej razlikujeta, čeprav tvorita svojevrsten par,<sup>32</sup> lahko pa stopita v koalicijo, ki je tako idejne kot predvsem materialne narave ("*A una fanciulla / un vecchio come lei non può far nulla*", pravi Despina, razen seveda oprijemljivega plačila).

Despina v celoti stoji na terenu načela ugodja in splošnega hedonizma. Pametna ženska si zna jemati užitke in se ne slepi s krepostjo, ve, kjer ima hudič rep ("*Una donna a quindici anni / dee saper ogni gran moda, / dove il diavolo ha la coda*", II/19). Že tisoč jih je potegnila za nos, se hvali Despina - če se je Don Giovanni hvalil s tisoč in tremi, je bilo to lahko demonično, tu pa je zgolj komično. Nasproti temu enostavnemu zdravorazumskemu hedonizmu pa filozof precej bolj določno krepko stoji v filozofiji osemnajstega stoletja, v njegovi tradiciji materializma in determinizma, ki jo emblematično zgošča La Mettriejev *L'homme-machine*. Hrbtna stran svobode je ujetost, determiniranost, izza opevane žive avtonomije tiči mrtvi mehanizem. Najbolj vzvišena čustva so naposled mehanično proizvedena po strogo determiniranih zakonih, možno jih je eksperimentalno in sintetično izzvati. Na prvi pogled je lahko videti na moč paradokсно, da je v stoletju, ki je tako zelo slavilo svobodo, obenem neznanska fascinacija veljala avtomatom - od Descartovih avtomatov, ki nosijo klobuk, preko La Mettrieja in Vaucansona do nazadnje Hoffmannove Olimpije. Mehanične lutke so bile metafora in protipol avtonomne subjektivitete, izza njenega življenja, uživanja in svobodne samoopredelitve tiči mrtev mehanizem. *Le mort saisit le vif* - tu se nemara zgošča eden osrednjih paradoksov razsvetljenstva. In najpogostejša kritika

\_\_\_\_\_

32. Na krstni izvedbi dobesedno, obe vlogi sta pela Bussani in njegova žena, tako kot sta tudi vlogi obeh v Neaplju živečih sestra iz Ferrare peli dve sestri iz Ferrare. V novejšem času je vez filozofa in služabnice posebej eksploatirala slovita izvedba Petra Sellarsa, ki sloni na podmeni, da se prava drama odvija na tej osi, s številnimi erotičnimi in travmatičnimi podtoni. - Za njuno zvezo je najbolj indikativen subtilni kvartet II/22 ("*La mano a me date*"), v katerem filozof privzame vlogo govorca za oba moška, Despina pa za obe ženski. Oba se postavita kot zastopnika, interpretata želje drugega, obenem pa srednika lastne želje. Po posredniško-zvodniški vzpostavitvi kontakta med obema paroma brž izgineta, toda kakšne so posledice za njuno lastno željo? Je možno zgolj nevtralno posredništvo?

*Così fan tutte* se je v zadnjih dveh stoletjih glasila, da so njene osebe natanko marionete.<sup>33</sup>

Interpreti so našli celo vrsto predhodnic za *Così fan tutte* v tradicionalno precejkrat uporabljenem motivu preizkusa zvestobe. Lista se začne pri Ovidovih *Metamorfozah* (VII. knjiga)<sup>34</sup> in sega preko Apuleja, Boccaccia (II/9 in VIII/8), Ariostovega *Orlando furioso* (spev XLIII, kjer se protagonist imenujeta Doralice in Fiordespina), Cervantesa (novele iz *Don Kihota*) in Tirsia di Moline do časovno neposredno predhodne Salierijeve opere *La grotta di Trofonio* po Castijevem libretu (1785), Grétryjeve opere *Céphale et Procris* (1773) in na svoj način tudi Laclosovih *Nevarnih razmerij* (1782). A če bi hoteli izločiti enega samega avtorja, ki z odsotno roko vleče niti v *Così*, je to brez dvoma Marivaux. Videti je, kot da je libreto spod njegovega peresa in da logično nadaljuje vrsto njegovih sorodnih komadov - od *Le jeu de l'amour et du hasard* preko *Le triomphe de l'amour* do *L'épreuve*. Za naš tukajšnji posebni namen lahko izpostavim enega samega, enodejanko *La dispute* (1744), v kateri se aristokratska družčina zaplete v spor, kdo da je zagrešil prvo nezvestobo, moški ali ženska. Ob nerešljivosti spora se odločijo za eksperiment: štiri otroke, dva fanta in dve dekleti, dajo vzgajati proč od družbe in jih pustijo v nevednosti glede spolne razlike, potem pa jih na pragu zrelosti soočijo. Disput, stava, eksperiment, pogled aristokracije, za katerega se odvija spektakel - strukturne silnice v *Così* so enake.

*Così fan tutte* Marivauxovo dvoumno sporočilo radikalizira: ne gre za to, da ljubezen naposled vse premaga, temveč za to, da ljubezni ni težko premagati, je manipulirati. Dovolj je zelo malo: kanec ljubosumja, droben črv dvoma, priznanje ljubezni, ki se mu je tako težko upreti, debelo laskanje, pripravljenost na brezrezervno žrtvovanje. Čim sta se albanska oficirja pripravljena žrtvovati in na koncu prvega dejanja napraviti fingiran

---

33. V osemnajstem stoletju je posebno popularnost užival danes pozabljeni žanr lutkovnih, marionetnih oper. *Così fan tutte* je nemara treba razumeti kot najboljšo realizacijo tega žanra, v kateri se sami človeški akterji prelevijo v marionete. - Ljubljansko lutkovno gledališče je pred kratkim potegnilo iz pozabe Haydnovo očarljivo lutkovno opero *Pogorela hiša*. - Cf. tudi splošno navzočo fascinacijo z glasbenimi avtomati, mehaničnimi glasbili itd., za katere je pisal tudi Mozart - npr. KV 594, KV 608, KV 616, napisane po naročilu grofa Deyma. Cf. tudi funkcijo zvončkov kot mehaničnega glasbila v *Čarobni piščali*.

34. Ovid se seveda opira na grško mitologijo, na znano zgodbo, v kateri Cefalos v spremenjeni identiteti zapelje svojo ženo Prokris, ta pa mu kasneje povrne z enakim.

samomor zaradi zavrjnene ljubezni, sta obe dami postavljeni v nekakšno parodijo pozicije milosti, *clemenza* in *pietà*. Ne moreta drugače, kot da na žrtev odgovorita z milostjo in tisti hip sta izgubljeni.

A ta slabost človeške narave, ki tako hitro spodnese najbolj vzvišena čustva, nikakor ni lastna samo ženskam. Ne velja le *così fan tutte*, temveč tudi *così fan tutti*, česar se ne utruji ponavljati Despina kot protipol in dopolnilo filozofa: "*In uomini, in soldati / sperare fedeltà? ... Di pasta simile / son tutti quanti ...*" (I/12), vsi so iz istega testa in treba jim je povrniti z istim novcem. A tudi celotna zgodba, ki je naravnana v dokazovanje ženske nestanovitnosti, konec koncev proti svoji nameri dokazuje tudi nasprotno in si sama oporeka: prvo nezvestobo sta pač zagrešila oba moška, vrgla sta prvi kamen, njuno neomajnost je omajala že vablјivost dvomljivega alibija "znanstvenega" eksperimenta, njuno ogorčenje nad žensko naravo pa je lahko le hipokrizija.

Drugi tipično razsvetljenski motiv, ki se k temu dodaja, je kritika samoljubja, *l'amour-propre*, ki se vleče od Pascala in La Rochefoucaulda naprej. Samoljubje mora doleteti nekaj, kar bi v sodobnem besednjaku lahko imenovali udarec narcizmu, če naj se otresemo samonikle samozaslepljenosti in se tako dokoplјemo do prave človeške narave. V tem pogledu tudi ljubezen ni nič drugega kot podaljšani narcizem. Anti-feministična perspektiva dobi tu svojo drugo, bolj tragično plat: oba mladeniča lahko dokažeta žensko nezvestobo le za ceno lastnega ranjenega narcizma, izgube lastnega samoljubja. Izkusita, kako malo je treba, da se podre njun status idola in privilegiranega objekta ljubezni. Hrbtna stran lahkotne rokokojske intrige je razočaranje, bolečina in pesimizem.

V sublimnem kvartetu, ki predhodi poročni ceremoniji, v napitnici "*E nel tuo, nel mio bicchiere*" na začetku finala drugega dejanja, Fiordiligi, Ferrando in Dorabella slavijo novo ljubezen, vzajemno predanost in opoj pozabe vsega poprejšnjega, Guglielmo pa se v slavje ne more vključiti in da duška svojemu besu in bolečini ("*Ah, bevessero del tossico / queste volpi senza honor*"). Kvartet je napisan v formi kanona, torej najbolj kodificirani formi sploh, v kateri se trije glasovi v zamiku strogo ponavljajo, četrti, Guglielmov, pa poruši simetrijo in kontrira ubranosti. Kanon s predpisano identičnostjo in izmenljivostjo glasov bi lahko vzeli za metaforo visoko organizirane, kodificirane in simetrične zgradbe celote, katere protipol je osamljeni kontrapunktični četrti glas, izključen iz

179 **Larghetto**

Viol. I *arco*

Viol. II *arco*

Viola *arco*

*F* **Floordligi**

Fr. In dein Glas und in das mei-ne senk Ver-ge-ßen. Mi die sen Wei-se,  
*f* nel tuo nel mio bic-chie-ri et som-mar-ga-o gra-ve-vo-ro.

Vc. *arco*

Cb. *arco*

181

Viol. I

Viol. II

Viola

Fr. kein Er-in-ners an Ver-gang-nes, an Ver-gang-nes soll be-trü-ben dein lie-bend  
*f* non re-sti, e non re-sti più me-rio del pas-sa-to et et

*f* **Ferrando**

Fr. In dein Glas und in das mei-ne senk Ver-ge-ßen Mi die sen  
*f* nel tuo nel mio bic-chie-ri et som-mar-ga-o gra-ve-vo-ro.

Vc.

Cb.

183

Viol. I

Viol. II

Viola

Fr. Hst, sein, kein Er-in-ners ver-gang-ner Zeit be-trü-be, nein, nicht be-trü-be  
*f* et, et non re-sti più me-ria, ah, del pas-sa-to et

*f* **Dorabella**

Fr. In dein Glas und in das mei-ne senk Ver-ge-ßen  
*f* nel tuo nel mio bic-chie-ri et som-mar-ga-o

Wei-se, kein Er-in-ners an Ver-gang-nes, an Ver-gang-nes, nicht be-trü-be dein  
*f* et, et non re-sti più me-ria del pas-sa-to et

Vc.

Cb.

191

Clar in B  
II

Fag

Cor in Es

Viol. I  
II

Viola

Fr.

De.

Fe.

dein lie - bend... Herr... in dein Glas und in das  
 ei no - stri... nery... e sei... faw... sal... was... der...  
 lül... die... sem... Wei... ne... kein... Er... in... ners... ad... Ver...  
 e... gwe... pum... die... ru... e... nom... in... re... est... e... nom...  
 lie... bend... Herr... sein... kein... Er... in... stern... ver... gang... ser... Zeit... be...  
 ne... stri... nery... ad... was... nom... ru... e... est... gzu... ma...

Orchestra (für ein)

(Ach, LA)

mich le doch der Wein ver - gif - let sein,  
 ah - ho - vor - se - ru del - se - si - en,

192

Clar in B  
II

Fag

Cor in Es

Viol. I  
II

Viola

Fr.

De.

Fe.

sei - se... senk... Ver... ges... sen... lül... die... sem...  
 die... ru... ei... nery... e... nom... gwe... pum... die... ru... e... nom...  
 gang... see... ad... Ver... gang... nom... nichte... be... an... be... dein... lie... bend...  
 aff... gzu... me... ran... del... pas... an... te... ei... no... e... nom...  
 tri... ba... dein... nichte... bi... tru... be... dein... lie... bend...  
 me... ran... no... del... pas... an... te... ei... no... stri... nery...  
 nichte... doch... nichte... doch... der... Wein... ver... gif... let... sein...  
 ah... ho... vor... se... ru... del... se... si... en... ver... gif... let... sein... für... das... lül... ge... ehr... ver... gif... te... Wei... ver...  
 del... se... si... en... del... se... si... en... gwe... die... val... pi... gwe... die... val... pi... nom... e... nom... e...

Orchestra

ubranosti in potihoma navzoč v ozadju, skrit izza manifestne simetrije, četrti glas, ki vzame nase latentno bolečino vseh štirih.

V *Figaru* je bil sublimni trenutek finala moment sprave - grofova prošnja za odpustanje, grofičin "da" in "*tutti contenti saremo così*", s katerim zaceljena skupnost povzame grofičino melodijo. Sublimnost je temu momentu zagotovila glasbena preprostost, tako rekoč arhaičnost forme, in predvsem zastoj, upočasnitev glasbenega časa, njegov suspenz, ki kaže na neko drugo časovnost, čas fantazme, njeno "brezčasnost", dvig nad čas v neko perspektivo večnosti, v kateri se lesketa sreča. V finalu *Così* je sublimni trenutek prav ta v kanonu napisana napitnica, trenutek - lažnega? - opoja in pozabe, suspenza družbenih norm, varljive utopije sreče (ki jo kali "potlačeni" četrti glas), preden se po nekoliko burleskni zapletih in preobratih zadeva ne razkrije. Tudi tu sublimnost proizvede uporaba "arhaične" forme kanona<sup>35</sup> in časovni zastoj - oznaka tempa je *largo*, najpočasnejša med številnimi menjavami tempa v finalu in ena najpočasnejših v celotni operi (izjemi sta *adagio* uvoda v II/25 in II/29).<sup>36</sup> Čar trenutka se v hipu razblini z naglim preskokom v vihravi *allegro* in iz "temnega" *As-dura* v harmonsko oddaljeni "svetli" *E-dur*, ki uvaja najbolj burleskno sceno z notarjem. V *Figaru* je trenutek zastoja in sprave sklep celote in neposredno predhodi kratkemu zaključku, torej trenutek razrešitve in "razodtujitve". V *Così* pa je sublimni trenutek ravno moment "največje odtujitve", do konca opere je še kar lep kos (dobrih 13 minut), utopija se zatem korak za korakom razleti in izteče v dvoumno in prav nič sublimno spravo. Sublimnost je razgrajena, možna je bila samo za hip na varljivi konici med lepoto in lažjo.

---

35. Če Mozart tu za sublimni trenutek uporabi kanon, pa je kanon kot najbolj kodificirana glasbena forma zanj obenem tudi najprimernejša za kar najbolj nasproten učinek: njegove skladbe z nadvse vulgarnimi "analnimi" besedili so prav v formi kanona (najtj jih je v *Problemih-Esejih* 2/1991, 42-45 v prevodu Iva Štandekerja).

36. Obenem je tema kanona odmev teme terceta I/10 ("*Soave sia il vento*"), sublimnega trenutka prvega dejanja, terceta slovesa od obeh izbrancev - trenutek "končnega" najdenja ponavlja trenutek slovesa. V temi kanona pa lahko vidimo tudi odmev tem obeh ductov, v katerih sta se dami predali novima ljubincema (II/23 in osrednji *largo* iz II/29). Mozart mojstrsko zgošča poprejšnje niti.

Geslo o enakosti dobi v *Così* svoj protipol - enakost je tudi izmenljivost, ena ženska velja toliko kot druga, en moški toliko kot drugi.<sup>37</sup> Vsakdo je nadomestljiv, ni privilegiranega in enkratnega subjektivnega mesta, nenadomestljivega objekta ljubezni. "*Uno val l'altro, perché nessun val nulla*," pravi Despina - eden velja toliko kot drugi, ker nobeden ne velja nič.<sup>38</sup>

*Così fan tutte* nam kdo ve kolikič uprizarja komedijo preoblek, ki so tako neverjetno fascinirale osemnajsto stoletje. Spomnimo se npr. spet samo na Marivauxa, ki s preoblekami stoji in pade.<sup>39</sup> Spomnimo se na zmešnjavo preoblek v zadnjem dejanju *Figara* in v prvi polovici drugega dejanja *Don Giovannija*. Izza tako pogostega *imbrogli*a preoblek je tičalo razsvetljsko "prevrednotenje vrednot": dovolj je, da gospodar in hlapec zamenjata obleki, pa se njun socialni status v hipu zamenja. *Obleka naredi človeka* - odtujeni in sprevrnejni družbeni red jemlje imaginarno podobo za merilo, ne pa intrinzične vrednosti, sodi po izgledu, ne po pravi veljavi, v gospodarjih častimo njihove obleke in že obleka je dovolj, da gospostvo deluje. Tu je ena velikih tem razsvetljenstva: izza imaginarnega slepila, ki vzdržuje stari red, se je treba dokopati do novega statusa subjekta, izluščiti "pravo" mesto subjekta in nanj postaviti novi red. A če je šlo v tej zmešnjavi preoblek za zamenjavo med gospodarjem in hlapcem (cf.

---

37. Nemara je treba dodati, da se je sam Mozart pred poroko znašel v nekako analogni situaciji med dvema sestrama: potem ko ga je zavrnila Aloysia Weber, se je nazadnje poročil z njeno sestro Constanzo. Tudi zanj je bila ljubezen postavljena v register nadomestila, zamenjave - lahko ena sestra odtehta drugo?

38. Ali še v istem recitativu (po I/1): "*Altre ve n'hanno / che compensano il danno. ... Han gli altri ancora / tutto quello ch'han essi.*"

39. Utečena navada je bila, da so vse komedijantske skupine redno izvajale t. im. *pièces de transformation*, ki so uživale posebno popularnost. V njih je subreta menjavala vrsto preoblek, privzela niz socialnih vlog od najvišjih do najnižjih, govorila različne jezike itd. Cf. Goldonijevo pričevanje v Einstein 1979, 460. - Obsesija s preoblekami se je začela že v sedemnajstem stoletju, kjer pa je videti, da je predvsem burila domišljijo zamenjava spolov - še toliko bolj dvoumna, če pomislimo na tedanjo razširjenost kastratov - cf. Salazar 1984, 68-73. - Preobleka je idealni modus izražanja razsvetljske "mehanične psihologije": oseba je zvedljiva na funkcijo, ki jo označuje obleka, medosebne relacije pa so zvedljive na pogojne reflekse, ki jih izzovejo ta zunanja znamenja. Preobleka je začetek behaviouristične psihologije.

Marivaux - *Le jeu de l'amour et du hasard* je najslavnejši primer), če sta prej pri Mozartu obleki zamenjala Don Giovanni in Leporello ter grofica in Susanna, pa imamo tu komedijo preoblek med statusno enakimi in izmenljivimi.<sup>40</sup> Albanska in italijanska oficirja se po statusu ne razlikujeta, prevara z videzom zadeva "samo" njuno človeško enkratnost in privilegirani status ljubečega in ljubljenega.<sup>41</sup> Sporočilo lahko preberemo tudi takole: ko ni več Gospodarja, so vsi subjekti izmenljivi, le nadomestki privilegiranega in enkratnega Subjekta, odsotnega pravega Gospodarja. Za Don Giovannija so lahko bile vse ženske le številke, on sam pa je bil En in nenadomestljiv; zdaj so številke tudi moški.<sup>42</sup>

A če smo se brez Gospodarja znašli v tem ne posebno vzpodbudnem svetu, kjer je vsakdo ujet, kjer misli, da je svoboden, in nadomestljiv, kjer misli, da je enkraten, filozofov nauk iz takega stanja stvari nikakor ni enostavni hedonizem, temveč prej nasprotno. Podnaslov opere je *La scuola degli amanti, Šola zaljubljenecv*, in kar terja filozof, je proces *Bildung*, omike ljubezni. Šola je ravno pouk o človeški naravi, izguba zaslepljenosti in samoljubja kot predpogoj "prave" ljubezni. Potrebno je razočaranje, odpoved prevari in slepoti, ki se drži narcizma ljubezni, in le to je lahko

---

40. V splošnem veselju nad preoblekami *Così fan tutte* ohrani tudi oni prvi običajni tip preobiek: služabnica Despina se pojavi na koncu prvega dejanja preoblečena v zdravnika, na koncu drugega pa v notarja. Implicitna socialna parodija kaže, kako malo je dovolj, da lahko kdorkoli stopi na privilegirano fetiško mesto nosilcev tradicionalnih "ideoloških aparatov države": obleka in par stavkov v polomljeni latinščini. - Ironija je tudi v uporabi tedanje mode mesmerizma, še ene popularne teme s konca osemnajstega stoletja. Despina oba fanta ozdravi s pomočjo magneta, na podlagi Mesmerjevega "animalnega magnetizma". Najbrž gre za Mozartovo privatno šalo na račun Mesmerja, ki je bil njegov družinski prijatelj. Eno prvih Mozartovih oper, *Bastien und Bastienne*, so prvič izvedli na Mesmerjevem vrtu.

41. Cf. "*Così fan tutte* je komad ... o problemu identitete in izmenljivosti. Če je ljubezen prenosljiva, če so njeni objekti zamenljivi, tako da je individuuum nadomestljiv - oba ljubimca sta upravičeno zgrožena, da je dovolj le en dan, da je socialni svet s svojimi temeljnimi postavkami vred vržen s tečajev -, če se dostojanstvo osebe in njene neodtujljive zahteve na vsem lepem skozi smešni, a zavestno vodeni eksperiment izkažejo za iluzijo, kaj se potem zgodi? Tu se odpre brezno <ein Abgrund>, ki ga Mozartova glasba ne zaceli, ki pa ga je ... vendar zmožna premostiti, ne da bi zapadla v utopije odrešitve." (Kunze 1984, 453) Prav na to mesto najbrž lakonično replicira Nagel: "Odsotnost brezna ... je pravo brezno v *Così fan tutte* <Fehlen des Abgrunds ... ist das Abgründige an *Così fan tutte*>." (Nagel 1985, 42)

42. Lahko bi rekli tudi takole: Don Giovanni je hitel od ženske do ženske prav zato, ker "ženska ne obstaja", ker nobena ni ta prava. Revolucija pa nazadnje pokaže, da tudi Moški ne obstaja, da je možen le kot uzurpator privilegiranega mesta Enega.



podlaga zakona in sprave. Filozof nazadnje brani institucijo zakona, poroke, prav kot obrambo pred človeško naravo. Ni dovolj *sensibility*, potreben je še *sense*, kot bo nekaj let kasneje postavila Jane Austen,<sup>43</sup> *sense* kot priznanje lastne omejenosti, racionalna preiskava narave čustev in razbitje očaranosti z imaginarnim.

Je ta ljubezen res prava? Kaj nam o tem pove glasba? Katera čustva so "pristna", prva ali druga? Začetna ljubezen in zvestoba ali nova ljubezen in opoj? Kaj bi bil tu glasbeni odgovor na slovito Cherubinovo vprašanje ("*Voi che sapete / che cosa è amor / donne, vedete / s'io l'ho nel cor*")? Odgovor Mozartove glasbe je nemara škandalozen in vzbuja nelagodje, a je po mojem enoznačen: *vsa čustva so prava*. Mozart sicer ponekod s prefinjeno dozo ironizira, toda bolečina slovesa je iskrena (spomnimo se na čudoviti tercet "*Soave sia il vento*" (I/10), kjer se tudi filozof, sicer iz drugih nagibov, ne more upreti bridkosti<sup>44</sup>), obupno vztrajanje Fiordiligi pri zvestobi je pravo (sijajni rondo II/25), sreča novih zaljubljenecv je pristna (spomnimo se na oba zanesena dueta, II/23 in II/29) - ali pa je vse skupaj slepilo?<sup>45</sup> - Od tod bi lahko v *Così fan tutte* videli svojevrstno utelešenje *glasbenega paradoksa lažnivca*: kjer je glasba "iskrena", laže,

---

43. Jane Austen bo začela pisati *Sense and sensibility* 1797 (nekaj let poprej pa opuščeno prvo verzijo *Elinor and Marianne*). Spet gre za dve sestri, med kateri pa sta *sense* in *sensibility* razdeljena tako, da vsaki pripade eno.

44. Cf. "Don Afonso dobro ve, da tudi on doživlja dokončno slovo, predvsem socialno slovo, slovo od tega razsvetljenjskega stoletja, katerega eden zadnjih predstavnikov je, obenem cinik in humanist, obenem frivolni libertin in resignirani modrec." (Schalz 1991, 345)

45. To temeljno zagato v zvezi s *Così* je uvidelo več prenicljivih interpretov. Cf. npr. sodbo Hyppolitea Tainea iz 1867: "Na odru sta dve italijanski koketi, ki se smejeta in lažeta, toda v glasbi se nihče ne smeji niti ne laže." Cf. dalje "... glasba nas tu kakor že dostikrat le vara: slika lepoto kot videz 'dobrote' in je tako glasnica tistega, kar ... ni več trdno in zdravo - to je grenek nauk, ki se ga moramo naučiti iz tega dela. ... Mozart je hotel, da bi ga videli kot 'diabolus ex machina', ki nam podarja prevaro kot lepoto in iz njene večne veljave opazuje, kako na to reagiramo." (Hildesheimer 1984, 316, 317) "Čustva so vedno pristna, to je sporočilo glasbe, motimo se lahko kvečjemu glede osebe ali njenega imena." (Wienold 1991, 320) "Mar nas ne spravlja v zadrego, da s strogo glasbenega vidika enako verjamemo osebam, pa če so zveste ali nezveste, iskrene ali lažnive?" (Stricker 1980, 276-7) "Kateri glasbi naj sploh še lahko verjamemo, če ne tej?" (Gülke 1991, 262)

kjer laže, je "iskrena". Oboje je neločljivo vstavljeno eno v drugo. Kjer verjamemo, smo prevarani, kjer smo prevarani, verjamemo.<sup>46</sup>

Filozofov sklep je ta: ker sta pristnost in enkratnost tako ali tako izgubljeni, ker sta ljubezen in zvestoba tako ali tako sintetični "družbeni vezi", je najbolje to priznati in pristati na sintetično vez institucije zakona, najboljše zaščitne pred inherentno manjkavostjo človeške narave. - Zato so, mimogrede rečeno, zgrešene tudi spekulacije, ki so se sporadično pojavljale vse do danes (cf. npr. Hughes 1972, 186-7), da se namreč na koncu poročita zamenjana in ne začetna para - česar sam libreto sicer ne izključuje eksplicitno.<sup>47</sup> Toda filozof je prej moralist kot cinik, v končni stvari, ki ji sam načeluje, brani prvotni red, četudi se je ta vnačaj izkazal za docela naključnega in nič boljšega od drugega - ali bolje, ne četudi, temveč *prav zato*. Kolikor je filozof, vreden svojega statusa, brani "negacijo negacije" - prvotno "pozicijo" je doletela zgolj inverzna in simetrična "negacija" ("antiteza"), torej omejena negativnost, iz začetne drže pa zares stopimo šele tedaj, ko se po "breznu", ki se je odprlo, povrnemo k njej kot svoji lastni negaciji, "posredovani neposrednosti" preko procesa *Bildung*. Obstoječi red je sicer povsem arbitraren, vnačaj se je izkazal v vsej svoji kontingenci, a kot tak svoja najboljša negacija, odrešitev od kontingence pa je lahko le njeno brezpogojno privzetje.<sup>48</sup> Don Alfonso tako podaja eno roko La Mettrieju, drugo pa Heglu.

Tudi *Così fan tutte* se konča z aktom odpuščanja, tako kot *Figaro*, a zdaj bistveno *pr*emeščenim. Finale prvega dejanja je prinesel nekakšno

---

46. Po Kermanovem mnenju je Mozart "pokvaril" abstraktno in idealno zamišljeno zgodbo s čustvi: kar bi morala biti le frivolna igra, je vzel zares in nas tako postavil v nemogoč položaj. Cf. Kerman 1957, 113-5.

47. V prid tej domnevi je mogoče navesti "karakterno kompatibilnost" zamenjanih parov (Fiordiligi in Ferrando sta oba bolj resna in "sentimentalna", Dorabella in Guglielmo bolj lahkoživa in "senzualna"), predvsem pa njihovo glasovno kompatibilnost (sopran - tenor, mezzosopran - bariton). "... kdo je že kdaj slišal za primadono, ki bi se poročila z baritonom?" (Hughes 1972, 187) - Nasprotno razloge navaja Kerman (1957, 112) naslanjajoč se na dramaturško zgradbo.

48. Zato je tudi odveč zaskrbljenost mnogih interpretov glede usode obeh zakonov po poroki. Lahko bi tvegali hipotezo, da bo njihova vez trdnjša od ostalih Mozartovih parov, ki se na koncu srečno najdejo, četudi - ali prav zato, ker - Mozart njihove končne sprave ne more glasbeno slaviti. - Da pri *Figaru* glede prihodnosti slabo kaže, je pokazal že Beaumarchais z *La mère coupable* (1792), tretjim nadaljevanjem "družinske sage" familije Almaviva. Če se je od prvega do drugega nadaljevanja sesula podoba grofa, se od drugega do tretjega sesujeta še grofica in Susanna.

parodijo milosti, ki sta jo obe dami naklonili fingiranima žrtvama, finale drugega pa je mogoče brati kot parodijo odpuščanja. V *Figaru* je ponižani grof prosil odpuščanja grofico preoblečeno v služabnico - akt odpuščanja je bil torej na strani ženske, ki je omogočila spravo skupnosti, tukaj pa obe ženski prosita odpuščanja moških, čeprav bi z vsemi razlogi moralo veljati tudi (ali predvsem) obratno. Trenutek odpuščanja izgubi sublimnost, postane dvomno in dvomljivo odpuščanje, drži se ga nelagodje, ki se ga tudi sicer ta zatikajoči se in prelomljeni finale ne more otresti (v njem je nič manj kot 16 menjav tempa in 48 fermat). Ni več utopije skupnosti, dvomljivo je, če bomo res "*tutti contenti saremo così*". Odpuščanje terja ponižanje obojih, njegova iskrenost je prava le pod pogojem, da je ne preizkusimo: "*Te lo credo, gioia bella, / ma la prova far non vo*". Preizkus bi brž razbil tisto, kar preizkuša.<sup>49</sup>

Dvumnost odpuščanja nam Mozart pokaže z glasbenimi sredstvi. Ko obe dami privzameta skesano držo moledovanja, prošnje za odpuščanje (tiste *humiltà o supplicazione*), njun motiv natančno ponovi motiv fingiranega povratka obeh vojakov (cf. finale takt 372-82 in 476-9 - "*Il mio fallo tardi vedo, / con quel ferro un sen ferite / che non merita pietà*", in to v isti tonaliteti B-dura).<sup>50</sup> Prej smo rekli, da so glasbeno vzeto vsa čustva prava - toda ali je pravi tudi kes, je pravo odpuščanje? Tematska ponovitev vrže nanju senco neavtentičnosti, kes skrivoma ponavlja igro slepila in preoblek. Kanon je napotoval nazaj na poprejšnje sublimne momente, kes in odpuščanje pa na trenutek največje hipokrizije. Sprava ima dvojno dno, ponovitev jo potihoma najeda. Če sem prej govoril o heglovskem momentu Don Alfonsa, bi lahko glasbeni problem postavili takole: je mogoče to paradokсно resignirano plat "heglavske" sprave uglasbiti z istim zanosom

---

49. Cf. Marivaux, zaključek *L'épreuve*: "*Maris jaloux, tendres amants, / Dormez sur la foi des serments, / Qu'aucun soupçon ne vous émeuve; / Croyez l'objet de vos amours, / Car on ne gagne pas toujours / A le mettre à l'épreuve.*" Gre torej spet za topos osemnajstega stoletja.

50. Tudi v kasneje ponovljeni prošnji ("*Idol mio, se questo è vero, / colla fede e coll'amore / compensar saprò il tuo core ...*" - takt 545 f.) bi nemara lahko videli odmev istega motiva v transformirani inverziji, v odpuščanju obeh moških ("*Te lo credo, gioia bella ...*" - takt 557 f.) pa oddaljeno transformacijo istega motiva v neinvertirani obliki. - B-dur, sicer tonaliteta vedrine in zaupanja, pokaže tu spet svojo "izdajalsko" plat, tako kot v *Don Giovanniju*, kjer je Noske na različnih koncih naštel deset ponovitev iste glasbene formule, vselej v B-duru in vselej konotirane z "izdajo", *tradimento* (Noske 1977, 68-74).

in sublimnostjo kot njeno "optimistično" plat v *Figaru*? Tam je bila sprava lažja, nedolžnost je velikodušno odpustila grešniku, sama je ostala še neomadeževana, tu pa so grešili vsi. Nemara je prav zato moral Mozart sublimni trenutek prestaviti v največjo zaslepitev, finale pa pustiti v nedorečenosti in dvoumju. Končna sprava ne zmore *Ungeschehenmachen* - njegovega glasbenega ekvivalenta -, ki se je kot mamljivo slepilo lesketal v kanonu kot opoj in pozaba. Zato ostaja finale nalomljen in ne prav prepričljiv, prinaša določen antiklimaks, "nenadno znižanje imaginativne ravni" (Kerman 1957, 116), brez pravega emocionalnega in glasbenega pojasnila za sklepni obrat.

Ostane nam še pogled na dvoumno pozicijo filozofa. Filozof je tisti, ki zakuha celo zadevo, vleče niti in premika te marionete. Je edini neprevaran, saj nasede celo Despina, ki je bila sicer pripravljena svoji gospodarici siliti v objem novih ljubimcev, ni pa vedela za njuno zamenjano identiteto.<sup>51</sup> Rekli smo že, da je filozof agens Drugega, univerzalne vednosti, "znanstveni" dokazovalec obče teze. Kar je pri tem sumljivo, je njegova zlohotna navidezna nevtralnost ("sami ste si krivi, saj sem vam lepo rekel"), "nevtralno" opazovanje človeških zablod, h katerim s svojim vlečenjem niti seveda sam krepko pripomore. Predstavlja se kot orodje obče vednosti o človeški naravi, a kar je sumljivo, je njegov užitek, njegov smeh ("*Tutti quattro ora ridete / ch'io già risi e riderò*"). Smejal se je in se bo še, kolikor je sam izvzet človeškim strastem in slabostim, razen tej poslednji in najbolj zavratni, slabosti užitka nad spektaklom človeških slabosti. Kar je nazadnje sumljivo, je to, da v zadnji instanci ni le agent univerzalne vednosti, za kar se izdaja, temveč obenem agent pogleda Drugega, odsotnega pogleda Gospodarja, za katerega se konec koncev uprizarja ta spektakel človeške strasti in majhnosti, ta "teater v teatru". Marionete so marionete v Gospodarjev užitek, filozof pa nazadnje agent užitka Drugega, v čigar službo se potihoma postavlja - to pa je natanko strukturna pozicija, ki ji v psihoanalizi pripada naziv *perverzija*. Zato tudi anekdota o tem, da je idejo za komad dal sam kralj, kljub dvomljivi

---

51. Če že komadu očitamo psil ološke neverjetnosti, je ena večjih gotovo ta, da se je tudi Despina pustila naplahtati.

avtentičnosti vztraja - je strukturno nujna, če je ne bi bilo, bi si jo bilo treba izmisliti.<sup>52</sup>

Zveza s pogledom in užitkom Drugega je pri Marivauxu še očitna, pri njem še lahko opazujemo izginjajoči pecelj, ki povezuje marionete in kralja. V *La dispute*, ki je s *Così fan tutte* v zelo bližnjem sorodu, se disput o ženski in moški (ne)zvestobi vname med kraljevsko družčino, za njegovo eksperimentalno razrešitev pa uporabijo poskusne zajčke, obenem svoje idealne reprezentante očiščene družbenosti, *enfants sauvages*, ki zadevo uprizorijo za njihov pogled in zabavo.<sup>53</sup> V *Così* se otipljiva pričujočnost tega pogleda umakne, vlogo poskusnih oseb pa privzameta tudi oba moška, ki sta sklenila stavo, kot svoja lastna reprezentanta, filozof pa vzame nase vlogo režiserja, ki poskrbi, da se stvar izteče v kar največje zadovoljstvo Drugega. Odsotni pogled z nevidno roko, katere podaljšek je filozof, uravnava igro.

### *Ekskurz: stroj in užitek*

Tu se odpira širši problem, ki se ga lahko v tem okviru samo bežno dotaknem: zveza med strojem, mehanizmom, avtomatom - to obsesijo osemnajstega stoletja - in pogledom in užitkom Drugega. Čemu služi stroj, konu je namenjen avtomat? Stroj ima najprej to lastnost, da je umetelno sestavljen za pogled Drugega in skuša ugoditi njegovemu predpostavljeneu užitku. Spomnimo se Vaucansonu, tega najslavnejšega izdelovalca avtomatov, ki je v letih 1730-50 (torej natanko v času največjih

---

52. Toda to so bili poslednji vzdihljaji kraljevske pozicije: Jožef II. je slab mesec po premieri *Così fan tutte* umrl. - Sellarsova uprizoritev, karkoli si že mislimo o njenih bizarnostih, je pozicijo filozofa v tem pogledu radikalno reinterpretirala. Z izpostavitvijo njegove problematične ljubezenske zveze z Despino mu je odvzela izvzet položaj, obenem pa uprizorila nemožnost končne sprave.

53. Nasploh je *enfant sauvage*, nadaljnji obsesivni mit razsvetljenstva, prav tako privilegirani objekt za kraljevi pogled. Tako kot kralj na zgornjem koncu sega preko družbenosti in kulture in se utemeljuje v "naravi", tako tudi *enfant sauvage* izstopa iz družbe na spodnjem koncu kot ničelni naravni subjekt pred vstopom v kulturo. Oba z nasprotnih koncev obmejujeta družbenost. Kaspar Hauser, najbolj znani *enfant sauvage*, s številnimi spekulacijami o njegovem domnevem kraljevskem poreklu zgošča oboje.

uspehov Marivauxovih komedij) fasciniral vse pariške salone, njegovega *le joueur de flûte*, ki je znal zaigrati dvanajst melodij, njegove *le canard digérateur*, "račke prebavljачke", ki je jedla in nazorno prebavljala račjo hrano, njegovega avtomata z natančnim modelom krvnega obtoka, ki je nastal - ne po naključju - pod pokroviteljstvom in z izdatno pomočjo Ludvika XV. (cf. Assoun 1981, 40-2, 159). Spomnimo se tovrstnih pionirskih poskusov Leonarda da Vincija, ki je skonstruiral premikajočega se leva, ki je - spet ne po naključju - prikorakal nasproti Ludviku XII. ob njegovem prihodu v Milano leta 1499 in na svojih prsih razkril lilijo, kraljevski emblem.<sup>54</sup> Spomnimo se na mehanična in hidravlična čudesa, ki so se skrivala po vrtovih velikih vladarjev, zlasti Ludvika XIV., v njihovo posebno zabavo.<sup>55</sup> Spomnimo se kasnejših avtomatov, ki sta jih v Švici (v letih 1760-73) skonstruirala oče in sin Jaquet-Droz, med njimi risarja,<sup>56</sup> ki je znal sam narisati - kaj drugega kot - portret Marie Antoinette. Spomnimo se nazadnje samega La Mettrieja, ki je to povsod navzočo fantazmo povzdignil v filozofski sistem - La Mettrieja, ki je dobil zatočišče pred preganjanjem nikjer drugje kot na dvoru Friderika II. (sicer tudi slavnega *joueur de flûte*) in ki mu je sam Friderik II. po smrti napisal *Éloge de La Mettrie*, hvalnico postavljeno na čelo njegovih tedaj objavljenih zbranih del, tako kot tudi La Mettrie zaživa ni štedil s komplimenti na vladarjev račun (Friderika je večkrat imenoval "Salomon s severa" in ga postavljaj za zgled idealne vladavine). Tega statusa monarhovega varovanca mu ne Voltaire ne Diderot nista mogla odpustiti<sup>57</sup> (a bržkone prej iz ljubosumja

---

54. Assoun v opombi mimogrede navrže: "Bodimo pozorni na to simbolno vez med avtomatom in oblastjo" (Assoun 1981, 158), a tega ne razvija naprej. - Fascinacija z avtomati je sicer precej starejšega datuma in ji je mogoče slediti od antike naprej. Že tedaj je Heron iz Aleksandrije v "Traktatu o pnevmatiki" razlagal principe njihovega konstruiranja, tovrstne igračke so bile zelo cenjene v Bizancu in v srednjeveški arabski kulturi, od koder so se v poznem srednjem veku in renesansi preselile v Evropo. Šele z razsvetljenstvom pa so zadobile vlogo občega toposa in metafore.

55. Dvorjani in obiskovalci "so vstopali v določene votline v kraljevskih vrtovih v Versaillesu in tako nevedoma sprožali skrito mehaniko kakega hidravličnega avtomata, prikrtega pod navideznimi mesenimi figurami, ki jih je namenoma razpostavil spretni inženir, da bi zapeljal domišljijo in ujel željo ter tako ponudil očem Sončnega kralja igrivo predstavitev ali pomanjšani model njegove lastne oblasti." (Grosrichard 1985, 95)

56. Posebej mikavno je tudi to, da lahko avtomati izvajajo vzvišene duhovne funkcije muziciranja, slikanja itd. in tako estetske ideale lepote zvajajo na mehanični postopek.

57. "La Mettrie ... je bil ustvarjen za življenje na dvoru in za naklonjenost velikih." (Diderot, "Essai sur les règnes de Claude et de Néron", cit. po Assoun 1981, 154)

kot iz kakih načelnih razlogov, saj v tem pogledu sama nista prav nič zaostajala).

Na to nujno zvezo je opozoril tudi Foucault:

"Velika knjiga o Človeku-stroju je bila napisana hkrati v dveh registrih: anatomsko-metafizičnem, za katerega je prve strani napisal Descartes, nadaljevali pa so jih zdravniki in filozofi; v tehnično-političnem, ki ga je vzpostavil skupek vojaških, šolskih, bolniških ureditev ter empirični in premišljeni postopki kontrole in korekcije delovanja telesa. Ta dva registra sta jasno ločena, saj je šlo tu za podrediv in uporabo, tam pa za način delovanja in razlago: uporabno telo, inteligibilno telo. Vendar so med enim in drugim presečišča. La Mettriejev *Človek-stroj* je hkrati materialistična redukcija duše in splošna teorija dresiranja, v njunem središču pa stoji pojem 'učljivosti' <«*docilité*»>, ki analizabilno telo veže s telesom, ki ga je moč manipulirati. Učljivo je tisto telo, ki se ga da podvreči, uporabiti, transformirati in izpopolniti. Po drugi strani pa sloviti avtomati niso bili le način ilustracije organizma; bili so tudi politične lutke, zreducirani modeli oblasti: obsesija Friderika II., tega minucioznega kralja drobnih strojev, dobro zdresiranih regimentov in dolgotrajnega ekserciranja." (Foucault 1975, 138)

Lahko bi rekli takole: preden so stroji, mehanizmi, avtomati postali uporabni, preden so lahko služili za vzvod in podlago industrijske revolucije, so bili prostor neke fantazme,<sup>58</sup> ki je v svojem minimalnem dispozitivu implicirala pogled Drugega. Preden so začeli služiti kapitalskemu profitu (slonečemu na presežni vrednosti in njenem protipolu, presežnem užitku, katerega pojem je Lacan skoval prav po analogiji s presežno vrednostjo), so služili užitku Drugega. *Stroj proizvaja užitek*, a čigav? Presežni užitek v fantazmi pripisan Drugemu je sčasoma dobil svojo materialno in kvantifikabilno protivrednost v otipljivem in izmerljivem profitu, mogoče ga je bilo ekonomizirati, kopičiti, kanalizirati, investirati. Implicirani užitek Drugega se je tako moral poprej povezati z drugo veliko razsvetljenjsko temo, s pojmom koristnosti (cf. Heglovo analizo razsvetljenstva v *Fenomenologiji*, kjer je kot njegov poglavitni dosežek postavljena ravno univerzalna redukcija na *Nützlichkeit*,

---

58. Jacques de Vaucanson (1709-82, rojen istega leta kot La Mettrie, umrl v letu nastanka Mozartovega *Bega iz seraja*) je bil sicer inšpektor Kraljeve tkalnice svile v Lyonu. V prostem času med konstruiranjem avtomatov je izumil tudi tkalni stroj, ki ga je poganjalo vodno kolo in tako pomagal revolucionirati tekstilno industrijo. Tako ga kot metaforično figuro zgotovitve postavimo na stičišče dveh obdobj.

koristnost, razpoložljivost za subjekta). Ta povezava je nazadnje omogočila prefunkcioniranje in kvantificiranje užitka Drugega.

Obenem pa so ti stroji in avtomati omogočili še drug korelativen premik: če so bili sprva "po svojem pojmu" inherentno zvezani s kraljevskim pogledom kot pogledom Drugega, pa je bilo mogoče pogled Drugega ohraniti in se hkrati otresti kralja. Kar se ponuja pogledu, ga fascinira in postavlja na točko oblasti, je predvsem to, da *stroji in avtomati nimajo nobenih skrivnosti*, so docela transparentni,<sup>59</sup> njihovi skrivni vzvodi in mehanizmi so vsem na očeh in razberljivi. Mehanizem je mehanizem prav po tem, da ga vsakdo lahko spregleda in vsakdo lahko napravi. Pogledu ponujajo predvsem popolno *disponibilnost* - tako kot so transparentne in disponibilne marionete v *Così fan tutte*. To je točka, na katero meri Foucault: od tod je samo še korak do fantazme Panoptikona, tega univerzaliziranega pogleda Drugega, na katerega mesto se lahko postavi kdorkoli in ki ni več pridržano le kralju. Gospodstvo lahko deluje brez Gospodarja, torej natanko kot stroj. Postopki dresiranja, nadzorovanja, *quadrillage* itd. mesto Drugega ločijo od mesta Gospodarja, ga "desubstancializirajo", univerzalizirajo in operacionalizirajo, ga vzpostavijo kot prazno mesto oblasti.

Če se po tem ekskurzu vrnemo h *Così fan tutte*, bi lahko rekli, da predstavlja ta opera hkrati korak naprej in korak nazaj glede na naše tukajšnje izhodišče, sklepni moment *Figara*. Korak naprej, kolikor postavlja pod vprašaj vzneseno geslo o enakosti in svobodi in pokaže njegovo zastrto pesimistično plat, ki krni slavo nove avtonomije in navdaja z resignacijo. Po padcu Gospodarja je umanjkal obljubljeni paradiž.

"Nasproti frivolnosti in svobodnim življenjskim oblikam plemstva je meščanstvo postavilo čistost občutja, čustvo in nenazadnje moralo kot meščansko krepost. Da Ponte in Mozart pa tega ne le da nista spoštovala, temveč sta to dejansko temeljito demaskirala. Razsvetljenje *<Aufklärung>*, ki so ga deležne osebe v komadu in s tem tudi publika, je pretreslo fundamente

---

59. Cf. "Na Vaucansonovih avtomatih je očaralo to, da so bili bitja brez skrivnosti. Vsakdo, ki je prebral Vaucansonov opis, je vedel, kako funkcionirajo. Se lahko potem še čudimo, da je v Španiji katoliška cerkev grozila takim konstruktorjem avtomatov z inkvizicijo in mučenjem? Skrivnosti življenja, s katero je upravljala, cerkev ni hotela prepustiti mehanikom in filozofom in dopustiti njeno demistificiranje." (Wawrzyn 1990, 99)



... nove meščanske družbe, še preden se je ta sploh konsolidirala." (Kunze 1984, 433)

Ne gre torej le za sesutje navideznih vzvišenih vrednot starega reda, temveč predvsem tistih, na katere se je opiral vzpon meščanstva nasproti laksni morali uživanja kot privilegiju plemstva. Libertinstvo je veljalo za uzurpirani delež uživanja, ki si ga je na podlagi svojega nezasluženega statusa prilaščalo plemstvo, temu nasproti pa je treba postaviti pravo ljubezen in pravo moralo, zakon, ki ne bo le etabrirana konvencija ali vnanja uzda, temveč bo izhajal iz intimnosti občutja, izražal iz človeške narave in bo eno z njo (kot bomo videli pri *Čarobni piščali*) - a prav to je v *Così* postavljeno pod vprašaj.

Korak nazaj, kolikor njen osnovni dispozitiv in okvir v celoti tiči v osemnajstem stoletju, v tisti nosilni fantazmi gospostva, ki je opredeljevala prvi dve stoletji vzpona opere, v zadnji in najbolj subtilni premeni gospostva, odsotnem pogledu Gospodarja, užitku Drugega. Absolutna monarhija kot okvir nastanka in prvega obdobja opere preživi v najbolj sublimirani in destilirani podobi. *Così fan tutte* pa je tako hkrati preveč pred svojim časom in preveč za njim, svoj "historični trenutek" - trenutek francoske revolucije - obenem prehiteva in za njim zaostaja. Tako je med vsemi Mozartovimi operami nemara najbolj nevmestljiva, vir trajnega škandala<sup>60</sup> (kot sem prej zapisal, da je *Don Giovanni* najbolj dvoumen).

V osnovni gesti prehitevanja in zaostajanja na svoji ravni ponavlja gesto *Don Giovannija*. Tudi ta je bil po eni strani "preveč avtonomen", da bi ga meščanski univerzum zmožal posvojiti, po drugi strani pa je privzel formo moralne parabole o pravični kazni za razuzdanca, za katero poskrbi onstranstvo v stari predmoderni maniri katoliških moralitet (Brophyjeva govori celo o katoliški "kontra-revoluciji" po revolucionarnosti *Figara* - 1988, 232, 203 in passim - in o dveh dušah, ki da prebivata v Mozartovih prsih). Korak naprej odet v formo koraka nazaj. Toda če se je v *Don Giovanniju* ta paradoksn korak zgoščal okoli fascinantne figure prisotnega Gospodarja in njegove ambivalence, je v *Così fan tutte* navzoč le še odsotni Gospodar, njegov pogled, njegova filozofska senca, v izmakljivi podobi, s

---

60. "... *Così fan tutte* je opera, ki se bo vselej izmikala popolnemu razumevanju." (Noske 1977, 120)

katero se ne da spoprijeti - ne da se ga niti spraviti s skupnostjo, ga pomanjšati na človeško mero, niti poslati v pekel.

### *Razsvetljenski mit o razsvetljenstvu*

*Čarobna piščal*, ki je nastala dobro leto in pol kasneje kot svojevrstna Mozartova operna oporoka, postavlja v osnovi isti problem v povsem drugačni luči. Napisana je bila ne za dvor, temveč za "ljudsko gledališče", za predmestni Theater auf der Wieden, kar se ji krepko pozna tako po dramaturški zgradbi kot po glasbeni fakturi. Naslovnik je bil torej popolnoma drugačen, ne več družbena smetana in aristokratsko okrožje s kraljem na čelu. Ne manjka dovolj nizkega humorja, celo "vulgarnih" štosov po okusu nezahtevnega občinstva, ne manjka neposredno učinkovitih odrskih efektov in različnih pravljicnih elementov, zgodba je precej heterogena, celo nekonsistentna in le za silo skrpana skupaj, s tem pa gre z roko v roki tudi glasbena heterogenost, neverjetna mešanica različnih žanrov in ravni od najvišjih do najnižjih, od cerkveno ubranih himničnih zborov svečnikov do popularnih "popevk". Bolj kot enovitost zamisli in izvedbe jo prežema svojevrstna *Additionsstruktur* (Schalz 1991, 346), nekakšna sopostavitev, ki po svoje anticipira "brechtovski" epski teater. Od treh velikih po Da Pontejevi predlogi napisanih oper pa jo radikalno loči tudi povsem drugačen žanr: gre za v nemščini napisani *Singspiel* s številnimi govorjenimi dialogi in z naslonitvijo na ljudsko glumaštvo v nasprotju z močno kodificirano italijansko tradicijo.

Tudi okoli *Čarobne piščali* se je spletla dvesto let trajajoča kontroverza, ki spet zadeva v prvi vrsti opreko med glasbo in libretom, večkrat pa so se pojavljala tudi mnenja, ki so postavljala pod vprašaj samo glasbo - ne sicer nesporne kvalitete mnogih izjemnih momentov, temveč precejšnjo neenakost in heterogenost celote.<sup>61</sup> Poglavitna ost kritike pa je veljala

---

61. Rainer Riehn (1985, 55-59) je sicer podal nekaj dovolj prepričljivih elementov za analizo glasbene enotnosti dela. Gre predvsem za motivično obdelavo, kjer je mogoče iz prve teme uverture izpeljati vrsto kasnejših motivov. To je sicer Mozartov priljubljeni postopek, s katerim se da s serijo urejenih transformacij proizvesti navidez precej različne in časovno oddaljene motive in tako celoti zagotoviti skrito, na prvi pogled neopazno enotnost.

libretistu Schikanederju, ki da je s tekstovno predlogo zagrešil pravo skrupucalo, *ein Machwerk* - beseda, ki se v diskusijah tako trdovratno ponavlja, izvira od nič manjše avtoritete kot od Hegla (TWA 15, 207).

Zgodba je, upam, dovolj znana, da je ni treba podrobneje povzemati. Princ Tamino dobi od "kraljice noči" nalogo, da reši njeno hčer Pamino, ki da jo je ugrabil zlobni tiran Sarastro. V pomoč pri tem težkem poslanstvu mu kraljica izroči čarobno piščal, pa še čarobne zvončke, služabnika Papagena in tri dečke, ki ga bodo vodili. Po prihodu v Sarastrov tempelj pa Tamino ugotovi, da je Sarastro "duhovni vodja" svečeniške bratovščine, ki služi idealom modrosti, pravičnosti, ljubezni in človeštva, da torej sploh ni zlobni demon, temveč vzvišeni modrec, ki je Pamino le obvaroval pred zlobo njene matere. Tamino se odloči, da se bo svečeniškemu redu sam pridružil, za to pa se mora izkazati v vrsti preizkušenj. Tako naposled dobi tudi svojo ljubljeno Pamino, ki se je pripravljena z njim podati na pot preizkušenj, in nazadnje postane novi razsvetljeni in pravični vladar.

Prvi sklop vprašanj je zadeval prelom, ki teče na sredi dela. Začetni *good guys* se izkažejo za *bad guys* in obratno, dobro in zlo na polovici zamenjata mesti. Je bil ta preobrat načrtovan že od začetka? Mnogi indici kažejo, da ne. Tri dame, služabnice kraljice noči, v prvi sceni Taminu rešijo življenje in se takoj v nadaljevanju pokažejo kot nedvoumne braniteljice resnice pred lažjo. Kraljica noči se legitimira z bolečino materje, ki so ji ugrabili hčer. Tamino zmore premagati vse težave prav s pomočjo rekvizitov - zlasti čarobne piščali -, ki mu jih je dala kraljica, domnevno utelešenje sil teme. V čigavi službi so trije dečki, ki jih oskrbi kraljica in ki kasneje v ključnih trenutkih omogočijo srečen razplet in njeno pogubo? Na začetku vsekakor ni nobenega negativnega indica, ki bi še tako rahlo nakazoval drugačen razplet. Velik del interpretov se je nagibal k mnenju, da je obrat perspektive nastal šele med delom, potem ko je bil dovršen kos že izgotovljen, del nekonsistentnosti pa izvira iz tega, da niso bili zabrisani sledovi prvotne zamisli. O razlogih za spremembo so bile mnoge spekulacije. Najpogostejši predlog je v tem videl rivalski boj s konkurenco: prav v času nastajanja so namreč na Dunaju z precejšnjim uspehom predvajali minorno Müllerjevo opero *Kaspar der Fagottist oder die Zauberzyther*, naslonjeno na Liebeskindovo zgodbo iz Wielandove zbirke orientálnih povesti *Dschinnistan (Lulu oder die Zauberflöte)*, ki je bila tudi eden od virov *Čarobne piščali* - le da brez preobrata. Mozart in

Schikaneder naj bi se tako odločila za drugačen razplet, da bi prehitela konkurenco in ponudila nekaj novega. Birgid Brophy (1988), ki se je lotila doslej najbrž najizčrpnjega brskanja po ozadju *Čarobne piščali*, je razloge iskala v prostozidarski ideološki podlagi opere, ki sta jo Mozart in Schikaneder, oba prostozidarja, skušala obenem obdržati in prikriti. V vsakem primeru gre za nekakšno "kompromisno tvorbo", ki jo prepredajo slabo zglajena protislovja in luknjičavost.<sup>62</sup>

Ko so se ob neznanskem popularnem uspehu te opere takoj našli številni kritiki, pa tudi ni bilo treba dolgo čakati na nadvse ugledne branilce. *Čarobne piščali* ni težko kritizirati in se rogati njenim pogosto pritlehnim prijemom, toda, kot je rekel Goethe, "potrebno je več omike, da bi vrednost tega dela pripoznali kot da bi ga zavrnilo" (cf. Riehn 1985, 37).<sup>63</sup> Kritika sicer brez težav zadene cilj, a zgreši bistveno. Hegel v *Estetiki* (ko je govora o splošnem razmerju med tekstom in glasbo) govori o mnogih, ki v tekstu *Čarobni piščali* vidijo le skrupcalo, vendar "spada to skrupcalo med librete vredne vse hvale. Schikaneder je po mnogih fantastičnih in plehkkih proizvodih tu zadel žebljico na glavico." Da ne govorimo o tem, da "globina, očarljiva ljubkost in duša glasbe razširi in napolni fantazijo in ogreje srce" (TWA 15, 207). Tudi Beethoven je bil očaran (napisal je npr. znane variacije na "*Bei Männern, welche Liebe fühlen*"), Wagner navdušen - v njej je videl prvo pravo nemško opero, nastanek in obenem neprekosljivi primerek novega žanra, čudež, ki se je zgodil sredi banalnosti predmestnega gledališča.

Nenavadna zamenjava dobrega in zla je le ena plat dvoumnosti celote. Če že vzamemo zares egipčansko mitološko podlago, ni težko uvideti, da se kraljice noči držijo atributi boginje Isis. Kot "kraljica noči" je označena

---

62. K temu je treba dodati še precej verjetno domnevo, da Schikaneder ni bil edini (ali celo ne poglavitni) avtor libreta, v skladu s tedaj splošno uveljavljeno prakso gledaliških skupin, da so teksti nastajali "kolektivno". Najpogostejši kandidat za soavtorstvo (ali kar pretežno avtorstvo) je Karl Ludwig Giesecke (sicer tudi sam prostozidar), ki se je po mladostnih gledaliških zablodah kasneje proslavil kot geolog, se lotil nadrobnega raziskovanja grenlandskih kamenin in končal kot priznani profesor mineralogije na dublinski univerzi. Ob kasnejšem obisku na Dunaju je sicer bojda sam potrdil svoje avtorstvo. Cf. Hildesheimer 1984, 346-8.

63. Riehn je sicer pokazal, da tega pogosto citiranega stavka pri Goetheju ni mogoče dokumentirati in da najbrž spada v korpus goethejevskih legend, čeprav tudi nekatere druge Goethejeve zadevne izjave kažejo v tej smeri.

šele na koncu, spočetka pa nastopi kot "*die sternflammende Königin*", tista, ki prižiga zvezde, kot kraljica lune in s tem dopolnilo, ne pa nasprotje sončnemu bogu Osirisu. (Še več, v egiptovski mitologiji Osiris umre in svoje ponovno vstajenje dolguje prav Isis. Kult Isis je bil kasneje podlaga grških eleusinskih misterijev, v predelani obliki jo najdemo še pri Apuleju, ki jo celo imenuje *regina caeli* - naziv kasneje pridržan za Marijo.) Svečeniški zbor prepeva v slavo Isis in Osirisu (II/10) in ko Tamino in Pamina prestaneta preizkušnje, zbor slavi njuno posvetitev v skrivnosti Isis ("*Der Isis Weihe ist nun dein*"), čeprav je dobro kraljico iz mitologije doletela premestitev in degradacija. To pa je bilo mogoče s cepljenjem ene mitologije na elemente drugih mitov. Zgodbo *Čarobne piščali* je mogoče brati tudi kot zgostitev dveh znanih grških mitov, po eni strani zgodbe boginje Demeter (v kateri lahko vidimo določeno grško verzijo Isis), ki ji je podzemni bog Hades ugrabil hčer Perzefono, po drugi pa predvsem Orfeja in Evridike. Tamino se kot Orfej odpravi rešit svojo Pamino iz ujetništva, kot Orfej z močjo svoje glasbe ukroti divje zveri in če se Orfej ni smel ozreti na svojo ljubljeno, Tamino v prvi preizkušnji z njo ne sme spregovoriti besede. - Nenazadnje poleg vsega ime Sarastro izvira iz perzijskega Zoroastra, se pravi Zaratustre (za vse to cf. nadrobno Brophy 1988, 131-202).

Toda čeprav lahko za vsak element *Čarobne piščali* najdemo gradbeni material v elementih različnih mitov (ta podlaga se še precej razširi, če vzamemo v obzir prostozidarsko ozadje osemnajstega stoletja, npr. zlasti Terrasonovo *Sethosovo življenje* iz leta 1732), čeprav lahko v njej vidimo za silo skrpano brkljarijo in pregnetenje najrazličnejših, tudi med seboj protislovnih mitoloških koščkov, čeprav se lahko torej še tako prepričamo, da *nil novi sub sole*, pa vendar s tem ne zadenemo bistvenega. Ob vsem obsežnem mitološkem pedigreju je *Čarobna piščal* namreč predvsem poskus novega, "sintetičnega", iznajdenega in proizvedenga mita - mita o razsvetljenstvu. Razsvetljenstvu ponuja mitološko podlago, prastaro zgodbo o zmagi luči nad temo ponuja kot neposredno mitično utemeljitev zmagovitega pohoda razsvetljenstva. Če so dotlejšnje Mozartove opere nihale med relativnim "realizmom" sedanosti (*Figaro*, *Così*) in davno mitično preteklostjo opere serie, pa imamo tu mitologijo lastno samemu tedaj triumfirajočemu umu, mitološko hvalnico človeštvu, emancipaciji, univerzalnemu, torej mitologijo v službi razsvetljenstva, ne več milosti

Rezitativ  
Sarastro

Maestoso

Die Strahlen der Sonne ver-treiben die Nacht, zer-nichten der Heuchler er-

Andante

schli - chene Macht. (♩)

Sop.  
Heil sei euch Ge - weih - ten! Heil sei euch Ge -

Alt  
Heil sei euch Ge - weih - ten! Heil sei euch Ge -

Chor  
Ten.  
Heil sei euch Ge - weih - ten! Heil sei euch Ge -

Bass  
Heil sei euch Ge - weih - ten! Heil sei euch Ge -

Andante

kl. u. Horn. *p*

3. Orah.

weih - ten! Ihr dranget durch Nacht. Dank,

weih - ten! Ihr dran - get durch Nacht. Dank,

weih - ten! Ihr dran - get durch Nacht. Dank,

weih - ten! Ihr dran - get durch Nacht. Dank,

*v1* *p* *f* *tr* *v1* *p*

Drugega. Če jo beremo kot utemeljitveni mit razsvetljenstva, proizveden ob trenutku njegove zmage, lahko v kraljici noči vidimo neposredno utelešenje despotizma (tedaj so se pojavljale direktne asociacije na Marijo Terezijo) in njegovega propada - "*Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht*", pravi na koncu Sarastro, sončni žarki dokončno preženejo temo (lahko bi dodali "*Also sprach Zarathustra*"). Novi subjekt je začel svojo pot v službi starega reda in se po procesu *Bildung* vzpel do luči, stari red pa se je sesul v nič.

Preden se vrnemo k tej mitični naravi *Čarobne piščali*, je v naši optiki odločilen še neki drugi prelom. Če spet primerjamo pričujočo zgodbo z našo izhodiščno opero, *Begom iz seraja*, takoj vidimo niz vzporednic. Spet gre za rešitev ljubljene iz ujetništva, spet imamo dva para, gosposkega (Tamino - Pamina) in služabniškega (le da Papageno svojo družico Papageno dobi šele na koncu), spet imamo dvojico vladarja (Sarastro) in zlobnega vezirja (Monostatos) in spet se domnevno zlo izkaže za dobro - tako kot je paša Selim, osovraženi despot, ki je Constanzo držal v ujetništvu, nazadnje naklonil milost, tako se tudi Sarastro iz zlega demona in *Unmensch* prelevi v plemenitega dobrotnika. "Beg iz templja", ki bi odrešil ugrabljeno lepoticco, se ne posreči nič bolje kot "beg iz seraja": ubežnike na koncu prvega dejanja ujamejo - za to poskrbi zlobni "vezir" Monostatos, tako kot tam Osmin -, vreči se morajo pred noge vladarju, priznati svoj zločin in prositi za milost. Subjekt, če naj mu bo naklonjena milost, se mora postaviti v območje resnice (Papageno: "*Mein Kind, was werden wir nun sprechen?*" Pamina: "*Die Wahrheit, sei sie auch Verbrechen!*") in priznanja (Pamina: "*Herr, ich bin zwar Verbrecherin!*"), za svojo resnico mora biti pripravljen tvegati življenje. Sarastro kot despot nakloni milost, izkaže svojo veličino, dokaže, da je vreden naziva, s katerim ga slavi zbor - "*er ist unser Abgott*", namestnik božji.

Toda ta strukturna vzporednica prinese presenečenje: celoten scenarij *Seraja* se izteče že na polovici *Čarobne piščali*. Neuspel pobeg, ki mu sledi akt milosti, napolnjuje le prvo dejanje, akt milosti ne zaključi opere, temveč le njen prvi del. Kaj torej ostane za naprej? V kakšno razsežnost se podaja drugi del, če že prvi premeri utečeni okvir?

*Čarobna piščal* se začne v enem registru, izteče pa se v povsem drugem. Če gre v prvem delu za rešitev ljubljene iz tiranskega ujetništva, torej za klasično nalogo klasičnega junaka, pa se na polovici junaški

podvig izkaže za nepotrebne, tiran je na junakovi strani. Pred junakom pa tako stoji nova naloga: izpričati se mora, prestati mora preizkuse, dokazati, da je vreden svojega status junaka, to pa lahko stori po poti samoobvladovanja, samospoznanja, emancipacije od lastne narave, izborjene avtonomije. Ni mu več treba premagati tirana, temveč "le" samega sebe. Akt milosti ne zadošča več: šele po izkazani milosti mora subjekt zares dokazati svojo vrednost. Ni več dovolj moledovati pred Drugim niti ne zaleže več njegova plemenitost. *Po registru milosti se odpira register avtonomije*. Pot je končana, potovanje se začneja.

Preizkušnje, ki jih je treba prestati, vse merijo na premaganje lastne narave. Treba je pokazati vzdržnost, odpoved lastni želji - Tamino ne sme spregovoriti besede z ljubljeno Pamino, znati se ji mora odreči, če naj je bo vreden. Preizkus z ognjem in vodo merita na prastari postopek iniciacijskih ritualov: subjekt mora prestati simbolno smrt, da bi tako lahko doživel novo rojstvo in vzniknil prerojen. Veliko interpretov je opozorilo, da ima iniciacija, kot jo uprizarja drugo dejanje *Čarobne piščali*, svoj neposredni koren v iniciacijskih postopkih prostozidarских lož. Ena od postavk prostozidarstva je bila v tem, da se mora "kandidat" v procesu očiščenja otresti strahu pred smrtjo, tistega strahu, s katerim kot z enim svojih poglavitnih vzvodov stara religija drži subjekte v pokorščini in v bojazni pred peklenskim pogubljenjem. Le kdor je zmožen prestati smrt in se z njo sprijazniti, je lahko svoboden. Tako piše Mozart v slovitem pismu svojemu očetu - kot prostozidar drugemu prostozidarju:

"Ker je smrt, če jo pogledamo поблиžje, pravi smoter našega bivanja, sem v teh zadnjih letih stopil v tako tesno zvezo s to najboljšo in najzvestejšo prijateljico človeštva, da njena podoba zame ne le da nima več ničesar grozljivega, temveč je prav pomirjujoča in prinaša tolažbo. Hvalim Boga, da mi je milostno naklonil priložnost ..., da sem se poučil, kako je smrt *ključ* do naše prave sreče *<den schlüssel zu unserer wahren glückseligkeit>*." (4. aprila 1787, mesec in pol pred očetovo smrtjo; cit. po Brophy 1988, 201-2)<sup>64</sup>

Tako pravita tudi dva vojščaka pred "vrati groze", skozi katera se Tamino in Pamina podajata na preizkušnje: "*Wenn er des Todes Schrecken*

---

64. Mozart je postal prostozidar leta 1784, verjetno pod vplivom barona von Gemmingena, s katerim se je seznanil 1778 v Mannheimu. Njegov oče Leopold je 1785 sledil sinovemu zgledu. - Marija Terezija je prostozidarstvo pregnjala, Jožef II. pa mu je bil naklonjen.



überwinden kann, / Schwingt er sich aus der Erde himmelan!“,<sup>65</sup> Tamino pa odgovori "Mich schreckt kein Tod ..."

Drugo dejanje torej napolnjuje proces samoizkazovanja skozi preizkušnje. Skozenj vodijo tri poti. Prva je Papagenova - ta preizkušenj ne more vzdržati, vodi ga le "načelo ugodja", od katerega se ne more odlepiti, dovolj mu je dobra hrana in družica, ki jo naposled srečno dobi. Papagenu pripada status služabnika, hlapca, in ta status si sam izbere in zasluži, kolikor popusti glede svoje želje in se ne more vzpeti nad svojo naravo.<sup>66</sup> Papageno ne more biti posvečen. - A tudi Papageno mora biti nazadnje pripravljen zastaviti svoje življenje, ga postaviti na kocko z načrtovanim samomorom, da lahko dobi svojo družico. Tudi neposvečenega ugodja ni mogoče dobiti brez tveganja, četudi njegova pripravljenost na samomor deluje le kot humorna ponovitev Paminine geste (Papageno se tu dotakne Pamininega g-mola).

Druga pot je Taminova. Ta je ravna, linearna, brez pomislov in oklevanj. Kot tak pa neha biti zanimiv, ali še več, neha biti subjekt. Neha biti zanimiv tudi in predvsem v glasbenem smislu, saj mu vse drugo dejanje ne nakloni niti ene arije. Na poti premočrtnega izkazovanja postane glasbeno bleda in brezkrvna figura.

Tretja je pot Pamine in paradokсно je le ona v drugem delu pravi subjekt izkustva. Mati, kraljica noči, jo sili v maščevanje in ji v roke stiska bodalo, s katerim naj bi ubila Sarastra; Tamino jo zavrača in ji noče nakloniti niti besede (kar je del njegovih preizkušenj, a ona tega ne ve); izreči mu mora celo "poslednje slovo". Vse to jo pritira na rob samomora, do točke skrajnega obupa, ki je obenem nemara tudi najžlahtnejši glasbeni moment celotne opere (g-molska arija II/17)<sup>67</sup> - v njej lahko vidimo

---

65. Mimogrede rečeno, v motivu dveh vojščakov Mozart, nadvse nenavadno, citira luteranski koral. Citatov in izposoj tudi sicer ne manjka: tema uverture je izposojena od Clementija, sloviti "Ein Mädchen oder Weibchen" (II/20) citira Scandellijev koral, motiv arije Monostatos (II/13) je pobran od Myslivečka, prva arija kraljice noči (I/4) se naslanja na Bendo itd. Cf. Riehn 1985, 65.

66. "Kämpfen ist meine Sache nicht. Ich verlange auch im Grunde keine Weisheit! Ich bin so ein Naturmensch, der sich mit Schlaf, Speise und Trank begnügt - und - wenn es mal sein könnte, daß ich mir ein schönes Weibchen fange ..." (dialog s svečenikom po II/10)

67. Tamino je bil deležen svoje "predstavitvene" arije (I/3), v skladu z operno konvencijo, da se vse pglavitne osebe predstavijo z arijo in v njej zakoličijo svojo identiteto. Pamina je na začetku ostala brez take arije, a dvojno po,lačana s "sklepno" arijo,

nemara zadnjo premeno Ariadne tožbe, njenega poziva "ozri se", sklep poti, ki jo je začel Monteverdi. Skozi pot tega izkustva in obupa postane ona tista, ki lahko emancipira. Ona lahko Tamina popelje na pot preizkušanj in ga vodi skozi: "*Ich selbst führe dich, / Die Liebe leite mich!*" Tu je tudi eden ključnih obratov drugega dela: *tista, ki bi morala biti rešena, sama postane rešiteljica* (cf. Nagel 1985, 92, 102 in passim). Ni več pasivna žrtev, ki bi jadikovala nad svojo bolečino in zlo usodo, čakojoč na svojega princa, temveč se dokoplje do lastne avtonomije.<sup>68</sup> "Moška" iniciacija je mogoča le tako, da jo vodi ženska, ki naposled osvobodi in odreši moškega.<sup>69</sup>

Že prej sem zapisal, da je Mozartovo srce na strani žensk. Tako kot je bil že v *Figaru* "ženski element" tisti, ki je omogočil spravo skupnosti, tako je lahko tu dvig v univerzalno človečnost mogoč le skozi žensko - samo "ženski element" omogoča spoj med (samo)spoznanjem, razumom, ljubeznijo in srečo, omogoča spravo, ki "moškost" spoznanja in razuma dvigne v element ljubezni in sreče, *spravo avtonomije z naravo*. Tako je ta razglašena "antifeministična" opera vsebinsko in glasbeno nagnjena na stran Pamine. Antifeminističnih izjav sicer ne manjka ("*Ein Weib tut wenig, plaudert viel,*" pravi tempeljski govorec Taminu; "*Bewahret euch vor Weibertücken, / Dies ist des Bundes erste Pflicht*" (II/11) itd.). Sarastrova moška združba posvečencev je karseda "moško-šovinistična", kot je to bilo sicer tudi celotno prostozidarstvo. Toda sublimni glasbeni trenutki so na strani Pamine - poleg arije (II/17) npr. duet o ljubezni (I/7), ki ga poje s služabnikom Papagenom (!), njun duet ob zvončkih v prvem finalu, kvartet

---

ki njeno "identiteto" naposled zakoliči na robu smrti, lastnega izničenja - "*So wird Ruh' im Tode sein!*" - in s tem najdenja same sebe.

68. "Njena transparenca izžareva zdaj jasnost zdaj tesnobo glede na dramski trenutek, toda naj bo pasivna ... ali naj deluje ..., nikoli ni sestra katere koli druge Mozartove ženske junakinje." (Stricker 1980, 326)

69. Stari mizogin Schopenhauer je prav v tem videl problem in nedoslednost: "V *Čarobni piščali*, tem grotesknem, toda pomenljivem in mnogopomenskem hieroglifu, bi bila temeljna ideja povsem simbolizirana, če bi se bil na koncu Tamino primoran odreči želji po posesti Pamine, tako da bi namesto nje sam zahteval in dobil posvetitev v tempelj modrosti, v nasprotju s tem pa bi njegov nujni protipol Papageno po pravici dobil svojo Papageno." (Cit. po Riehn 1985, 45) Prav tej ideji bo sledil Wagnerjev *Parsifal* kot slabih sto let kasnejša transformacija *Čarobne piščali*. Cf. tekst Slavoj Žižka v pričujoči knjižici.

s tremi dečki (začetek drugega finala) itd. Pamina sama glasbeno odtehta moško svečeniško združbo.

### *Er ist ein Mensch - noch mehr, er ist ein Prinz*

Onkraj vladarjeve geste milosti se tedaj odpira pot k izkazovanju lastne avtonomije, pot k univerzalni človečnosti skozi samoočiščenje, spoznanje in ljubezen. Intriga zoper monarha, ki jo vodi kraljica noči, nastopa v imenu maščevanja in strasti in se sama razkrinka kot despotska, kot pravo utelešenje principa, zoper katerega domnevno nastopa. Nasproti temu pa domnevni monarh ponuja vstop v univerzalnost in človečnost, iniciacijo v službo človeštvu, v "kraljestvo brez podložnikov" (Nagel 1985, 25). Tu sta posebej indikativni dve ariji, ki v neposrednem zaporedju tvorita dramaturško jedro drugega dejanja. Lahko ju beremo kot manifest in kontra-manifest, tako glasbeno kot vsebinsko sta postavljeni v maksimalno opozicijo: arija kraljice noči (II/14) se začneja z "*Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*" - "Peklensko maščevanje vre v mojem srcu", Sarastrova arija (II/15) pa z "*In diesen heil'gen Hallen / Kennt man die Rache nicht!*" - "V teh svetih sobanah / ne poznamo maščevanja". Prva je postavljena v d-mol, druga v harmonsko precej oddaljeni E-dur; tempo prve je vihravi in nervozni allegro assai, tempo druge počasni in dostojanstveni larghetto; prva je po formi koloraturna arija s prikazom vse tehnične bleščave, dramatska arija tipična za opero serio, druga enostavni kitični *Lied* iz *Singspiela*; prva seže do najvišjega petega tona v operi, druga do najnižjega.

V utemeljitvenem mitu razsvetljenstva, ki ga ponuja *Čarobna piščal*, lahko razberemo neko filozofsko podlago ali kar filozofski program. Lahko bi ga vzeli za odlikovano realizacijo filozofskega programa mladega Hegla, takega, kot ga najdemo v pet ali šest let kasneje nastalem fragmentu, ki je zaslovel pod nazivom "Najstarejši program sistema v nemškem idealizmu". V njem beremo:

"Najprej bom tu spregovoril o neki ideji, ki, kolikor vem, še nikomur ni prišla na misel - imeti moramo novo mitologijo, ta mitologija pa mora biti v službi idej, postati mora mitologija *uma* <*eine Mythologie der Vernunft*>. Dokler ne

postanejo ideje estetske, se pravi mitološke, nimajo za *ljudstvo* nobene vrednosti; in obratno, dokler mitologija ni umna, se je mora filozof sramovati. Tako si morajo naposled razsvetljeni in nerazsvetljeni podati roke, mitologija mora postati filozofska, ljudstvo pa umno, in filozofija mora postati mitološka, da bi filozofe napravila čutne. Tedaj bo med nami zavladala večna enotnost <die ewige Einheit>." (TWA 1, 236).<sup>70</sup>

Zastavek *Čarobne piščali* je natanko v tem: združiti mit in um, se pravi združiti razsvetljenski um s tistin., kar mu po vsem videzu inherentno nasprotuje, vzpostaviti mit o zmigi uma, spraviti "ljudstvo" in filozofijo, razum in ljubezen, čutnost in pojem, postaviti umno religijo kot religijo človeštva in ljubezni, skupnega bratstva, *fraternité*. Če stoji Mozart na stičišču dveh svetov, dveh družbenih teorij, celo dveh ontologij, ki sta v njegovih operah v krhkem in protislovnem ravnovesju, recimo na kratko na stičišču milosti in avtonomije, potem lahko v *Čarobni piščali* vidimo predvsem *mitični poskus združitve obojega*, poskus napraviti oboje združljivo v neki mitični, utopični točki. V *Figaru* smo bili priča triumfu razsvetljenstva, zatem sta v *Don Giovanniju* in v *Così* sledila dva različna poskusa njegove problematizacije, izpostavitve njegove hrbtna strani; v *Čarobni piščali* pa imamo deklariran razsvetljenski manifest, ki ga ne preganja več hrbtna stran, temveč jo, nasprotno, utaji v mitu. Nezdružljivo je v mitu videti združljivo in spravljenost, avtonomija si podaja roko z milostjo.

Ko je na začetku drugega dejanja Tamino stal pred preizkušnjami, je eden izmed svečnikov podvomil, da lahko spričo svojega statusa princa preizkušnje prestane. "*Er ist ein Prinz*", pravi, Sarastro pa ga zavrne s slovito razsvetljensko repliko: "*Noch mehr. Er ist ein Mensch*". Tamino je več kot princ, je človek.<sup>71</sup> Toda po prestanih preizkušnjah, v katerih se potrди kot človek, Tamino naposled vendarle postane vladar, ki v svoji osebi združi svečeniško in posvetno oblast.

"Politično ozadje" *Čarobne piščali* je v tem, da je Sarastrova svečeniška sekta služila le visokim idealom modrosti in človečnosti in prav zato

---

70. Ta sloviti tri strani dolgi tekst je najbrž nastal nekje pozno 1796 ali zgodaj 1797, prvič je bil objavljen 1917 in čeprav je napisan s Heglovo pisavo, je bilo njegovo avtorstvo dolgo sporno - najbrž sta pri realizaciji sodelovala tudi Schelling in Hölderlin.

71. Riehn je k temu mestu navrgel dve sodobni vzporednici, in to pri tako disparatnih avtorjih, kot sta Schiller in Sade. Cf. npr. Sade: "Vaši vladarji znajo le biti kralji; jaz pa sem se naučil biti človek ..." (*Aline et Valcour*, cit. po Riehn 1985, 53)

izključevala vsako zvezo s posvetno oblastjo. Dobri kralj, Paminin oče in mož kraljice noči, je bil s Sarastrom le dober prijatelj, a ker ni zaupal svoji ženi, je pred smrtjo svečenikom izročil v varstvo "sončni svod", ključ do skrivnosti narave in simbol kraljevske moči, ter Sarastru zaupal Pamino (svoji ženi pa zapustil le kraljestvo in čarobno piščal). Tamino je kot princ tujec (začetni odrski napotki mu predpisujejo "japonska oblačila"! ) in kot tak lahko postane novi vladar po zmagi nad kraljico noči, ki je oblast uzurpirala. *Čarobna piščal* razrešuje torej eminentno politični problem: kako razrešiti krizo oblasti z vzpostavitvijo nove vladavine. Rešitev, ki jo ponuja in ki naj za vekomaj odpravi nevarnost takih kriz, pa je nazadnje v tem, da se mora oblast na novo utemeljiti v kultu "modrosti", ki je bila dotlej od nje konstitutivno ločena (in Sarastro mora v tem pogledu ovreči določene pomisleke svečenikov). Skratka, lacanovsko rečeno,  $S_1$  se mora spojiti s  $S_2$ . V zadnjem prizoru svečeniki Taminu izročijo "sončni svod".<sup>72</sup>

Tamino se je legitimiral s svojo hrabrostjo in človečnostjo, tako da si zasluži biti kralj. Ker je dokazal, da je velik kot človek, bo tudi milosten in pravičen vladar. Kot človek se je dvignil nad svojo partikularno človečnost, zato bo moder vladar v imenu univerzalnega, filozof-kralj. Resnica tistega "več kot princ, je človek" je naposled "*več kot človek, je princ*". A prav na to je merila logika milosti. Če je logika milosti v grobem obvladovala scenarij prvega dejanja, pa lahko v drugem vidimo *obrnjeno logiko milosti*: v prvi perspektivi (ki je uravnavala npr. *Idomenea*, *Seraj*, *Titovo milost* itd.) je bil monarh (ali božanstvo) že od vsega začetka Drugi "po svoji biti", na koncu pa je z aktom milosti dokazal, da je je bil že vseskozi zaslužno Drugi na podlagi svojih lastnosti, svoje človeške veličine in plemenitosti. Vrh tega, da je Drugi, je njegov status tudi utemeljen. Perspektiva drugega dela *Čarobne piščali* pa je inverzna: nekdo, ki najprej izkaže svojo človeško veličino, lahko vrh tega postane še vladar, povzpne se do mesta Drugega, potem ko je najprej izpričal svoje lastnosti. Če je prej s hrabrostjo in žrtvovanjem dokazal, da je vreden milosti Drugega, pa zdaj dokaže, da je sam vreden biti Drugi, ki bo izkazoval milost. Register avtonomije, ki se

---

72. Razsvetljenstvo je postavilo na dnevni red ločitev cerkve od države, zdravilo, ki ga predlaga Mozart, pa je prav v njuni združitvi.

v drugem delu odpre onkraj registra milosti, pa tako nazadnje ni nič drugega kot obrnjena milost.<sup>73</sup>

Mitični spoj dveh logik, ki sta sicer inherentno nezdružljivi, je nekaj, kar tudi opredeljuje splošni okvir celotnega prostožidarskega gibanja, ki se je tedaj močno razmahnilo. Najbrž je bil prav v tem trik njegove splošne privlačnosti in verjetno se ga je prav zato Mozart s takim navdušenjem oprijel. Prostožidarstvo poskuša uveljaviti razsvetljenske ideje v anti-rasvetljenski formi: na eni strani vzpon k univerzalni človečnosti in umu, na drugi tajne lože, sekte posvečencev in izbrancev, skrivno zarotništvo - direktno nasprotje tiste umne in univerzalne javnosti, ki jo je Kant postavil kot poglavitni horizont in vzvod razsvetljenstva. Preden je *liberté, égalité, fraternité* postalo geslo revolucije, je bilo geslo francoske prostožidarske lože (cf. Riehn 1985, 47-8). Tudi "*l'être suprême*" kot depersonalizirano abstraktno božanstvo je bilo prostožidarsko geslo, preden ga je slavila revolucija. Pod tem univerzalnim vodilom je prostožidarstvo lahko združevalo katolike, protestante, Žide in deiste. Toda vstop v univerzalnost je pridržan izbranim in iniciranim, ki ravno hočejo zadržati svoje izvzeto in privilegirano mesto nedostopno univerzalnosti. Ne manjka tajnih znamenj, mistike simbolov, zarotitvenih obrazcev, šifriranih sporočil, kodificirane iniciacije, nove kabale. Razsvetljenci sami postanejo tajna sekta, ki naj vodi človeštvo k umu in napredku, samooklicana avantgarda v službi zgodovinskega uma. Univerzalnost in um postaneta privilegij izbrancev, vera v um nova religija v organizacijski formi nove cerkve<sup>74</sup> (zato tudi tolikšno nasprotovanje katoliške cerkve prostožidarstvu - po formi ji je neposredno konkuriralo in jo podvajalo). Opreka med formo in vsebino, med univerzalnim in partikularnim bi ne mogla biti večja. Razsvetljenstvo je merilo na odpravo stanov, a v prostožidarstvu razsvetljeni sami postanejo stan, novo plemstvo in nova duhovščina, četudi v imenu uma.

Zunaj ostanejo neposvečeni in nerazsvetljeni, ljudstvo kot horizont univerzalne skupnosti. V drugem dejanju *Čarobne piščali* Papageno ostane izven obzorja modrosti in vzvišenega službovanja umu, in to tako, da se je

---

73. Tu se moje branje bistveno razhaja z Naglovo sicer tako inspirativno in lucidno analizo (kakor se povsem loči tudi pri *Così*, o kateri Nagel nima kaj bistvenega povedati).

74. "Rejeni prostožidarski far Sarastro," pravi Engels na zadnjih straneh *Anti-Dühringa*. - Prostožidarstvo osemnajstega stoletja v Avstriji sicer še ni imelo tistega vehementno proticerkvenega naboja kot kasneje.

sam izključil - podrejeni si sami odredijo podrejeni status, obtičijo v "nedoletnosti, ki so jo sami zakrivali" (*selbstverschuldete Unmündigkeit*), kot bi rekel Kant, še več, podrejeni so zadovoljni, da so podrejeni, njihovo mesto je v skladu z njihovo naravo, od katere se ne marajo ločiti. Tu je notranje protislovje *Čarobne piščali*, utaja razcepa, ki ga hoče zaceliti mit. Mozart hoče oboje obenem, ne enemu ne drugemu se ne mara odpovedati, držati hoče oba konca hkrati - v zadnji instanci meri na mitično spravo monarhije in revolucije.

A če je izključitev Papagena nekaj, kar je v neposrednem protislovju s Sarastrovimi vzvišenimi besedami in s proklamiranimi ideali človečnosti, ljubezni in uma, Mozart spet glasbeno nagne tehtnico na stran Papagena. Njemu pripadeta prva in zadnja arija v operi, njegova prezenca, z vulgarnimi štoski vred, in čar njegove glasbe sta veliko bolj prepričljiva od visokih svečeniških besed, ki so spričo njega videti votle. Prav za Papagenovo glasbo najbrž v največji meri velja Adornova sodba, da je bila *Čarobna piščal* zadnji, ali sploh enkratni, srečni trenutek spoja visoke in popularne glasbe (Adorno 1986, 39). Tu je nemara tudi določena glasbena dvoumnost celote: težko bi našli koga, ki bi mu bila v *Čarobni piščali* posebej pri srcu Sarastro in njegova svečeniška združba. Že Hegel je ironiziral njihovo "povprečno moralno <die Art einer mittelmäßigen Moral>, ki je v svoji občosti sicer sijajna" (TWA 15, 207) in dvomil v domet njihovih vzvišenih naukov. Lahko bi rekli še ostreje: morale se ne da ugglasbiti. Naj je še tako hvalevredna, glasba se ji upira.<sup>75</sup> Tega se, mimogrede, nihče ni zavedal bolj kot Kierkegaard, največji moralist med ljubitelji glasbe (in največji ljubitelj glasbe med moralisti):

"Kot cilj razvoja <v *Čarobni piščali*> je postavljena etično opredeljena ljubezen ali zakonska ljubezen, in tu tiči pglavitna napaka komada; kajti naj je ta ljubezen sicer z duhovnega ali posvetnega gledišča karkoli že, eno gotovo ni, ni muzikalna, je celo popolnoma nemuzikalna." (Kierkegaard 1989, 75)

Če so bili v doslejšnjih operah Mozartovo najmočnejše orožje ansambli zgrajeni z neverjetno glasbeno subtilnostjo in kompleksnostjo, pa je v *Čarobni piščali* simptomatično prav pomanjkanje ansamblov. Po začetnem okrnjenem kvartetu (I/1) in kvintetu (I/5) ansambli, kakršnih smo bili

<sup>75</sup> Tudi v *Così fan tutte* je Don Alfonsu odmerjena vsega ena kratka arija. Čeprav je njegova morala nasprotna Sarastrovi, pa se tudi njegovih moralnih naukov ne da ugglasbiti.

vajeni poprej, praktično umanjajo (cf. Stricker 1980, 333). Videli smo, da je bila nosilna ideja ansamblov utopija "civilne družbe", ohranitve individualnosti skozi skupnost, skozi njeno konfliktnost in harmoniziranje. Tu vlogo idealne skupnosti privzame svečeniški zbor, nasproti kateremu stojijo individui z arijami in kvečjemu dueti. Tudi oba finala sta precej drugačne narave od poprejšnjih. Utopija skupnosti, v kateri je vsakdo kot individuum v konfliktni harmoniji z ostalimi, odstopi mesto neki drugi ideji skupnosti, idealiziranemu skupnemu "bratstvu", ki ima individualnost izven sebe. Individualnost postane zvedena na negativni princip, bodisi kot Paminina osamljena in obupana tožba, kot Papagenovo vztrajanje pri pozemskih rečeh nasproti idealu ali kot razdiralna sila kraljice noči, skupnost pa je nadindividualna.

Videli smo torej, da je v središču *Čarobne piščali* poskus mitične združitve logike milosti in logike avtonomije, posvetne in "duhovne" oblasti,  $S_1$  in  $S_2$ , zmage revolucije v formi monarhije. K temu je treba dodati še en utemeljitveni mit, ki je nosilni element celote: *nastanek para*. Vzpon razsvetljenstva in meščanska revolucija sta s seboj prinesli novo iznajdbo para, novo dvojno entiteto moškega in ženske. Če je po eni plati *Čarobna piščal* uglasbitev mladega Hegla, je po drugi strani tudi uglasbitev Rousseaujevih idej. Njegov *Émile* prinaša natanko neko novo zasnovanje para kot zčrivilo za razpodojoči red in vzvod za prenovo družbenih razmerij.

"*Émile* je veliko več kot razprava o vzgoji. V njem je treba brati iznajdbo, konstrukcijo nekega nezaslišanega objekta: *para*, lika in koncepta možnega spolnega razmerja, srečnega in konsistentnega, ker je zasnovano na naravi. Takšna je za Rousseauja edina zamišljiva revolucija, edina resna alternativa despotizmu. S ponovno iznajdbo moža in žene, s formulo njunega razmerja, naposled s prikazom, da to razmerje, če je pravilno razumljeno, proizvaja vsa druga (starši-otroci, država-državljan itd.), se lahko zasnuje ta dvojna enota, ki bo politični subjekt, porok za državo, ki bo zavarovana pred - če že ne krivico, pa vsaj nevarnostjo despotizma." (Grosrichard 1985, 194)

Tamino in Pamina sta glasbeno utelešenje *Émila* in *Sophie*, začetek novega človeštva, nove dobe, nove harmonije. "*Mann und Weib und Weib und Mann / Reichen an die Gottheit an.*" (U7)

Razdalja od *Così fan tutte* je tu neznanska. Res je sicer, da se tudi tu ljubezen rodi tako rekoč "mehanično": dovolj je, da Taminu pokažejo



Paminino podobo, dovolj je, da Pamini le omenijo sijajnega princa,<sup>76</sup> pa že plamti ljubezen, preden sta se sploh utegnila videti - in brž ko se vidita, se v hipu prepoznata kot ustvarjena drug za drugega, namenjena eden drugemu ("*Er ist's!*" "*Sie ist's!*"). Podoba in beseda sicer pričarata samo imago, toda ideal se lahko realizira le tako, da sta oba absolutno nezamenljiva, dve polovici ene idealne celote, tako zelo, da ju zbor na koncu nagovarja v ednini ("*Du edles Paar! ... Der Isis Weihe ist nun dein ...*"). Njun zakon je povsem drugačne narave od onega v *Così*, temelji na drugačni "antropologiji": je zakon utemeljen v njuni človeški naravi in eno z njo, ne pa konvencija zoper človeško naravo in njeno slabost. Narava para utemeljuje konvencijo in novo moralo - a seveda prava, emfatična narava, ki jo je treba izkazati z odpovedjo naravni nagnjenosti k ugodju. Ta skladna združitev je najvišji smoter narave: "*Ihr hoher Zweck zeigt deutlich an: / Nichts Edlers sei als Weib und Mann*" (I7). Če so bili Mozartovi pari dotlej vselej problematični, če so nenehno razpadali in se znova našli, če sta jih najedala dvom in ljubosumje, pa sta Tamino in Pamina dvignjena v ideal končno najdenih platonskih polovic. Tako kot prejšnji Mozartovi pari morata tudi onadva prestati preizkus ljubezni, *Bildung*, a zdaj je ta preizkus posaajen od zunaj in v ničemer od znotraj ne najeda njune čiste predanosti. Prav ta fantazma bo nosila meščansko iznajdbo para in novo pojmovanje zakona in morale. In če je šlo prej za "fetiško" utajo razcepa med milostjo Dugega in subjektovo avtonomijo, je tu na delu neka korelativna utaja v "spolni ekonomiji".

Združitev para, uspelo "spolno razmerje", se lahko realizira le pod vodstvom in zaščito dobre očetovske figure, Sarastra, tako kot sta se Émile in Sophie lahko združila le pod varstvom očetovske figure vzgojitelja. Vzgojitelj je bil, kot Sarastro, nadomestni oče, Émile pa sirota, tako kot je tudi Tamino tujec brez staršev; obakrat prav očetovska figura s svojo avtoriteto omogoči *Bildung* naravnega subjekta k avtonomiji. Očetna instanca je v mitični gesti utaje obenem ukinjena in ohranjena. Po komturjevem kipu, ki je kot strašni lik mrtvega očeta prišel kaznovat upornega sina, je zdaj Sarastro njegova mitična dobra in blaga verzija, ki sinu blagohotno omogoči, da se sam povzpne na očetni tron, njegova

---

76. Pamina: "*O sage mir dies noch einmal, ich höre das Wort Liebe so gern.*" (Dialog s Papagenom po I/6)

maščevalna hrbtna stran pa zdaj, prav tako mitično, pripade zli materi. "Družinski roman" je z gesto utaje povzdignjen v obči "družinski mit".

Od kod fascinacija Mozartovih oper? Najenostavnejši zasilni odgovor bi bil, da gre za stik dveh svetov, enega, ki se poraja in prav tedaj slavi svoj triumf, in drugega, ki še ni docela izginil - četudi se mu je izmaknila substanca, se je ohranil kot forma. V Mozartovih operah je videti, da sta oba svetova s svojimi nosilnimi podmenami vred dosegla utopično spravo, katere nosilec je glasba. Uprizarjajo nastanek meščanskega sveta v njegovem mitičnem začetku v netotalitarni skupnosti, obenem pa premeščeni okvir logike milosti, za katero je videti, da se lahko združi z ono prvo v brezkonfliktni *Aufhebung*. Že razsvetljenstvo, še gesta milosti - utopična točka evropske zgodovine, v kateri je videti možna ambivalentna sprava razsvetljenstva in tradicije, obeh "ontologij" in "družbenih teorij". Hkrati pa po drugi strani uprizarja mejo te sprave, izmeri njeno ceno in pokaže na njene protislovne predpostavke.

Če je torej *Figaro* točka zmage razsvetljenstva, če sta *Don Giovanni* in *Così* njegova postavitev pod vprašaj, ki prinese dvom in pesimizem, potem je *Čarobna piščal* obrat od tega spraševanja k mitu - mitu v Lévi-Straussovem pomenu besede, kot "logičnemu modelu za razrešitev nekega protislovja (nerešljiva naloga, če je protislovje realno)" (Lévi-Strauss 1974, 254), poskus hkrati verjeti v dvoje protislovnih postavk. Tako se v *Čarobni piščali* sklene krog: oba svetova, na katerih kočljivem stičišču stoji Mozart, v njej najdeta svojo mitično enost. - A če je napetost med subjektom in Drugim tu našla svoj izhod v mitu, je vendar segla do meje "pravega" vprašanja: je sama logika avtonomne subjektivitete, ki se je razsvetljsko otrešla svojega Drugega, že dovolj? Če se je fantazma Drugega sesula kot iluzija, ali ni iluzija tudi v tem, da je moč novi svet enostavno postaviti na avtonomni subjekt? Ali tudi ta novi subjekt ne terja Drugega, brez katerega bi se sesul? Ali z odpravo Drugega ne izgubimo tudi samega subjekta? Kakšen status zdaj pripisati Drugemu?

## Tri nadaljevanja

Od točke *Čarobne piščali* - Mozartove oporoke - lahko v različnih smereh potegnemo tri nadaljevanja.

Prvo nadaljevanje je historično. Junija 1791, ko Mozart piše prvo dejanje *Čarobne piščali*, teče v francoski konstituenti debata o tem, da je treba kralju odvzeti privilegij podeljevanja milosti, pravico do amnestije. Ta pravica postavlja kralja na izvezeto mesto iznad zakonov, pridržuje mu pravico do neutemeljenega in od njegove poljubne volje odvisnega akta, krši temeljno postavko enakosti pred zakonom. Teoretsko so jo sesuli že filozofi (Bentham: "Vsaka pomilostitev služi temu, da tiranu dodeli hvalo zaradi milosti in zamegli ostrino zakonov"; podobno tudi Kant), zdaj pa gre za praktično in politično uveljavitev. Pétion, glavni govorec zoper kralja, bo izrekel slavne besede: "*La clémence d'une nation est d'être juste.*" (cit. po Nagel 1985, 107) Milost, ki jo lahko izkaže narod, je zgolj v tem, da je pravičen. (Fichte bo v slovitim manifestu dve leti kasneje zapisal: "Ne, vladar, nisi naš *Bog*. Od njega pričakujemo srečo, od tebe zaščito naših pravic. Ni treba, da si do nas *milosten*, biti moraš *pravičen*.")<sup>77</sup> Kralju je torej treba odvzeti status, ki mu je omogočal milost, ta emblematični atribut njegove suverenosti. To je prvi korak, a čim je bil storjen prvi, mu je moral neizbežno slediti drugi: za kralja ni milosti, s svojim kraljevskim statusom se je prekršil zoper v naravi utemeljeno pravo. Zanj ne bo obveljala plemenita velikodušnost Selim paše, temveč Osminova sodba: "*Erst geköpft, dann gehangen.*" Milosti je konec, poslej ni več Drugega od Drugega.

Drugo nadaljevanje je glasbeno: zadnjo Mozartovo opero je napisal Beethoven. *Fidelio*, njegova edina opera, v določenem pogledu konsekventno nadaljuje *Čarobno piščal*. Če se je Pamina iz tiste, ki jo je bilo treba rešiti, pretvorila v odrešenico, v *Fidelio* ta pretvorba dospe do svoje eksplicitne realizacije: Leonora se preobleče v moškega in se zaposli kot ječarjev pomočnik, da bi iz ujetništva odrešila svojega ljubljenelega Florestana. V ključnem trenutku razodene svojo identiteto in ga obvaruje

---

77. "Zurückforderung der Denkfreiheit von den Fürsten Europas, die sie bisher unterdrückten" (SW VI, 9). Kraj in leto izdaje sta na naslovnici označena takole: "*Heliopolis, im letzten Jahre der alten Finsterniss (1793)*" - "sončno mesto" v zadnjem letu stare teme.

pred smrtjo, reši pogube. Pizzarro, guverner zapora, ki se je hotel nad Florestanom maščevati mimo zakona, si vzeti pravico Drugega od Drugega, je nazadnje zaslužen kaznovan, Florestan pa pomiloščen. Akt milosti v zadnjem prizoru prevzame ne več kralj, temveč njegov odposlanec in zastopnik, minister Don Fernando, vendar tako, da se ta akt milosti odigra pred kraljevim kipom, ki negiben in nem kraljuje nad zadnjo sceno. V *Idomeneu* je bila gesta božanske milosti skrčena na minimum, v *Seraju* je bil Selimu dodeljena le še govorjena vloga - milosti ni mogel več peti, v *Titu* je ostala zgolj prazna forma milosti, nazadnje je v *Fideliju* kralj samo še statua, zadnji okameneli preostanek Drugega. - Tudi po glasbeni plati *Fidelio* sklene Mozartove opere, ki jim je vseskozi zadolžen. Glasbeno je celo posebej zadolžen *Così fan tutte*, nad katero je bil Beethoven sicer tako ogorčen. Leonorina slavna arija "*Abscheulicher*" je napisana po modelu arije Fiordiligi ("*Per pietà, ben mio, perdona*", II/25), ki ji sledi po strukturi in celo po tonaliteti E-dura.<sup>78</sup> Sloviti kvartet "*Es ist so wunderbar*" je nezamišljivi brez predloge kanona "*E nel tuo, nel mio bicchiero*" itd.

Tretje nadaljevanje je literarno. Goethe, ki je kot gledališki intendant v Weimarju sicer imel tako slabo mnenje o predlogi *Čarobne piščali*, da se mu je zdelo potrebno za glasbo naročiti novo tekstovno podlago,<sup>79</sup> se je nekaj let kasneje odločil, da sam napiše nadaljevanje, drugi del *Čarobne piščali*, ki je sicer ostal zgolj fragment.<sup>80</sup> V njem vidimo iste osebe nekaj

---

78. "Ni naključje, da je Beethoven imitiral to arijo v Leonorini veliki ariji, le da je namesto Mozartovih dveh obligatnih rogov Beethoven seveda uporabil tri." (Einstein 1979, 462) Nehotena ironija je, da je Beethoven za model "prave" kreposti uporabil arijo, v kateri Mozart upodablja poslednji napor kreposti tik pred njenim padcem.

79. V gledališkem listu je zapisal: "Bilo nam je docela nemogoče, da bi *Čarobno piščal* uprizorili po originalu, ki ga je Mozart oplemenitil s svojo božansko glasbo." (cit. po Riehn 1985, 38) Pisanje novega teksta je poveril svojemu svaku Vulpiusu, katerega poetske sposobnosti niso kaj prida presegle Schikanedrovih.

80. Fragment je bil opuščen med drugim predvsem zaradi tega, ker ni bilo mogoče najti primernega skladatelja, ki bi bil vsaj približno na višini naloge. Že Schiller je Goetheja opozoril, da še tako dober tekst pač ne more rešiti opere. - Spričo neznankega uspeha *Čarobne piščali* so se že naslednjega leta začele bohotiti številne imitacije - *Zauberring*, *Zauberspiegel*, *Zauberpfeil*, *Zauberkrone* itd. (Še Schubert bo slaba tri desetletja kasneje napisal scensko glasbo za *Die Zauberharfe* in par dodatnih arij za *Zauberlößchen*). Schikaneder je leta 1798 sam napisal nadaljevanje *Čarobne piščali* z naslovom *Das Labyrinth oder Der Kampf mit den Elementen*, s številnimi neverjetnimi čarovnjami in do

kasneje. Sile teme spet pripravljajo zaroto: kraljica noči iz svojega podzemnega kraljestva naklepa ugrabitev otroka, sina Tamina in Pamine. Naklep se sicer ne posreči docela - njenim podanikom uspe otroka zapreti v zlato krsto, kjer ostane pri življenju, a ujet "med dvema smrtima", iz tega stanja pa bi ga morale naposled odrešiti sile luči. Toda končna odrešitev umanjka, fragment se prekine, ostajajoč v neki tesnobni dvoumnosti. Na triumfalizem konca *Čarobne piščali* je padla težka senca, zmaga luči ni prinesla odrešitve. - Tu lahko navedem samo nekaj verzov namenjenih svečeniškemu zboru:

*"Es soll die Wahrheit  
Nicht mehr auf Erden  
In schöner Klarheit  
Verbreitet werden.  
Dein hoher Gang  
Wird nun vollbracht,  
Doch uns umgibt  
Die tiefe Nacht."  
(Goethe 1981, 374)*

Na zemlji ni več mogoče razširjati resnice v čisti jasnosti. Tvoj visoki pohod - visoki pohod resnice - je zdaj dopolnjen, nas pa obdaja temna noč.<sup>81</sup>

Razdalja, ki loči Sarastrove sončne žarke, ki preženejo temo na koncu *Čarobne piščali*, od teh Goethejevih verzov napisanih šest ali sedem let kasneje, je razdalja, ki loči zmago razsvetljenstva od začetka moderne. Morala bi lahko od tod tvegali celo provizorično definicijo moderne: začela se je v trenutku, ko smo se zavedli, da nas je zmaga luči pahnila v temo, globljo in radikalnejšo od one, ki so jo pregnali razsvetljenski sončni žarki.

---

onemoglosti natrpano z odrskimi triki in mašinerijami; glasbo je prispeval neki Peter von Winter (cf. uredniške opombe v Goethe 1981, 712-3).

81. Tudi Papageno in Papagena ne moreta več biti srečna: "*Die ganze Welt ist nicht mehr schön. ... Was ist uns beiden nur geschehen?*" (Goethe 1981, 367) Ali Pamina: "*Ich stehe wie vom Blitz getroffen; / Kann auf euch, ihr Götter, hoffen, / Wenn ihr die Weisheit uns entzieht?*" (ibid., 394)

Goethejev zbor govori z našim glasorj, Mozart pa stoji kot zadnji mejnik neke dokončno minule epohe.<sup>82</sup>

Če sem prej postavil *Čarobno piščal* v obzorje realizacije Heglovega mladostnega filozofskega programa, pa je isti prelom moral izkusiti tudi Hegel. Da je lahko utemeljil svojo filozofijo - kot moderno -, je moral opustiti zanos nad "mitologijo uma" in upanje v srečno enotnost obeh principov. Spet stoji samo kakih sedem let med onimi zgoraj citiranimi besedami iz sistemskega programa, in temi iz rokopisa "Jenske realne filozofije", postavljenimi na začetek realizacije njegovega sistema:

"Človek je ta noč, ta prazni nič, ki v svoji enostavnosti vsebuje vse ... To je noč, notranjost narave, ki tu pride do eksistence - čisto sebstvo, - v fantazmagoričnih predstavah je vsenaokoli noč, tu nenadoma vznikne krvava glava, - tam neka druga bela pojava, in prav tako hitro izgine. - To noč vidimo, če pogledamo človeku v oči - v noč, ki je strašna, - tu nam lebdi nasproti noč sveta. - V to noč je sestopilo bivajoče." (Hegel 1976, 187)

Mladen Dolar

## Bibliografija:

- Adorno, Theodor W. (1986), *Uvod v sociologijo glasbe*, Ljubljana: DZS.  
Assoun, Paul-Laurent (1981), "Présentation", v: La Mettrie, *L'homme-machine*, Paris: Denoël/Gonthier.  
Beaumarchais (1985), *Le mariage de Figaro*, Paris: Bordas.  
Böttinger, Peter (1991), "stets verwirrend neu. Zur musikalischen Gestaltung in Mozarts *Le Nozze di Figaro*", v: Metzger & Riehn (Hg.)(1991).

---

82. Cf. Nietzsche v *Onstran dobrega in zlega*: "Dobri stari časi' so mimo, z Mozartom so se izpeli ..."

- Brophy, Brigid (1988), *Mozart the dramatist. The value of his operas to him, to his age and to us*, New York: Da Capo Press (1964<sup>1</sup>)
- Einstein, Alfred (1979), *Mozart. His character, his work*, London etc.: Granada (1946<sup>1</sup>).
- Foucault, Michel (1975), *Surveiller et punir*, Paris: Gallimard.
- Goethe, Johann Wolfgang (1981), *Berliner Ausgabe* 4, Berlin (DDR): Aufbau-Verlag.
- Grosrichard, Alain (1985), *Struktura seraja*, Ljubljana: Studia humanitatis - ŠKUC-FF <1979<sup>1</sup>>.
- Gülke, Peter (1991), "Das schwierige Theaterspielwerk", v: Metzger & Riehn (Hg.)(1991).
- Hildesheimer, Wolfgang (1984), *Mozart*, Maribor: Založba Obzorja <1977<sup>1</sup>>.
- Hegel, G.W.F. (1970), *Theorie Werkausgabe*, Frankfurt: Suhrkamp (cit. kot TWA).
- (1976), *Jenaer Systementwürfe III.*, izd. R.-P. Horstmann & J. H. Trede, Düsseldorf: Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften.
- Holland, Dietmar (1991), "Il resto nol dico", v: Metzger & Riehn (Hg.)(1991).
- Hughes, Spike (1972), *Famous Mozart Operas*, New York: Dover (1958<sup>1</sup>).
- Kerman, Joseph (1957), *Opera as Drama*, London etc.: Oxford University Press.
- Kierkegaard, Soeren (1989), *Ili - ili*, Beograd: Grafos.
- Kloiber, Rudolf & Konold, Wulf (1985), *Handbuch der Oper*, 2 Bde., München/Kassel: DTV/Bärenreiter.
- Kunze, Stefan (1984), *Mozarts Opern*, Stuttgart.
- Lévi-Strauss, Claude (1974), *Anthropologie structurale*, Paris: Plon.
- Mann, William (1977), *The operas of Mozart*, London: Cassell.
- Marivaux (1958), *Théâtre choisi*, Paris: Robert Laffont.
- Metzger, Heinz-Klaus & Riehn, Rainer (Hg.) (1985), *Ist die Zauberflöte ein Machwerk?*, *Musik-Konzepte* 3, München: edition text + kritik.
- (1991), *Mozart - Die Da Ponte-Opern*, *Musik-Konzepte* Sonderband, München: edition text + kritik.
- Mezzacapo de Cenzo, Paolo & MacGabhann, Liam (1991), "... vi voliamo davanti ed ai lati e dal retro ...", v: Metzger & Riehn (Hg.)(1991).
- Nagel, Ivan (1985), *Autonomie und Gnade. Über Mozarts Opern*, München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- Noske, Frits (1977), *The signifier and the signified. Studies in the operas of Mozart and Verdi*, The Hague: Martinus Nijhoff.

- Osborne, Charles (1986), *The complete operas of Mozart. A critical guide*, London: Victor Gollancz (1972<sup>1</sup>).
- Riehn, Rainer (1985), "Machwerk = Werk-Stück - Stück-Werk = Lehr-Stück, oder Mozart, der dialektische Komponist", v: Metzger & Riehn (Hg.)(1985).
- Rosen, Charles (1979), *Klasični stil. Hajdn, Mocart, Betoven*, Beograd: Nolit <1971<sup>1</sup>>.
- Salazar, Philippe-Joseph (1984), *Ideologije u operi*, Beograd: Nolit <1980<sup>1</sup>>.
- Schalz, Nicolas (1991), "Mozart oder die Intuition der Modernität", v: Metzger & Riehn (Hg.)(1991).
- Stricker, Rémy (1980), *Mozart et ses opéras. Fiction et vérité*, Paris: Gallimard.
- Tomlinson, Gary (1990), *Monteverdi and the end of the Renaissance*, Oxford: Clarendon Press (1987<sup>1</sup>).
- Wawrzyn, Lienhard (1990), *Der Automaten-Mensch*, Berlin: Wagenbach (1978<sup>1</sup>).
- Wienold, Hanns & Hüppe, Eberhard (1991), "'Così fan tutte' oder die hohe Kunst der Konvention", v: Metzger & Riehn (Hg.)(1991).
- Žižek, Slavoj (1982), *Zgodovina in nezavedno*, Ljubljana: Cankarjeva založba.



## APPENDIX: ROJSTVO TOTALITARNEGA SUBJEKTA IZ DUHA WAGNERJANSKE PERVERZIJE

### *Odgovor realnega*

Razvoj opere sklene svoj prvi veliki krog z Mozartom, čigar "osnovna matrica" je povezava avtonomije in milosti: najvišja zatrditev subjektive avtonomije (naša pripravljenost, da se žrtvujemo, da gremo do konca, da umremo, da vse zgubimo) izzove v Drugem kretnjo milosti. Ta matrica je v svoji čisti obliki na delu v Mozartovih prvih dveh mojstrovinah, *operi seria Idomeneo* in *Singspielu Beg iz seraja*: ko v *Seraju* ljubimca, ujetnika paše Selima, izrazita svojo neustrašno pripravljenost, da umreta, paša Selim pokaže milost in ju pusti oditi ... Vse Mozartove naslednje opere lahko beremo kot variacije oziroma permutacije te osnovne matrice.<sup>1</sup>

Skušnjava, ki se ji moramo tu izogniti, je, da bi dojeli mozartovsko sovisnost avtonomije in milosti kot kompromisno tvorbo, kot iluzorno točko nemogočega ravnotežja med še-ne-subjektom, ki se še zanaša na Gospodarjevo milost (subjektom razsvetljenega absolutizma v njegovem razmerju do monarha), in med polno avtonomnim subjektom, gospodarjem svoje usode. Če popustimo tej skušnjavi, zgubimo temeljni paradoks tega, kako *se sama avtonomija v svoji samo-potrditvi opira na "milost", na znamenje Drugega, na "odgovor realnega"*:

"Empirična pamet dojame odgovor milosti kot tujo kaprico ali kot golo koincidenco. Absurd je v tem, da lahko zasužnjenost prelomimo le, če nam je usoda naklonjena; individuum lahko zaokroži svoj obstoj v celoto le, kot pravi

---

1. Tukaj sledimo izvrstni študiji Ivana Nagla o Mozartovih operah *Autonomy and Mercy*, Cambridge (Ma): Harvard University Press 1991, in, kajpada, spisu Mladena Dolarja, ki tvori glavnino te knjižice.

Goethe, 'če mu priskočijo na pomoč povsem nepričakovane stvari od zunaj'. Goethe, ki je pobožno zaupal usodi in jo z grenkobo sprejemal, je samorealizacijo svojega življenja zaupal 'demonu', v svojem največjem delu hudiču."<sup>2</sup>

Pri Mozartu je meščanski subjekt s svojo utilitarno, instrumentalno zvijačnostjo seveda na delu od samega začetka (element *opere buffa*). Motto "Pomagaj si sam in Bog ti bo pomagal!" tukaj prejme vso svojo vrednost: subjekt nikoli ni zgolj tožnik in prosilec, vnaprej si pripravi tla, priredi zgodbo, tako da je vse, kar preostane Bogu-Gospodarju, da kakor heglovski monarh naknadno prikima v potrditev ... Toda bolj ko je jasno, da je na ravni vsebine subjektova zvijačnost že poskrbela za končni izid, toliko očitneje izstopi prava uganka, uganka forme: zakaj subjekt še vedno potrebuje milost, zakaj ne vzame nase tudi formalnega dejanja odločitve, zakaj se še vedno zanaša na Drugega?

Nadaljnja poteza, ki je v navideznem protislovju s prvo, je, da Drugi intervenira natanko v trenutku, ko subjekt izrazi svojo pripravljenost, da z gesto kljubovalne odpovedi samomorilsko postavi vse na kocko in se na ta način odpove poceni trikomi instrumentalnega uma. Dokler sem pripravljen barantati, dokler še načrtujem samožrtvovanje takorekoč s figo v žepu, računajoč na poseg milosti v zadnjem trenutku, Drugi ne bo odgovoril. Milost je primer tega, kar je Jon Elster imenoval "stanja, ki so po svojem bistvu nenameravani, stranski učinki"<sup>3</sup>: nastopi v trenutku, ko opustimo vsakršno upanje in prenehamo računati nanjo. Situacija je tu koncev koncev ista kot ob božjem ukazu Abrahamu, naj žrtvuje svojega sina: ker je Abraham ukaz sprejel, mu ga ni bilo treba izvršiti - *toda tega ni mogel vedeti vnaprej*. In mar isti paradoks ne definira takoimenovane "zrele ljubezni": naš partner bo zares cenil našo ljubezen, le če mu nekako damo vedeti, da nismo otroško odvisni od njega, da lahko preživimo brez njega? V tem je preizkus resnične ljubezni: pretvarjam se, da te bom zapustil - samo če in ko izkažeš svojo zmožnost, da preneseš mojo zgubo, postaneš vredna/vreden moje ljubezni. Kot je opozoril Claude Lefort<sup>4</sup>, je podobno zaupanje v odgovor realnega na delu v demokraciji, kjer je - v

2. Ivan Nagel, op. cit., str. 26.

3. Cf. Jon Elster, *Sour Grapes*, Cambridge: Cambridge University Press 1982.

4. Cf. Claude Lefort, *Democracy and Political Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1988.

demokratičnih volitvah, tej trenutni razpustitvi družbenih vezi - prihodnja usoda družbe odvisna od igre številčnega naključja. Osnovne hipoteze demokracije, da bo rezultat - vsaj na dolgi rok - v prid najboljšim interesom družbe, nikoli ne moremo neposredno dokazati, vselej gre za nekakšno stavo, preprosto se "zanesemo" na blagodejnost volilnega rezultata, tj. v kantovskih terminih rečeno, status te hipoteze je - tako kot status teleologije pri Kantu - strogo regulativen, ne pa konstitutiven. (Natanko ta vrzel odpira prostor za totalitarno skušnjavo, da bi družbi direktno vsilili rešitev, ki je "v njenem najboljšem interesu".)

Eden izmed "postmodernih" mitov zadeva fantom takoimenovane "kartezijanske paradigme subjektivnosti": dobo moderne, ki zdaj prihaja do svojega konca, je baje zaznamoval vse-goltajoči monster absolutnega, samo-transparentnega Subjekta, reducirajoč vso Drugost na objekt, ki ga je treba "posredovati", "ponotranjiti", s pomočjo tehnološke manipulacije zagospodovati nad njim itn., končni rezultat tega pa je npr. sedanja ekološka kriza. - Ta mit nam omogoči postaviti pod vprašaj prav pogled na zgodovino opere, s pomočjo katere lahko pokažemo, kako si filozofija od Kanta do Hegla, ta vrhunec "moderne subjektivnosti", - daleč od tega, da bi postulirala nekakšen "absolutni subjekt" - obupno prizadeva, da bi artikulirala povezavo avtonomije in milosti, tj. odvisnost same potrditve subjektive avtonomije od usmiljenega odgovora Drugosti.<sup>5</sup>

### *Subjektivnost in milost*

Ta "odgovor Realnega", na katerega se zanašamo, ta opora v velikem Drugem, čigar odgovor "subjektivira" brezno čistega subjekta, je tisto, na kar meri Hegel, ko govori o "zvičajnosti uma". Subjektovo pripravljenost, da "žrtvuje vse", razume Hegel kot "povratak zavesti v globino noči tistega

---

5. Kot bomo videli kasneje, je odločilni dokaz *per negationem* konstitutivnega značaja odvisnosti od Drugega za samo subjektovo avtonomijo natanko takoimenovan "totalitarizem": filozofsko vzeto je "totalitarizem" poizkus subjekta, da bi obvladal to odvisnost od Drugega in vzel nase perforativno dejanje milosti - vendar je cena, ki jo je treba plačati za to, subjektova perverzna samoobjektivacija, njegova preobrazba v objekt-instrument nedoumljive Volje Drugega.

Jaz=Jaz, ki razen sebe ne razlikuje in ne ve ničesar. Ta občutek je potemtakem dejansko zguba substance in je postavljen preko substance in proti njej." Običajni ugovor Heglu je, da se v "zaprti ekonomiji" njegovega idealizma ta zguba avtomatično sprevrže v novo pozitivnost samoidentičnega subjekta-Substance - toda paziti moramo, da ne zgrešimo paradoksa te inverzije. Po eni strani žrtev nikakor ni fingirana, ni moment igre, v kateri se lahko zanašamo na Absolut, ki garantira srečni izid - tu je Hegel popolnoma jasen in nedvoumen: tisto, kar umre v tem izkustvu povratka v noč Jaz=Jaz, je konec koncev sama Substanca, tj. Bog kot transcendentni dejavnik, ki za odrom vleče niti. Kar umre, je natanko Bog kot Um, ki s pomočjo svoje "zvijačnosti" garantira srečni izid zgodovinskega procesa - skratka, umre absolutni Subjekt-Um, katerega pojem se običajno podtika Heglu. Heglova interpretacija krščanstva je tu mnogo bolj subverzivna, kot se zdi na prvi pogled. Kako namreč Hegel dojame krščanski pojem učlovečenja Boga, na katero raven umesti enačaj med Bogom in človekom? V nasprotju z običajnim mnenjem, ki dojema "božje" v človeku kot tisto, kar je v njem večno, plemenito itn., se Bog, ko postane človek, identificira s človekom kot trpečim, grešnim smrtnikom. V tem smislu "smrt Boga" pomeni, da se subjekt resnično znajde sam, brez kakršnekoli garancije v substancialnem Umu, v velikem Drugem.

Vendar pa smo tu po drugi strani - in v tem je paradoks - kolikor je le mogoče daleč od kakršnegakoli eksistencialističnega obupa, od "odprtosti" radikalnega tveganja ("ko je vse postavljeno na kocko, lahko milost bodisi posreduje bodisi ne posreduje ..."): obrat v milost sledi avtomatično, poseže, čim *zares* postavimo vse na kocko. Zakaj? Natančneje: zakaj je običajno derridajevsko vprašanje ("Kaj pa če ne pride do obrata, kaj če noben 'odgovor realnega' ne sledi radikalni zgubi?") tu povsem neumestno? Samo ena možna razlaga je: obrat iz zgube v odrešitev s pomočjo Milosti je dejanje čiste formalne konverzije, tj. *intervencija Milosti ni nekaj različnega od predhodne zgube, temveč sama zguba, isto dejanje samoodpovedi, uzrta iz druge perspektive*. Z ozirom na krščanstvo to pomeni, da je Kristusova smrt istočasno dan žalovanja in dan radosti: Bog-Kristus mora umreti zato, da bi lahko zaživel v obliki skupnosti vernikov ("sveti Duh"). Namesto "substance" kot Boga-Gospodarja, nedojemljive Usode, ki vlada iz Onstranstva, dobimo "substanco" kot skupnost vernikov. Natanko v tem pomenu "rano zaceli le kopje, ki jo zada": smrt Boga je

njegovo vstajenje, orožje, ki je ubilo Kristusa, je orodje, ki je ustvarilo krščansko skupnost kot Sveti Duh.

Subjektivnost tako vsebuje nekakšno zanko, viciozni krog - paradoks, ki ga lahko podamo na številne načine: Heglov, Wagnerjev, Lacanov ... Lacan: kastracija pomeni, da mora biti Reč-*Jouissance* zgubljena, zato da bi ponovno prišli do nje na lestvi želje, tj. simbolna ureditev poravnava svoj lastni konstitutivni dolg; Wagner v *Parsifalu*: rano zaceli le kopje, ki jo zada; Hegel: neposredno identiteto substance moramo zgubiti, da bi spet prišli lo nje skozi delo subjektivnega posredovanja. Tisto, čemur pravimo "subjekt", je konec koncev zgolj ime za ta paradoks ali, natančneje, kratek stik, kjer *pogoji možnosti sovpadajo s pogoji nemožnosti*. Ta *double-bind*, ki konstituira subjekt, je prvi eksplicitno formuliral Kant: Jaz anscendentalne apercipije, "samozavedanje", se lahko izkusi kot svoboden, spontan dejavnik, le kolikor je sam sebi nedostopen kot "Reč, ki misli"; subjekt praktičnega uma lahko deluje moralno (iz dolžnosti), le kolikor mu je vsak neposreden dostop do Najvišjega Dobrega prepovedan. Poanta teh paradoksov je, da je tisto, kar imenujemo "subjektivacija" (ko se prepoznamo v interpelaciji, ko vzamemo nase naloženi simbolni mandat), neke vrste obrambni mehanizem pred breznom, pred vrzeljo, ki "je" subjekt.

Kantova zasluga je potemtakem natanko v potezi, ki je običajno tarča njegovih kritikov: *Kantova filozofija z enoinisto kretnjo odpre prostor (možnost, potrebo) za Reč in naredi to Reč nedosegljivo in/ali neizpolnljivo* - kot da je vznik možen zgolj za ceno takojšnjega izbrisa.<sup>6</sup> Maimon, Kantov sodobnik, je prvi opozoril na to, da Kantov dualizem uma in čutnosti hkrati ustvari potrebo po transcendentalnem obratu (da bi ušli Humeovemu skepticizmu) in naredi ta obrat nemožen. V istem duhu se Kantu običajno očita, da razume Reč-na-sebi kot nujno predpostavko naše vednosti (Reč dobavlja material, ki ga bo oblikovala mreža transcendentálnih kategorij), ki pa je naši vednosti hkrati nedosegljiva. Oziroma, na ravni praktičnega uma: čisto etično dejanje je nekaj, kar nam brezpogojno nalaga moralni imperativ, in nekaj, kar je praktično

---

6. Ta hkratnost postavljanja in odtegnitve najde nemara svoj najčistejši izraz v Kantovi teoriji Lepega z njenimi štirimi zapovrstnimi izbrisi tega, kar je najprej postavljeno kot temeljna poteza: smotnost brez smotra itn.

nedosegljivo, kolikor nikoli ne moremo biti povsem gotovi glede totalne odsotnosti "patoloških" nagibov v kateremkoli dejanju ... Ta entiteta, ki je nujna in hkrati nemogoča, je lacanovsko Realno.<sup>7</sup>

In mar ista absolutna hkratnost postavljanja in prepovedovanja ne definira tudi lacanovski *objet petit a*, objekt-vzrok želje? Natanko v tem pomenu lahko rečemo, da je šele Lacan dovršil Kantov kritični projekt, s tem ko mu je dodal četrto kritiko, "kritiko čiste želje" kot temelj prvih treh kritik<sup>8</sup>: želja postane "čista" v trenutku, ko ni več dojeta kot želja po "patološkem" (pozitivno danem) objektu, v trenutku, ko je postavljena kot želja po objektu, čigar vznik spovpade z njegovim preklicem, tj. po objektu, ki ni nič drugega kot sled svojega lastnega umika.

### *Od Mozarta do Wagnerja*

Linijo Mozartovih oper od njihove temeljne matrice skozi njene variacije do končnega obrata v blaženost *Čarobne piščali* na neki drugi ravni ponovi Richard Wagner. Manjkajoči člen med Mozartom in Wagnerjem je Beethovnov *Fidelio*. Po eni strani naletimo v *Fidelio* na poseg Milosti, ki sledi gesti samožrtvujoče se subjektivacije, v najčistejši obliki: ko se hoče Pizzaro, zli upravnik ječe, znebiti plemenitega Florestana, poseže vmes Florestanova zvesta žena Leonora, ki je pod lažnim imenom "Fidelio" maskirana v moškega in nameščena kot ječarjev pomočnik. Florestana zaščiti z lastnim telesom ter tako razkrije svojo pravo identiteto; prav v trenutku, ko Pizzaro grozi, da jo bo umoril, posreduje

---

7. Jacob Rogozinski je opozoril (v "Kant et le réicide", *Rue Descartes 4*, Paris: Albin Michel 1992, str. 99-120), kako v Kantovi politični filozofiji ta hkratnost postavljanja in odtegnitve objekta implicira nekakšno "antinomijo političnega uma": po eni strani oblast pripada Ljudstvu (totalnosti subjektov-podložnikov oblasti), nikomur ni dovoljeno, da si jo prilasti, vsak pretendent na mesto oblasti (kralj, na primer) je po definiciji tiran, po drugi strani pa se vsak poskus s strani Ljudstva, da bi se neposredno potrdilo kot dejanska, pozitivno dana suverenost, nujno sprevrne v svoje nasprotje in konča v radikalnem Zlu Terorja. To je razlog Kantovega dvoumnega razmerja do francoske revolucije, ki je hkrati objekt sublimnega entuziazma (potrditve suverenosti Ljudstva kot izključnega legitimnega nosilca oblasti) in točka nemišljivega, diaboličnega Zla (jakobinski teror).

8. Cf. Bernard Baas, "Čista želja", v *Želja in krivda*, Ljubljana: Analecta 1989.

Milost, oglasi se trobenta, ki naznanja prihod Ministra, glasnika dobrega kralja, ki je prispel zato, da bi osvobodil Florestana. (Ta poseg Milosti ima isti "nadčasovni" značaj kot razplet v *Figarovi svatbi*: dinamično dogajanje je za trenutek suspendirano, kot da bi se znašli v neki drugi dimenziji čiste, umirjene blaženosti.) Po drugi strani tu že naletimo na ključni moment Wagnerjeve temeljne matrice: odrešitev moškega s hotenim samožrtvovanjem ženske.<sup>9</sup> Lahko bi celo rekli, da je celoten *Fidelio*, ta vrhunec povelečevanja meščanskega para, usmerjen na sublimni moment odrešilnega žrtvovanja ženske. Posledice tega so dvojne. Zaradi vzvišenega etičnega entuziazma je bil *Fidelio* vedno obdan z neke vrste magično auro (tja do leta 1955, ko je njegova izvedba zaznamovala odprtje prenovljene dunajske opere in so se po Dunaju začele širiti govornice, da so hromi ponovno shodili in slepci spregledali). Po drugi strani pa sama ta obsesija s sublimno etično gesto prinaša neke vrste "etični suspens estetik", ki spodkoplje operin odrski potencial: v odločilnem trenutku zavesa pade in dogajanje na odru nadomesti simfonični interludij, ki je edini zmožen izraziti intenzivnost sublimnega zanosa (uvertura *Leonora III*, ki se jo običajno izvaja med razpletom - Ministrovim prihodom - in radostnim finalom) - kot da sublimnemu entuziazmu ne uspe zadostiti pogojem "reprezentabilnosti", kot da se nekaj v njem upira uprizoritvi ...<sup>10</sup>

Da bi se od tod znašli v Wagnerjevem univerzumu, moramo zgolj tako moškega kot žensko zaznamovati z nekim madežem "patologije": moški, ki ga je treba odrešiti, ni več nedolžni junak, ampak trpeči grešnik, nekakšen blodeči Žid, ki mu ni dopuščeno umreti, saj je zaradi neke neizrekljive pretekle transgresije obsojen na nekončno blodenje po področju med dvema smrtima. (V nasprotju s Florestanom, ki v slavni ariji, ki začenja drugo dejanje *Fidelio*, pred fantazmagorično pojavitvijo Leonore, skoraj

---

9. To posredujočo vlogo *Fidelio* lahko dokažemo celo na biografski ravni: kot je znano, je v vlogi Beethovnovskega *Fidelio* na mladega Wagnerja naredila močan vtis velika sopranistka Wilhelmina Schroeder-Devrient, zaradi česar se je Wagner odločil postati operni skladatelj - vlogo Sente v *Holandcu* je napisal izrecno za Schroeder-Devrientovo.

10. Dokaj zanesljivo lahko uganemo, kaj se v tem vmesnem času med duetom "*Namenlose Freude ... /Neimenljiva radost/*" in finalom, ki ga napolnjuje orkestralna glasba, dogaja za padlo zaveso - namreč "Veliki pok", dolgo odlagani spolni akt med Florestanom in Leonoro. - Glede na dialektično napetost med zasebnim in javnim zaznamuje *Fidelio* utopični moment, ko ima potrditev "zasebne" ljubezni zakonskega para še težo javnega dejanja, s katerim hkrati potrdimo zvestobo politični svobodi.

obsesivno ponavlja, kako je "izpolnil svojo dolžnost *lich habe meine Pflicht getan*", wagnerjanski junak *ne uspe* delovati v skladu s svojo "dolžnostjo", s svojim etičnim mandatom.) Druga plat tega je, da ženska, njegov odrešenik, zadobi očitne poteze histerije, tako da dobimo nekakšno podvojeno, zrcalno, fantazmagorijo. Po eni strani "bi lahko *Letečega Holandca* zreducirali na trenutek, ko Holanec stopi poleg - skorajda bi lahko rekli, izstopi iz - svoje slike, potem ko ga Senta, ki ga je priklicala, tako kot je Elsa priklicala viteza *lv Lohengrinul*, neprenehoma gleda v oči. Celotna opera ni nič več kot poizkus, raztegniti ta trenutek v čas".<sup>11</sup> (In mar ni veliko zadnje dejanje *Tristana in Izolde* inverzija te fantazmagorije? Mar ni Izoldine prikazni priklical umirajoči Tristan? Zaradi tega sta dve nedavni uprizoritvi Wagnerja, ki sta premestili del dejanja v fantazmagorijo ene izmed oseb na odru, globoko upravičeni: Harry Kupferjeva interpretacija *Holandca* kot Sentine histerične halucinacije; Jean-Pierre Ponellova interpretacija Izoldinega prihoda in ekstatične smrti kot halucinacije umirajočega Tristana.)<sup>12</sup> Po drugi strani pa je ta lik ženske, ki se je pripravljena žrtvovati, nedvomno samovšečna moška fantazmagorija samega Wagnerja - zadošča že, če navedemo tale odlomek iz njegovega pisma Lizstu, ki govori o Wagnerjevem ljubezenskem razmerju z Mathildo Wesendonk:

"Osrečila me je ljubezen nežne ženske, ki je tvegala in se vrgla v morje trpljenja in agonije, tako da mi je lahko rekla 'Ljubim te!'. Kdor ne pozna vse njene nežnosti, ne more soditi o tem, koliko je morala pretrpeti. Nobeno trpljenje nama ni bilo prihranjeno - toda posledica tega trpljenja je, da sem odrešen in da je ona blaženo srečna, ker se tega zaveda."<sup>13</sup>

---

11. Theodor W. Adorno, *In Search of Wagner*, London: Verso 1991, str. 88. - Upoštevatı moramo, da je fantazmagorija ponovno na delu na samem koncu *Lohengrina*, ko se vrne iz onstranstva domnevno mrtvi Elsin brat kot "odgovor realnega" na Lohengrinovo molitev.

12. Mar ne srečamo te logike fantazmagorije že v *Fidelıu*, v slavni Florestanovi ariji, ki uvaja drugo dejanje, ko se Leonora pojavi kot Florestanov privid? Mar potemtaka ni njena poznejša pojavitev "v realnosti" spet neke vrste "odgovor realnega" tej fantazmagorični želji? - Mesto fantazmagorije *par excellence* pri Wagnerju je kajpak mesto incestuoznega uživanja: od Venusberga v *Tannhäuserju*: do Klingsorjevega cvetličnjaka v *Parsifalu*. V obeh primerih je urok prelomljen, čarobni kraj razpade, v trenutku ko (moški) junak "izčisti svojo željo" in do nje privzame distanco.

13. Navedeno po Robert Donington, *Wagner's 'Ring' and its Symbols*, London: Faber and Faber 1990, str. 265.



Zato lahko *Letečega Holandca* povsem upravičeno dojamemo kot prvo "pravo" Wagnerjevo opero: trpečega moškega, obsojenega na blodenje po področju "med dvema smrtima", reši samožrtvovanje ženske - prav tu srečamo temeljno matrico v najčistejši obliki in iz nje lahko proizvedemo s pomočjo niza variacij vse poznejše Wagnerjeve opere.<sup>14</sup> Tudi tu je elementarna celica petja prošnja - tožba moškega; njen prvi paradigmatični primer je monolog *Letečega Holandca*, v katerem zvemo o njegovi žalostni usodi, da mora večno pluti na ladji duhov. Tudi v *Parsifalu*, Wagnerjevi zadnji operi, sta dva najmočnejša momenta tožbi "ribiča-kralja" Amfortasa. Tudi tu je, tako kot v *Letečem Holandcu*, vsebina rotitve skoraj natančno nasprotje tožbi, ki začenja zgodovino opere: pri Wagnerju junak objokuje samo svojo nemožnost, da bi našel mir v smrti, svojo usodo večnega trpljenja.<sup>15</sup> Cesta Milosti, "odgovor realnega", s katerim se konča *Parsifal*, je dejanje samega Parsifala, ki intervenira v zadnjem trenutku in s pomočjo kopja, ki Amfortasu zadaja njegove muke, vitezom prepreči Amfortasov pokol - navedimo povezetek zgodbe:

Sveti Gral, kupo Kristusove krvi, hranijo v gradu Monsalvat; vendar je njegov vladar Amfortas, "ribič-kralj", ohromljen: s tem ko je dopustil, da ga je zapeljala Kundry, sužnja zlega čarovnika Klingsorja, ki se je sam kastriral, da bi se lahko uprl seksualni sli, je izdal svetost Grala. Medtem ko je bil Amfortas v Kundryjinem objemu, mu je Klingsor iztrgal sveto kopje (tisto, s katerim je Longinus usmrtil Kristusa na križu) in Amfortasa ranil v stegno; ta rana Amfortasa obsodi na življenje v večnem trpljenju. - Na začetku opere mladi Parsifal zaide v montsalvatsko področje in ubije

---

14. V *Tannhäuserju*, na primer, je ženska razcepljena na samožrtvujočo se odrešenico (Elizabeto) in pogubno zapeljivko, vzrok junakovega prekletstva (Venero); prikrita resnica je, da sta obe konec koncev ena in ista, saj "rano zaceli le kopje, ki jo zada" (ta resnica je končno realizirana v *Parsifalu*, ki oba vidika združi v Kundry). *Lohengrin* pa po drugi strani uprizori nasprotje subjekta, ki je obsojen na večno trpljenje: čisti objekt-instrument volje Drugega, tj. sredstvo božjega posredovanja v svetu; itn. Ekvivalenca med osebami gre tu preko spolne razlike: ne le, da je Hans Sachs novo utelešenje kralja Marka, ampak je tudi Kundry zadnja različica *Letečega Holandca*, tega lika blodečega Žida. Ključni zasuk je seveda od *Prstana* k *Parsifalu*, kjer se Siegfried, nevedni-aktivni junak, pretvori v Parsifala, zavestnega-pasivnega junaka, zlati prstan v sveto kupo itn.

15. Želja po smrti ("*Lasciate mi morire*") je kajpada na delu v subjektovi rotitvi že od vsega začetka, vendar pred Wagnerjem sledi preprosti logiki obupa nad nadlogami življenja ("bolje umreti kot prenašati to bedo ..."), medtem ko se wagnerjanski subjekt že nahaja v področju "med dvema smrtima".

laboda, s tem pa nevede stori zločin. Modri stari Gurnemanz spozna v njem čistega bedaka, ki bo - tako pravi prerokba - odrešil Amfortasa. Popelje ga v svetišče Grala, kjer je Parsifal priča ritualu Gralovega razkritja, ki ga boleče uprizori Amfortas. Parsifal ni zmožen ničesar razumeti in Gurnemanz ga jezen nažene. V drugem dejanju pride Parsifal v Klingsorjev čarovniški grad, kjer ga skuša Kundry zapeljati. Prav v trenutku njenega poljuba pa izkusi Parsifal sočutje s trpečim Amfortasom in jo odrine. Ko Klingsor vrže vanj sveto kopje, ga Parsifal ustavi tako, da dvigne roko - ker se je uprl Kundryjinemu zapeljevanju, nima Klingsor nad njim nikakršne moči. Ko Parsifal s kopjem naredi znamenje križa, prežene čarovnijo in Klingsorjev grad se razkroji v puščavo. V tretjem dejanju se Parsifal po mnogih letih blodenja na veliki petek vrne v Montsalvat in razkrije Gurnemanzu, da je rešil ukradeno kopje. Gurnemanz ga namazili kot novega kralja, Parsifal krsti skesano Kundry, izkusi notranji mir in vzvišenost velikega petka, potem ponovno vstopi v Gralov tempelj, kjer najde Amfortasa, ki ga kot ranjeno, ujeto zver obkrožajo besni vitezi. Vitezi so ga hoteli prisiliti v izvršitev Gralovega rituala, ker pa tega ni bil zmožen storiti, jih je Amfortas rotil, naj ga ubijejo in tako rešijo njegovega trpljenja. Toda v zadnjem trenutku vstopi Parsifal in z dotikom kopja zaceli Amfortasovo rano ("Rano zaceli le kopje, ki jo zada"), se razglasi za novega kralja in ukaže, naj ostane Gral za vedno razkrit, medtem ko se Kundry zgrudi mrtva ...

Prva spontana reakcija ob vsem tem je začudenje nad nenavadno garnituro oseb, kar je med drugimi izrazil tudi Thomas Mann:

"Drug za drugim se vrstijo izraziti in odvrtni degeneranci: čarovnik, ki je kastriral samega sebe; obupana dvojna osebnost, sestavljena iz Kirke in spokorjene Magdalene, s kataleptičnimi vmesnimi stanji; visoki duhoven, ki se mu toži po ljubezni in ki čaka odrešitve, ki naj bi prišla k njemu v osebi deviškega mladeniča; sam ta mladenič, 'čisti' bedak in odrešenik."<sup>16</sup>

Preprost način, kako lahko v to navidezno zmedo vpeljemo nekaj reda, je nanos na štiri elemente lacanovskega diskurza: pohabljeni kralj je  $S_1$ , Gospodar; čarovnik Klingsor je dozdevna vednost,  $S_2$  (dozdevek, ki pripada Klingsorjevemu statusu, se nanaša na fantazmagorični značaj

---

16. Navedeno po Lucy Beckett, *Parsifal*, Cambridge: Cambridge University Press 1981, str. 119.

njegovega čarovniškega gradu: čim Parsifal naredi znamenje križa, se grad razblini kot utvara)<sup>17</sup>; Kundry kot \$, razcepljena histerična ženska (od drugega zahteva natanko to, da zavrne njeno zahtevo, tj. da se upre njenemu osvajanju); Parsifal, "čisti bedak", kot *objet petit a*, objekt-vzrok Kundryjine želje, nedovzeten za ženske čare ...<sup>18</sup> Naslednja uganka je pomanjkanje kakršnegakoli "pravega" dogajanja v operi - kar se dejansko zgodi, je zaporedje negativnih ali praznih, čisto simbolnih gest: Parsifal *ne uspe razumeti* rituala; *zavrne* Kundryjine ponudbe; s kopjem *naredi znamenje križa*; *razglasi se za kralja* ... V tem je najsublimnejša dimenzija *Parsifala*: v celoti je prost običajnega "dogajanja" (pozitivnega "storiti nekaj"), omejen je na najelementarnejše nasprotje med dejanjem odrekanja in prazno simbolno krettno.<sup>19</sup> Parsifal naredi dve odločilni gesti: v drugem dejanju zavrne Kundryjino ljubezensko ponudbo; v tretjem dejanju, kar je nemara odločilni preobrat opere, pa se ob četvernem udarcu bobna razglasi za kralja ("... da me on lahko danes pozdravi kot kralja"). V prvem primeru imamo opraviti z dejanjem kot ponovitvijo, s pomočjo katerega se Parsifal identificira z Amfortasovim trpljenjem, v drugem pa z dejanjem kot

---

17. Nadaljnja Klingsorjeva bistvena poteza je njegova samo-kastracija - dokaz, da ni zmožen obvladati spolne sle. To nasilno samozatajevanje seksualnosti potrjuje Schellingovo tezo, da je resnično, diabolično Zlo mnogo bolj "spiritualno", sovražno čutnosti, kakor Dobro: prav Klingsorjevo spiritualno gospostvo nad Kundry, njegova neobčutljivost za njene čare, je pravi dokaz njegove skrajne zlobe.

18. Ista matrica nam omogoči tudi obrazložiti skrito libidinalno ekonomijo seksteta v drugem dejanju Mozartovega *Don Giovannija*, kjer štiri osebe (Donna Elvira, Leporello, Don Ottavio, Donna Anna), ki ena za drugo stopijo na oder, vsaka s svojo kratko "arijo", zastopajo štiri pozicije v lacanovskem diskurzu. Donna Elvira je razcepljeni subjekt, zmedena, v protislovju s sabo glede svoje želje (\$): četudi je nekonsistentna, pa je njen govor globoko avtentičen v sami svoji negotovosti - skratka, je *histeričarka*. Tudi Leporello je ujet v protislovja, toda na neavtentičen, *prisilnonevrotičen* nač:n: njegova pozicija uteleša hlapčevo neavtentično *vednost* ( $S_2$ ), hlapčevo prizadevanje, da bi se izmuznil iz zagate s prevarantsko domiselnostjo. Preostali dve poziciji sta konsistentni s sabo. Don Ottavio je *gospodar*, ki zaupa vase ( $S_1$ ) in ki s svojo gotovostjo skuša potolažiti obupano Donno Anno; toda njegova tolažba je prazna v svoji bombastični pretencioznosti: njegov govor je neavtentičen nič manj kot Leporellov. Končno pridemo do pozicije, ki je hkrati konsistentna s sabo in avtentična in ki je kot taka lahko le pozicija *gona smrti*, "subjektivne destitucije", prostovoljnega privzema mesta nekega objekta (*a*): Donna Anna z veličastnim baročnim napevom odgovori Ottaviju, da jo lahko potolaži le smrt (*sol' la morte* ...).

19. Obstajata dve izjemi (Parsifalova sestrelitev laboda; njegov poboj vitezov, ki stražijo Klingsorjev grad), pa vendar ni nepomembno, da se obe izjemi dogajata za odrom in vidimo samo njune učinke (mrtvi labod pade na oder; Klingsor na odru opisuje boj, ki ga opazuje z daljnogledom).

performativom, s pomočjo katerega Parsifal vzame nase simbolni mandat kralja, varuha Grala.<sup>20</sup> - Kaj nam torej lahko pove ta garnitura ekscentrikov in njihovih (ne)dejanj?

### *Wagnerjanski performativ*

Če *Leteči Holandec* poda temeljno matrico Wagnerjevega univerzuma - odrešitev moškega s samo-žrtvovanjem ženske -, pa je *Parsifal*, njegova zadnja opera, sklepna točka niza variacij, ista blažena točka izjeme kot Mozartova *Čarobno piščal*. Vzparednica med *Čarobno piščaljo* in *Parsifalom* je že splošno mesto - zadostuje, če se spomnimo pomenljivega detajla iz Bergmanove filmske verzije *Piščali*: v odmoru med prvim in drugim dejanjem pevec, ki igra Sarastra, proučuje partituro *Parsifala*. V obeh primerih mladi, nevedni junak, potem ko je uspešno preстал preizkus, prevzame mesto starega vladarja templja (Sarastra zamenja Tamino in Amfortasa Parsifal); Jacques Chailley je celo sestavil enotno pripoved, kjer moramo, če hočemo dobiti bodisi zgodbo *Čarobne piščali* bodisi *Parsifala*, zgolj vstaviti ustrezne variable: "(Parsifal/Tamino), princ z Vzhoda, je v iskanju neznanega (vitezov/kraljestva) zapustil (mater/očeta)," itn.<sup>21</sup> - Kar

---

20. Prav v tem trenutku postane Parsifal občutljiv za nedolžno lepoto narave, proste greha ("čar velikega petka"): ta nedolžna narava nikakor ni preprosto narava "kot taka", "na sebi" - kot nedolžna se prikaže šele tedaj, ko subjekt privzame do nje primerno držo. Ali, še bolj direktno: sama narava postane nedolžna, ko Parsifal vzame nase simbolni mandat kralja. Parsifalovo performativno dejanje nikakor ni zgolj znamenje subjektovnega "notranjega očiščenja", ki bi mu omogočilo, da zazna naravo v njeni nedolžnosti, ampak *samo naravo* odreši greha. Tu bi bila nadalje zanimiva natančna vzparednica med *Parsifalom* in *Mojstri pevci*: v obeh primerih pride do ključnega premika že v prvem delu zadnjega dejanja, v "zasebnem" prostoru, in javni ritual zgolj potrdi to, kar se je že zgodilo. V *Parsifalu* je to dejanje privzem simbolnega mandata kralja; v *Mojstrih pevcih* je to - nekoliko presenetljivo - razrešitev napetosti med Hansom Sachsom in Evo, ko se ji Sachs, potem ko mu izbruhne zatrta strast, resignirano odpove in jo preda Walterju von Stolzingu. Prizor "notranjega miru", korelat "čaru velikega petka" (kvintet "*Morgenlich leuchtend ...*"), ki - kot je opozoril Lévi-Strauss - predhodi odločilnemu javnemu dejanju (zacelitvi Amfortasove rane v *Parsifalu*; pevskemu tekmovanju v *Mojstrih pevcih*), sledi ključnemu prelomu v "zasebnemu" prostoru, prelomu, glede na katerega je javno dejanje zgolj izpeljava.

21. Jacques Chailley, *Parsifal de Richard Wagner. Opéra initiatique*, Paris: Éditions Buchet/Chastel 1986, str. 44-45.

pa je še odločilnejše kot te vzporednice med pripovednima vsebinama, je *iniciacijski* značaj obeh oper: dogodki, ki na prvi pogled niso nič drugega kot nesmiselne peripetije (Parsifalov uboj laboda, Taminov boj z zmajem; izguba zavesti, ki sledi temu spopadu; itn.), postanejo smiselni v trenutku, ko jih dojamemo kot sestavine iniciacijskega rituala. Tako v *Čarobni piščali* kot v *Parsifalu* je torej cena, ki jo je treba plačati za preobrat v blaženost, "transsubstanciacija" dogajanja: zunanji dogodki se spremenijo v skrivnostne znake, ki jih je treba dešifrirati. Večina interpretov se ujame v to past in skuša priskrbeti skrivno kodo za branje *Parsifala* (Chailley razume to opero kot uprizoritev prostozidarskega posvetitvenega rituala; Robert Donnington ponuja jungovsko branje - *Parsifal* kot alegorija transmutacij junakove duše, njegovega notranjega potovanja od začetnega preloma z incestuozno zaporo do končne sprave z "večno ženskostjo"; itn.) - naš namen pa se je *upreti* tej skušnjavi. Kako, v katero smer, naj torej nadaljujemo?

Pot iz zagate ponuja Lévi-Straussov diferencialni pristop: pozornost moramo osredotočiti na tiste poteze, ki *Parsifal razločujejo* od prejšnjih Wagnerjevih oper, prav tako pa tudi od tradicionalne verzije mita o Gralu. Za razliko od *Holandca* tu trpečega junaka - Amfortasa - reši "čisti bedak" Parsifal, ne pa ženska. Od kod razlika, od kod ta mizogini obrat? Poglavitna uganka - in istočasno ključ do - Wagnerjevega *Parsifala* je, da Wagner ne izkoristi odločilne sestavine izvirne legende o Parsifalu, takoimenovanega Preizku.a z vprašanjem: ko Parsifal prvič prisostvuje Gralovi ceremoniji, ga to, kar vidi, zmede - hromi kralj; razkazovanje nenavadne, magične kupe - toda iz spoštovanja in po premisleku se vzdrži povpraševanja po pomenu vsega tega. Kasneje mu povedo, da je s tem zagrešil usodno napako: če bi Amfortasa preprosto vprašal, kaj je z njim narobe in za koga je predviden Gral, bi ga s tem odrešil trpljenja. Po vrsti težkih preizkusov Parsifal ponovno obišče Amfortasa, postavi pravo vprašanje in ga tako odreši. - Poleg tega Wagner poenostavi Gralov ceremonial, tako da ga reducira na razkazovanje Gralove kupe; izpusti *unheimlich* sanjski prizor, ki je dodan razkazovanju v tradicionalni verziji legende: v gradu ribiča-kralja med večerjo mladi oproda večkrat divje preteče dvorano, pri tem pa razkazuje kopje, s katerega konice kaplja kri, in tako iz prisotnih vitezov izvabi ritualizirane krike groze in gorja. Opraviti imamo kajpada s prisilnim ritualom v njegovi najčistejši obliki, z

nečim, kar je nenavadno podobno ritualu tridesetletne poročene gospe, ki ga navaja Freud:

"Iz svoje sobe je stekla v sosednjo, se tam postavila na določeno mesto pri mizi, ki je stala v sredini, pozvonila sobarici, ji kaj nevažnega naročila ali pa jo odpustila tudi brez tega in potem stekla nazaj."<sup>22</sup>

Rešitev uganke tega prizora: na poročno noč je bil njen mož impotenten. Tisto noč je nešteto krat tekal iz svoje sobe v njeno, da bi še enkrat poizkusil, vendar brez uspeha. Zjutraj je iz sramu, da hišna pomočnica ne bi našla sledov krvi (znaka uspelega razdevičenja neveste), na rjuho zлил nekaj rdečega črnila. Ključ do sedanjega ritualističnega simptoma je, da je bil na mizi, poleg katere se je ženska postavila, velik madež - s privzetjem tega nenavadnega položaja je ženska hotela dokazati pogledu Drugega (utelešenega v hišni pomočnici), da je "madež tu", tj. njen namen je bil dobesedno privabiti pogled Drugega na madež, na košček realnega, ki dokazuje očetovo (moško) seksualno potenco. (V času, ko se je ta simptom pojavil, je bila ženska sredi ločitvenega procesa: namen simptoma je bil zaščititi moža pred zlobnimi govoricami o resničnem vzroku ločitve, tj. preprečiti Drugemu, da bi registriral moževo impotenco.) In nemara bi morali prisilno razkazovanje krvavečega kopja v tradicionalni verziji mita o Parsifalu brati v istem duhu, kot dokaz kraljeve potence (če sprejmemo interpretacijo krvavečega kopja kot kondenzacije dveh nasprotnih potez: ne le orožje, ki zada rano, tj. znamenje subjektive-junakove ohromelosti, ampak hkrati tudi falos, ki je - kot dokazuje kri na njegovi konici - uspešno izvedel razdevičenje, tj. potrdilo junakove potence-moči).

Zaradi Preizkusa z vprašanjem deluje *Parsifal* kot komplementarno nasprotje Wagnerjevemu *Lohengrinu*, operi, ki je osredotočena na temo prepovedanega vprašanja, tj. na paradoks samo-destruktivne ženske radovednosti. V *Lohengrinu* neimenovani junak reši Elso von Brabant in se z njo poroči, toda zabiča ji, da ga ne sme vprašati, kdo je in kako mu je ime - takoj ko bo to storila, jo bo prisiljen zapustiti ... (slavna arija "*Nie sollst du mich befragen*" iz prvega dejanja); Elsa se temu ne more upreti in mu postavi usodno vprašanje, tako da ji Lohengrin v še slavnejši ariji ("*In fernem Land*", tretje dejanje) pove, da je vitez Grala, sin Parsifala iz gradu Montsalvat, nato pa odide na labodu, medtem ko se nesrečna Elsa zgrudi

---

22. Sigmund Freud, *Predavanja za uvod v psihoanalizo*, Ljubljana: DZS 1977, str. 252.

mrtva.<sup>23</sup> Kako naj se tu ne spomnimo Supermana ali Batmana, kjer naletimo na isto logiko: v obeh primerih ženska sluti, da je njen partner (zmedeni novinar v *Supermanu*, ekscentrični milijonar v *Batmanu*) dejansko skrivnostni vsem znani junak, toda partner odlaga, kolikor je le mogoče, trenutek razkritja. Opraviti imamo z nekakšno izsiljeno izbiro, ki izpričuje dimenzijo simbolne kastracije: moški je razcepljen, ločen na slabotnega vsakdanježa, s katerim je možno spolno razmerje, in na nosilca simbolnega mandata, vsem znanega junaka (vitez Grala, Superman, Batman). Tako moramo izbrati: čim prisilimo spolnega partnerja, da razkrije svojo simbolno identiteto, ga bomo zgubili. Na tej podlagi bi lahko razvili splošno teorijo "wagnerjanskega performativa", ki sega od *Letečega Holandca* (ko na koncu opere užaljeni neznani kapitan javno oznani, da je on sam "leteči Holanec", ki je v iskanju zveste žene stoletja blodil po oceanih, se Senta s skale požene v smrt) do *Parsifala* (ko Parsifal prevzame funkcijo kralja in razkrije Gral, se Kundry zgrudi mrtva). V vseh teh primerih je performativna gesta, s pomočjo katere junak javno vzame nase svoj simbolni mandat, razkrije svojo pravo simbolno identiteto, nezdružljiva s samim obstojem ženske.

*Parsifalov* paradoks pa je, da gre v njem za natanko nasprotje *Lohengrina*: za usodna posledico tega, da *ne* postavimo zahtevanega vprašanja.<sup>24</sup> Kako interpretirati ta izostanek?

---

23. Ta mit o radovedni ženski, ki postavlja prepovedana vprašanja (ali, v mitu o Sinjbradcu, ki vstopi v edino prepovedano sobo v hiši - cf. različne verzije vse do Hitchcockove *Razvpite in Langove Skrivnosti onstran vrat*), se običajno interpretira kot njeno pripravljenost, da se sooči s skrivnostjo svoje lastne (ženske) seksualnosti: "Pandorina skrinjica" konec koncev zastopa ženske genitalije ... Nemara bi bilo produktivneje, če bi perspektivo obrnili, tako da bi skrivnost, ki mora ostati skrita, dojeli kot impotenco, prikrito s praznim nastopaštvom Gospodarja: resnična "skrivnost onstran (prepovedanih) vrat" je, da je falos dozdevek - ne le ženska, tudi sam moški je že "kastiran". Skorajda odveč je opozoriti na ključno vlogo ponižanega gopsodarja pri Wagnerju - z:došča, če omenimo Albericha v *Nibelunškem prstanu* (ne le Alberichovo prekletstvo, potem ko je prisiljen prepustiti prstan Wotanu, temveč že pred tem njegovo skrajno ponižanje, ko ga njegovi sužnji, Nibelungi, vidijo kot nemočnega ujetnika Boga, ki mu je Alberich prisiljen izročiti vse svoje zlato).

24. Prvo, kar nam tu pade v oči, je seveda, kako to nasprotje sovpadе s spolno razliko: v *Lohengrinu* ženska postavi prepovedano vprašanje, medtem ko se v *Parsifalu* moški vzdrži tega, da bi postavil zahtevano vprašanje.

V Preizkusu imamo opraviti s čistim primerom logike simptoma v njegovem razmerju do velikega Drugega kot simbolne ureditve: telesno rano - simptom - lahko ozdravimo z ubesedenjem njenega pomena, tj. simbolna ureditev lahko proizvede učinek v realnem. Parsifal tako zastopa velikega Drugega v njegovi nevedni nevtralnosti: preprosta izjava "Kaj je narobe s teboj?", nekaj takega kot slavno vprašanje Bugsa Bunnyja "What's up, Doc?", bi sprožilo plaz simbolizacije, kraljevo rano bi pozdravili tako, da bi jo integrirali v simbolni univerzum, tj. s pomočjo njene simbolne realizacije.<sup>25</sup> Simptom - v tem je nemara njegova najelementarnejša definicija - ni vprašanje brez odgovora, temveč *odgovor brez svojega vprašanja*, oropan svojega simbolnega konteksta. To vprašanje ne more biti zastavljeno s strani samih vitezov, priti mora od zunaj, s strani nekoga, ki uteleša velikega Drugega v njegovi blaženi nevednosti. Spomnimo se vsakdanjega izkustva: zatohla atmosfera v zaprti skupnosti, kjer se napetost nenadoma razreši, čim tujec zastavi naivno vprašanje, kaj se pravzaprav dogaja.<sup>26</sup>

Pa vendar Wagner ni izkoristil te teme: zakaj? Prvi, površni, a kljub temu dokaj točni, odgovor se glasi: *drugo dejanje*. Tradicionalni mit o Parsifalu bi lahko prestavili v opero z dvema dejanjema, prvim in zadnjim.

---

25. Po Lacanu simptom vselej vključuje svojega naslovnika (vsak simptom, ki ga analizant proizvede med analizo, vključuje transferno razmerje do analitika kot "subjekta, ki se zanj predpostavlja, da ve", da ve pomen simptoma). Prav to je tisto, česar ne uspe dojeti Parsifal, ko je priča nenavadnemu Gralovemu ritualu: dejstvo, da je *ta ritual uprizorjen za njegov pogled*, da je *on njegov naslovník* (tako kot v Kafkovem *Procesu*, ko mož s podeželja ne dojame, da so vrata Zakona namenjena zgolj njemu).

26. Prav tu postane očitna nezadostnost jungovske interpretacije, ki se osredotoči na Parsifalov "notranji razvoj": s tem ko razume Parsifalovo zmožnost, da postavi zahtevano vprašanje, kot znak njegove duhovne zrelosti (zmožnosti usmiljenja do trpljenja drugega), ta pristop spregleda resnično uganko, ki ne zadeva Parsifala, temveč drugo stran, Gralovo skupnost: kako lahko preprosto dejanje postavitve vprašanja poseduje ogromno zdravilno moč, da povrne kralju zdravje in na ta način s pomočjo kraljevega telesa obdrži skupaj celotno skupnost? - Branje *Parsifala* kot alegorične uprizoritve junakovega "notranjega popotovanja" popolnoma zgreši odločilni moment, da namreč Parsifal funkcionira kot "prazno število" brez globine, brez "psihologije": kot točka, na kateri se nedolžnost prekriva z nezaslišano monstroznostjo - dejansko sploh ne gre za "osebo", temveč prej za neke vrste logični operator, ki omogoča zaceljenje skupnosti. "Psihologija" je v celoti na strani Amfortasa in Kundry, teh dveh trpečih duš, ki blodita po področju "med dvema smrtima".



Prav tu, v drugem dejanju (*Lohengrina, Walküre, Somraka bogov, Parsifala*), nastopi odločilni premik, namreč korak v "histerizacijo", ki podeljuje dogajanju "moderni" pečat.<sup>27</sup> Tako bi si lahko pri izpostavitvi inherentne logike treh dejanj *Parsifala* pomagali z lacanovskim logičnim časom: prvo dejanje vsebuje "trenutek pogleda" - Parsifal gleda, je priča ritualu, a ne razume ničesar; drugo dejanje zaznamuje "čas za razumevanje" - skozi srečanje s Kundry Parsifal spozna pomen Amfortasovega trpljenja; tretje dejanje prinaša "moment za sklep", performativno odločitev - Parsifal odreši Amfortasa njegovega trpljenja in sam prevzame njegovo mesto.

Vzrok za vrinek dodatnega dejanja je določena sprememba v statusu velikega Drugega<sup>28</sup>: pri Wagnerju "čisti bedak" Parsifal ni več nadomestovalec velikega Drugega, temveč - kaj? Pri odgovoru nam je lahko v pomoč primerjava med *Parsifalom* in *Čarobno piščaljo*. V *Čarobni piščali* se stari vodja Sarastro umakne v polnem sijaju in z vsem dostojanstvom, medtem ko je v *Parsifalu* Amfortas pohabljen in zato ni zmožen uradovati, izvajati svojo birokratsko dolžnost. *Čarobna piščal* je hvalnica meščanskemu paru, kjer je kljub številnim moško-šovinističnim "modrostim" konec koncev ženska - Pamina - tista, ki vodi svojega moškega skozi preizkušnje, medtem ko je v *Parsifalu* ženska zavrnjena - v preizkusu gre prav za junakovo zmožnost, da se ji upre. (Tudi v *Čarobni piščali* zadeva odločilni Taminov preizkus njegovo zmožnost, da molči, ko je soočen s Paminimi obupanimi prošnjami, in na ta način prenese njeno simbolno zgubo, vendar ta zguba pomeni zgolj korak h konstituiranju para.<sup>29</sup>)

---

27. *Lohengrin*, na primer, bi brez "psiholoških" zapletov drugega dejanja ostal standardna romantična opera.

28. Ta premik tudi razkrije razlog, zakaj je Wagner izpustil razkazovanje krvavečega kopja: to razkazovanje spet predpostavlja velikega Drugega kot svojega naslovnika.

29. To razliko med zavrnitvijo ženske v *Čarobni piščali* in v *Parsifalu* lahko definiramo na zelo natančen način: v drugem dejanju *Parsifala* Kundry najprej manipulira - poskuša zapeljati Parsifala, tako da ga spomni na njegovo krivdo do matere, ki je potem, ko jo je zapustil, umrla od žalosti, in mu ponudi svojo ljubezen kot hkrati materinsko in seksualno ("zadnji znak materinega blagoslova in prvi poljub ljubezni"); po Parsifalovi zavrnitvi pa se njeno manipulativno zavajanje spremeni v avtentičen obupan poskus priti do partnerja - šele zdaj ga pričinja zares ceniti in obupano išče v njem oporo, ki bi ji omogočila, da se izmakne svoji pogubi. Na ravni *Čarobne piščali* bi to zadoščalo: Parsifal bi zdaj smel sprejeti

V *Parsifalu* je ženska dobesedno zreducirana na simptom moškega - ujeta je v kateleptično odrevenelost, ki jo izzove gospodarjev glas ali prepoved. "Ženska je simptom moškega" je navidez ena najbolj razvpitih "anti-feminističnih" Lacanovih tez. Vendar se te teze drži neka temeljna dvoumnost, ki odseva premik v pojmovanju simptoma znotraj lacanovske teorije. Če simptom razumemo kot *šifrirano sporočilo*, je kajpada ženska-simptom znak, utelešenje padca Moškega, potrdilo tega, da je Moški "popustil glede svoje želje". - Za Freuda je simptom kompromisna tvorba: v simptomu se subjektu v obliki šifriranega, nespoznanega sporočila vrne resnica o lastni želji, resnica, s katero se ni mogel soočiti, ki jo je izdal. Če torej beremo tezo o "ženski kot simptomu moškega" na tem ozadju, se neogibno približamo poziciji, ki jo je razdelal Otto Weininger, Freudov sodobnik, razvpiti dunajski antifeminist in antisemit s prehoda stoletja, ki je spisal izjemno vplivno uspešnico *Spol in značaj*<sup>30</sup> in nato pri 24 letih napravil samomor. Po Weiningerju ni ženska glede na svoj ontološki status nič drugega kot materializacija moškega Greha: sama po sebi ženska ne eksistira. Pravi način, da se je znebimo, zato ni, da se proti njej dejavno borimo in jo uničimo - za Moškega zadostuje, da očisti svojo željo, da se dvigne do čiste spiritualnosti, pa bo ženska avtomatično izgubila tla pod nogami, se razkrojila. Torej ni nič čudnega, če je bil Wagnerjev *Parsifal* Weiningerjeva temeljna referenca in če je bil zanj Wagner največji človek po Kristusu: ko Parsifal očisti svojo željo in zavrne Kundry, ta izgubi glas, se spremeni v nemo senco in končno umre - eksistirala je zgolj, kolikor je vezala nase moški pogled.

Ta tradicija, ki se lahko zdi ekstravagantna in zastarela, se je v sodobnejši obliki ponovo pojavila s *film noir*, kjer se *femme fatale* v trenutku, ko jo *hard-boiled* junak zavrne, tj. prelomi njen urok nad seboj, spremeni v brezoblično sluz brez prave ontološke konsistence - omenimo le sklepno soočenje Sama Spada z Brigid O'Shaughnessy v Hammettovem *Malteškem sokolu*. Tako imamo moški svet čiste spiritualnosti in nepopačene komunikacije, komunikacije brez prisile (če naj uporabimo to

---

Kundryjino "zrelo" ljubezen, ki je integrirala zgubo, tj. njegovo prvotno zavrnitev - kljub temu pa Parsifal ponovno zavrne njeno "zrelo" ljubezen.

30. Cf. Otto Weininger, *Spol in značaj*, prevod izbranih odlomkov v *Razpol* 1.

habermasovsko sintagmo), univerzum idealne intersubjektivnosti, kjer Ženska ni zunanji, aktivni vzrok, ki je zvalil moškega v Padeč, ampak zgolj *konsekvenca*, rezultat, materializacija padca Moškega. Ko torej Moški očisti svojo željo patoloških preostankov, se Ženska razkroji natanko na isti način kot se simptom razreši po uspešni interpretaciji, potem ko smo simbolizirali njegov potlačeni pomen. Mar Lacanova druga razvpita teza - trditev, da "Ženska ne eksistira" - ne meri v isto smer? Ženska sama v sebi, kot pozitivna entiteta s polno ontološko konsistenco, ne eksistira, temveč eksistira zgolj kot simptom Moškega. Weininger je bil tudi jasen glede želje, ki jo moški izda, ko postane žrtev ženske: gon smrti. Po vsem govoričenju o superiorni spiritualnosti moškega, ki je nedopustna ženski itn., je pot do rešitve človeštva, ki jo predlaga na zadnjih straneh *Spola in značaja*, nazadnje kolektivni samomor.

Če pa simptom dojamemo tako, kot ga je Lacan razvil v svojih zadnjih spisih in seminarjih - ko, denimo, govori o "Joyceu-simptomu" -, namreč kot partikularno označevalno tvorbo, ki podeljuje subjektu njegovo ontološko konsistenco ter mu tako omogoči, da strukturira svoje temeljno, konstitutivno razmerje do *jouissance*, tedaj je celotno razmerje sprevrnjeno: če je simptom razrešen, tudi sam subjekt zgubi svoj temelj, se razkroji. V tem smislu "ženska je simptom moškega" pomeni, da *sam moški eksistira zgolj skozi žensko, kot njen simptom*: vsa njegova ontološka konsistenca je odvisna od simptoma, visi na njem, je v njem "povnanjena". Drugače rečeno, moški dobesedno *ex-sistira*: celotna njegova bit se nahaja "nekje zunaj", v ženski. Ženska pa *ne eksistira*, ampak *insistira*, kar je razlog temu, da ni zgolj skozi moškega - v njej je namreč nekaj, kar uhaja razmerju do Moškega, referenci na falični užitek. Kot je znano, je Lacan skušal zajeti ta presežek s pojmom "ne-vsega" ženskega uživanja<sup>31</sup>.

Vse to odpira možnost drugačnega branja *Parsifala*: Syberberg je ravnal prav, ko je po odločilnem obratu (tj. po tem, ko Parsifal zavrne Kundryjin poljub) moškega igralca, ki je igral Parsifala, nadomestil z žensko. Ženska je simptom moškega, ujeta v histerično igro zahteve, da moški zavrne njeno željo, natanko kolikor je podvržena faličnemu užitku. Wagnerjeva temeljna matrica se na ta način pokaže v drugačni perspektivi:

---

31. Kar zadeva ta pojem "ne-vsega" ženskega uživanja, prim. Jacques Lacan, *Še*, Ljubljana: Analecta 1985.

ženska odreši moškega z odpovedjo faličnemu užitku.<sup>32</sup> (Tu gre za natančno nasprotje Weiningerju, kjer moški s premaganjem svoje faličnosti osvobodi-uniči žensko). Prav s to "feminizacijo" Parsifala po njegovem vstopu v območje "onstran falosa" se Wagner ni mogel sprizniti in cena, ki jo je moral plačati za ta svoj umik, je bila *padec v perverzijo*.<sup>33</sup>

Natančneje rečeno, tisto, s čimer se Wagner ni zmoget soočiti, je "ženska" narava Parsifalove identifikacije z Amfortasom v trenutku Kundryjinega poljuba: daleč od tega, da bi šlo za primer uspešne (simbolne) komunikacije, je to "sočutje" utemeljeno na identifikaciji z *realnim* Amfortasovega trpljenja, tj. vsebuje *ponovitev* Amfortasove bolečine v kierkegaardovskem pomenu. Zato nas Syberbergova odločitev, da v vlogi Parsifala zamenja dva igralca, moškega in žensko, nikakor ne sme speljati v jungovsko ideologijo hermafroditizma, po kateri lik zrelega Parsifala pomeni spravo, harmonizacijo moških in ženskih "počel" - nadomestitev moškega z ženskim Parsifalom deluje nasprotno kot namig, da *Parsifal ni možen kot psihološko "koherentna" enotna osebnost*: razcepljen je nase in na "tisto, kar je v njem več kot on sam", sublimna senca-dvojniki (Parsifal-ženska se najprej pojavi v ozadju kot eterični dvojniki Parsifala-moškega in nato postopoma prevzame njegovo mesto).<sup>34</sup>

---

32. Frank Wedekind se je dobro zavedal te dimenzije lika Parsifala v svojih dveh dramah o Lulu, ki so kasneje služile kot osnova za nedokončano opero *Lulu* Albana Berga, delo, ki nemara najbolj upravičeno pretendira na naziv "zadnja opera": *Duh zemlje* in *Pandorina skrinjica*. Vzporednica, ki jo je povlekel Wedekind, ne poteka, kot bi pričakovali, med Lulu in Kundry, ampak med Lulu in Parsifalom. Ta škandalozna izenačitev, vredna heglovske neskončne sodbe "Duh je kost", med Parsifalovo vzvišeno spiritualnostjo in popolno apatijo Lulu, v kateri skrajnje Zlo sovpadе z neodgovorno otroško nedolžnostjo brez kakršnihkoli sledi histerije, je na delu v prizoru, kjer Lulu odgovarja na vprašanja slikarja Schwarza, ki zadevajo "višje duhovne zadeve" (Boga, dušo, ljubezen) s šestkratnim "*Ich weiss es nicht*" - "Ne vem", kar je očitna aluzija na prizor v *Parsifalu*, kjer tudi Parsifal odgovori Gurnemanzu, ki ga sprašuje po njegovem uboju svetega laboda, z večkratnim "*Das weiss ich nicht*". Cf. Constantin Floros, "Studien zur 'Parsifal'-Rezeption", v *Musik-Konzepte* 25: *Richard Wagner - Parsifal*, München: edition text+kritik 1982, str. 53-57.

33. Ta umik tudi pojasnji izjemen položaj *Parsifala* med drugimi Wagnerjevimi operami: nenaden obrat v pravljlično blaženost in s tem povezan obrat v alegorično razsežnost. Ta premik nastopi natanko v trenutku, ko bi inherentna logika razvoja proizvedla lik ne-histerizirane ženske, tj. ženske onstran faličnega užitka - ko se Wagner preveč približa tej meji, "zamenja register".

34. Žal postane Syberberg žrtev eklektične zmede in popusti ideologiji hermafroditizma, ki zmanjša ostrino njegove subverzivne geste: ob koncu opere, po končni spravi, se oba Parsifala (moški in ženski) obrneta drug proti drugemu, se pogledata iz oči v oči in se na ta

V teku te transmutacije ostane *glas* isti (Parsifala še naprej poje tenor); tako dobimo neke vrste negativ Normana-Mrs.Bates iz Hitchcockovega *Psycho*: monstrozno prikazen apatično-hladne ženske, ki uporablja moški glas (pravo nasprotje karikaturni podobi travestita, moškega, ki se oblači kot ženska in posnema visoki ženski glas). Parsifal-ženska je moški, ki je odvrigel falični dozdevek, kakor kača, ki se znebi svoje kože - kar je s tem subvertirano, je ideologija "ženskosti kot maškerade", po kateri je moški "človek kot tak", utelešenje človeškega rodu, medtem ko je ženska moški, ki mu nekaj manjka (ki je "kastiran") in ki se zateče k maškeradi zato, da bi prikrila ta manko: prav nasprotno je falos, falični predikat, tisti, čigar status je status dozdevka, tako da se tedaj, ko odvržemo masko, pojavi ženska ... Tudi tu nam spet ponuja ključ zgodovina opere: pri Glucku poje Orfeja ženska in ta seksualna dvoumnost se nadaljuje vse do Mozarta, v čigar *Le Nozze di Figaro* vlogo Cherubina, glavnega rivala in "oviralca" Grofa, tega dejavnika čiste seksualnosti, poje sopran.<sup>35</sup> Nemara bi lahko par Amortas-Parsifal dojeli kot zadnjo permutacijo para Grof-Cherubino: v *Le Nozze* je protipol Grofu (temu nemočnemu, pa vendar na noben način pohabljenemu, temveč prav nasprotno prepotentnemu Gospodarju) moški z ženskim glasom, medtem ko je v *Parsifalu* protipol hromemu kralju Amfortasu ženska z moškim glasom. Ta sprememba nam omogoči izmeriti historični premik, ki loči konec osemnajstega od konca devetnajstega stoletja: objektni presežek, ki štrli ven iz intersubjektivne mreže, ni več varljivi dozdevek čiste falične seksualnosti, temveč utelešenje svetniško-asketske *jouissance* onstran falosa.

---

način konstituirata kot komplementaren, harmoničen par - vendar je ravno to tisto, kar se nikoli ne more zgoditi: zaradi strukturnih razlogov se subjekt nikoli ne more soočiti s svojim objektivnim presežkom-korelatom, saj je sama njegova ek-sistenca kot \$ odvisna od objektnega dozdevka (v topoloških terminih rečeno, *a* je objektova hrbtna stran, \$ in *a* sta na nasprotnih straneh Moebiusovega traku).

35. Ne pozabimo, da tudi v *Fideliju* naletimo na preobleko, ki prekorači spolno razliko: da bi lahko služila kot "Fidelio", ječarjev pomočnik, se Leonora preobleče v moškega.

## Varovanje božjega uživanja

Vzporednica med gestami Milosti, ki preprečijo junakov samomor, v *Čarobni piščali* in v *Parsifalu* bi nas potemtakem ne smela zaslepiti za ključno razliko: v *Parsifalu* je subjektivacija strogo perverzna, enaka je svojemu nasprotju, namreč samoobjektivaciji, s katero se subjekt postavi kot instrument *jouissance* velikega Drugega. Prav v tem pojmu *jouissance* Drugega bi morali iskati korenine Wagnerjevega antisemitizma: tisto, čemur se je upiral, je bila ideja formalnega, praznega Zakona, tj. židovska prepoved, da bi božje Ime napolnili s pozitivno vsebino. Kot je dejal Lacan, pripadajo predžidovski, poganski bogovi realnemu: dostop do njih dobimo preko svete *jouissance* (ritualističnih orgij), njihovo področje je področje Neimenljivega. Židovska religija izvede radikalno evakuacijo *jouissance* s področja božanskega, ključna konsekvence tega pa je neke vrste reflektivni obrat v statusu prepovedi: prepoved imenovati božje-sveto Realno je preobrnjena v prepoved zapolniti Božje Ime s pozitivnim nosilcem, z Njegovo podobo. Skratka, kar je zdaj prepovedano, ni imenovati neimenljivo Realno, temveč pripisati kakršnokoli pozitivno realnost Imenu: *Ime mora ostati prazno*. Ta premik med drugim zadeva sam pojem demokracije: kot je pokazal Claude Lefort, demokracija implicira distinkcijo med praznim simbolnim mestom oblasti in realnostjo tistih, ki to mesto začasno zavzemajo; če naj demokracija funkcionira, mora ostati prostor oblasti prazen, nikomur ni dopuščeno, da bi se predstavljal za posestnika neposredne, naravne pravice, da zavzame to mesto.<sup>36</sup> - In idejo Grala kot kupe, ki vsebuje Kristusovo kri, je treba brati na tem ozadju: kaj je konec koncev ta kri, ki še nadalje izžareva in podeljuje življenje, drugega kot "košček realnega", ki *neposredno legitimira* oblast, tj. ki nekomu podeljuje "naravno" pravico, da zaseda mesto oblasti? Ta del Kristusa, ki je ostal živ, ki *ni* izdihnil na križu, je preostanek božje *jouissance*, del uživanja, ki ni bil evakuiran iz področja velikega Drugega. Skratka, če naj izrečemo teološke konsekvence vsega tega: Wagnerjeva radikalno perverzna zamisel je bila, da bi "Kristusa

---

36. Cf. Claude Lefort, *Democracy and Political Theory*.

spravil dol iz Križa", oziroma, natančneje, da bi mu preprečil, da bi se sploh znašel na križu:

"Nikakor ne dvomim, da je imel Robert Raphael prav, ko je zapisal, da Parsifal, 'ki se je zdaj odrešil skozi vpogled in empatijo, simbolizira Kristusa, ki *mu ni treba* umreti, ampak živi.' Poanta tega, da Kristusu ni treba umreti, je, da je Wagnerju ... odvrtna ideja, da mora Druga Oseba Svete Trojice umreti, če naj Prva Oseba spusti človeka v Nebesa."<sup>37</sup>

Prav na to nenazadnje meri Wagner z "odrešitvijo odrešenika": Kristusu ni bilo treba umreti, da bi nas odrešil. Kot tak *Parsifal* izpričuje temeljito motnjo v "normalnem" razmerju življenja in smrti: zanikanje volje do življenja, a hkrati fantazmo življenja onstran smrti, onstran krogotoka nastanjanja in minevanja. Smrt, h kateri teži wagnerjanski junak, je "druga smrt", ki ni zanikanje "naravnega" življenjskega toka, temveč zanikanje tega, čemur Lacan pravi "lamela", neuničljive libido.<sup>38</sup> Prepad, ki loči Wagnerja od krščanstva, je tu dejansko nepremostljiv: v krščanstvu nas odreši Kristus s svojo *smrtjo* na križu, pri Wagnerju pa je vir odrešitve nasprotno tisti del Kristusa, ki *ni umrl* na križu, ki je preživel križanje (kri v kupi, ki kot ne-mrtvi "parcialni objekt" še naprej živi in utripa.) V krščanstvu je večno življenje življenje onstran smrti, življenje v Svetem Duhu, in kot tako objekt čaščenja, medtem ko pri Wagnerju neuničljivo življenje onstran smrti pomeni neskončno trpljenje. Zdaj lahko vidimo, zakaj je Parsifal, potem ko ga je prevzel čar velikega petka, zmožen zaznati nedolžnost narave: ta narava, ujeta v enostaven krogotok nastanjanja in minevanja, je osvobojena pritiska neuničljivega gona, ki vztraja onstran smrti.<sup>39</sup> - Politične konsekvence teh navidez abstraktnih razglabljanj zadevajo nas vse: Parsifalova nadomestitev Amfortasa je nadomestitev

---

37. Michael Tanner, "The Total Work of Art", v *Wagner Companion*, ur. P. Burbidge in R. Sutton, London 1979, str. 215.

38. Glede tega pojma "lamele" prim. Slavoj Žižek, "Rano zaceli le kopje, ki jo zada", v *Razpol* 7 (1992), str. 220-222. - Zadevo bi lahko formulirali tudi takole: v Wagnerjevem *Parsifalu* imamo dve upodobitvi "lamele", neuničljive libido, "dobro" (neumrljiva Kristusova kri v Gralovi kupi) in "slabo" (kri, ki curlja in Amfortasove rane, dokaz, da je Amfortas popustil skušnjavi), in kar si Wagner prikrije, je preprosto *istovetnost* tega dvojega.

39. Drugače rečeno, narava umira (prim. ekološke podtone tretjega dejanja z opustošeno pokrajino okoli Montsalvata) zaradi kraljeve rane, zaradi tega presežka neuničljivega življenja, ki moti "normalni" krogotok nastanjanja in minevanja.

tradicionalne patriarhalne avtoritete s totalitarnim objektom-instrumentom *jouissance* Drugega, varuhom božjega užitka (ki ga pooseblja Gral).<sup>40</sup>

To politično ozadje pride na dan natanko v tistih potezih *Parsifala*, ki motijo tradicionalne interprete, saj štrlijo ven kot neke vrste *unheimlich* presežek, ki moti navidezno simetrijo med dvema kraljestvoma, svetlim kraljestvom Grala in Klingsorjevim kraljestvom teme, tj. ki izpričuje neko obsceno, temno plat samega kraljestva Grala. Po Lucy Beckett, na primer, *Parsifal* dvakrat pade v nedoumljivo morbidnost, ki ni na mestu: kruti, neizprosni pritisk vitezov Grala na Amfortasa v finalu tretjega dejanja (obkolijo ga kot ranjeno zver), kar je v nasprotju z mirno, blaženo naravo skupnosti Grala; morbidni dialog med Amfortasom in njegovim očetom Titurelom v finalu prvega dejanja (Titurel zahteva od Amfortasa, da izvede zahtevani ritual in razkrije Gral; Amfortas obupano predlaga, da Titurel sam izvede ritual in da naj njega pusti umreti). Ta dialog izpričuje inherentno *anti-ojdipski* značaj kraljestva Grala: namesto sina, ki ubije očeta, ki se potem v preobleki simbolne avtoritete vrne kot Ime (standardni ojdipski scenarij), imamo sina, ki hoče umreti, da bi tako njegov oče ostal živ in se še naprej kopal v svojem užitku. V Titurelu imamo tako opravititi z najčistejšo personifikacijo Nadjaza: je dobesedno živi mrtvec, ki leži v krsti, pri življenju pa ga ohranja pogled na Odršenikovo kri, na to substanco čistega užitka; nikoli ga ne vidimo na odru, prisoten je kot *la voix acousmatique*, akuzmatični glas, prosto lebdeči glas brez nosilca<sup>41</sup>, ki preganja svojega sina z brezpogojnim ukazom "Izpolni svojo dolžnost! Izvedi ritual!" - z ukazom, ki ga Titurel izreka, *da bi si zagotovil svoj lastni užitek*. Potemtakem ima obscenost Klingsorjeve "črne magije" svoj strogi korelat v nadjazvovski obscenosti Titurelove "bele magije": Titurel je nedvomno najbolj obsceni lik v *Parsifalu*, nekakšen ne-mrtvi oče, ki

---

40. Kolikor je tradicionalan avtoriteta ojdipska, tj. avtoriteta mrtvega očeta, ki vlada kot svoje Ime, bi lahko *Parsifala* dojeli kot primer anti-Ojdipa. V svojem članku "De Chrétien de Troyes à Richard Wagner" (*L'Avant-Scène Opéra* 38-39: *Parsifal*, Paris 1982, str. 8-15) je Lévi-Strauss predložil podrobno strukturalno analizo nasprotja med *Parsifalom* in mitom o Ojdipu: "ojdipski" element v *Parsifalu* je protipol templju Grala, Klingsorjev čarovniški grad, to mesto potencialnega incesta pod vladavino kastriranega lika očeta.

41. Kar zadeva *voix acousmatique*, prim. Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma 1982.



parazitira na svojem lastnem sinu ...<sup>42</sup> Ta morbidna, kruta stran Gralovega templja je tisto, na kar so krščanski interpreti upravičeno alergični, saj priča o pravi naravi *Parsifala*, dela, katerega vrhunski dosežek je, da je krščanski vsebini podelilo formo poganskega rituala.<sup>43</sup>

Z novim pojmom junaka - nedolžnim, nevednim, čistim bedakom, ki se izogne konstitutivnemu razcepu subjektivnosti - je na nek način krog sklenjen, spet se najdemo v območju brezpogojne avtoritete: to, da Parsifal postane kralj, ni rezultat njegovih junaških dejanj, za to ga ne avtorizira nobena pozitivna poteza; prav nasprotno, Kundryjinim ponudbam se je lahko uprl zato, ker je bil že od samega začetka Izbranec. Vendar se ta nova avtoriteta razlikuje od tradicionalne po svojem razmerju do velikega Drugega Zakona: tradicionalna avtoriteta, na katero se je naslavljala junakova prošnja od Monteverdija do Mozarta, je bila takorekoč zmožna stopiti na svoja lastna ramena in z aktom Milosti suspendirati svoj lastni Zakon - tu dejavnik Zakona sovpaše z dejavnikom njegovega trenutnega suspenza, tj. Drugi je istočasno Drugi Drugega -, medtem ko se že v Wagnerjevem *Prstanu Bog* (Wotan), na katerega se kot na garanta dužbene pogodbe naslavljata velikana v *Renskem zlatu*, tako močno zaplete v lastne nekonsistentnosti, da je edina rešitev, ki si jo lahko zamisli, dejanje odrešitve, ki ga bo opravil povsem nevedni junak, ki nima ničesar opraviti

---

42. Ta točka je ključna, če nočemo zgrešiti odločilnega vidika *Parsifala*: izvorni greh, ki omadežuje kraljestvo Grala, ne zgreši Amfortas, ko popusti čarom Kundry in zgubi sveto kopje, ampak že njegov oče Titurel, ko izrabi Gral za svoj lastni užitek, za večno življenje, ki ga hrani pogled na Gral - ta protinaravna fiksacija je tista, ki iztiri normalni življenjski krogotok skupnosti Grala. - In ali ne velja isto že za *Hamleta*? Kot je pokazal Lacan, je ena od skrivnosti *Hamleta* v tem, zakaj umorjeni oče-kralj ni v nebesih, ampak blodi "med dvema smrtima" kot živi mrtvec, ki ne more najti miru. Namig daje sam tekst, ki pove, da je bil Hamletov oče ubit "v cvetu svojih grehov". Če je torej "nekaj gnilega v deželi Danski", te gnilobe ni iskati v Klavdiju, ubogem malem prevarantu, ampak v obsceni hrbtni strani Hamletovega očeta, ki je sicer predstavljen kot vzorni kralj in idealni oče ...

43. Če naj ne zgrešimo poante, moramo tu pojem rituala dojeti na ustrezen širok način, ki daleč presega ritualistično uprizoritev svetega užitka (Gralovo razkritje): *sam neuspeh pravičnega izvajanja rituala je del rituala*. Amfortasova tožba, na primer, nikakor ni spontani izbruh neznosnega trpljenja, temveč vseskozi *ritualizirana*, "formalizirana" predstava - dokaz njenega "nepsihološkega" značaja je finale prvega dejanja: potem ko Titurelov nadjazovski glas ponovi ukaz "Razkrijte Gral!", neznosna bolečina čudežno mine in Amfortas lahko izvede zahtevane gibe brez kakršnihkoli težav ... Ta obrat od neuspelega rituala k ritualizaciji, ritualistični izvedbi, samega neuspeha, ni izjema, ampak ponuja ključ do samega pojma rituala: "ritual" je v svoji izvorni, konstitutivni razsežnosti formalizirano, "ritualizirano" ponavljanje neuspeha.

z bogovi. V tem je odločilni Wagnerjev premik: "rano lahko zaceli" zgolj svobodno dejanje, ki v radikalnem pomenu *prihaja od zunaj*, tj. ki ga ne povzroči sam simbolni sistem. - Ob Mozartovem *Don Giovanniju* opozarja Nagel na slavno Kierkegaardovo branje in nato preko Kierkegaardove reafirmacije slepe, brezpogojne avtoritete neposredno preskoči na moderni totalitarizem:

"Po Kierkegaardu pohabljeni jaz preživi uničenje avtonomnega subjekta, ki ga najavlja, tako da se (kot politični teolog ali mitolog) izvzame iz splošne usode in se proglasi za samopostavljenega glasnika nemega gospostva. Prerokuje, propagira novi svet žrtvovanja, čigar ubijalski zakon je nepredirnost - in čigar ubijalska nepredirnost se bo imenovala zakon. Kmalu bodo zgodbe Franza Kafke in pravoznanstvo Carla Schmitta zasmehovali razsvetljeno zahtevo po čistih in dostopnih zakonih kot liberalno dlakocepstvo; dejansko bo takšna sitna zahteva individualne volje po sodišču mitične volje pomenila dokaz njene krivde, sam razlog za njeno obsodbo."<sup>44</sup>

Wagnerjev *Parsifal* tako ponuja odgovor na vprašanje: kaj se zgodi, ko subjekt vzame nase simbolno potezo, "prerogativ milosti", ki je pri Mozartu in Beethovnu še pripadal velikemu Drugemu? Ta dobitek je plačan z izgubo "dejanske" moči: vse, kar preostane subjektu, je prazno, formalno dejanje pritrditve, tautološki performativ, s pomočjo katerega določi samega sebe za "predstavnik neme dominacije". Kar manjka v tem Naglovem orisu, je natanko Wagner kot vezni člen, ki zapolnjuje vrzel med apoteozo meščanskega para v *Čarobni piščali* in *Fideliju* in totalitarizmom v pravem pomenu besede, ki ga iz različnih perspektiv izražajo dela Kafke in Schmitta.

### *Perverzna samoinstrumentalizacija*

Na ravni libidinalne ekonomije je totalitarizem definiran s perverzno samoobjektivacijo (samoinstrumentalizacijo) subjekta. Toda kje je potem razlika med perverzijo in najbolj elementarnim ideološkim aktom samolegitimacije, kjer tudi srečamo neke vrste "odrešitev odrešenika"? Lincolnov nagovor v Gettysburgu je zaslužen tako slaven, ker ta akt

---

44. Ivan Nagel, op. cit., str. 147-48.

samolegitimacije izpelje na zgleden način. Najprej opredeli svojo nalogo: tu smo zato, da posvetimo mrtve, sveto mesto njihove smrti. Nadaljuje se z opozorilom na inherentno nemožnost izvedbe te naloge: "v širšem smislu" je ne moremo izvršiti, saj so tisti, ki so umrli, to že storili s svojimi veličastnimi dejanji na mnogo višji način kot lahko to storimo mi zgolj z besedami - njihova žrtev je že posvetila to bojno polje, od nas bi bilo arogantno, če bi se pretvarjali, da smo v položaju, ko jih lahko posvetimo. Temu sledi odločilna refleksivna inverzija subjekta in objekta: "gre nasprotno za to, da smo mi tisti, ki smo tu posvečeni", se pravi, da se posvetimo nalogi nadaljevati njihovo delo, tako da padli ne bodo "umrli zaman". (Zato ne zadošča razlikovati dve ravni in reči, da v "ožjem smislu" mi posvetimo bojno polje, v "širšem smislu" pa sami sebe posvetimo nadaljevanju naloge padlih: "širši smisel" je preprosto *smisel kot tak*, tj. šele refleksivni obrat iz posvetitve polja padlih v posvetitev nas samih proizvede ideološki učinek smisla.) Rezultat te inverzije je krog posvetitve, kjer dva pola podpirata drug drugega: z našo posvetitvijo nalogi - uspešnemu dokončanju dela tistih, ki so žrtvovali svoja življenja - bomo zagotovili, da njihova žrtev ni bila zaman, da bodo še naprej živeli v našem spominu, tj. na ta način jih bomo učinkovito posvetili. Če pa ne bomo dovršili te naloge, bodo pozabljeni, umrli so zaman. S tem, da se posvetimo njihovem spominu, tako dejansko posvetimo, legitimiramo, sebe kot nadaljevalce njihovega dela - legitimiramo svojo lastno vlogo. Ta gesta samolegitimacije skozi drugega je ideologija v najčistejši obliki: mrtvi so naši odrešeniki in s tem, ko se posvetimo nadaljevanju njihovega dela, odrešimo odrešenike. V nekem smislu se Lincoln naredi viden mrtvim, njegovo sporočilo njim je "tu smo, pripravljeni, da nadaljujemo ..." - v tem je zadnji smisel nagovora v Gettysburgu.

Pa vendar - je Lincoln zaradi vsega tega perverznejš? Dojame samega sebe kot objekt-instrument *jouissance* mrtvih junakov? Ne: odločilno je, da tu ohranimo razliko med tradicionalnim ideološkim vicioznim krogom in zanko perverzne žrtve. Spomnimo se Orfeja, ki je pogledal nazaj in tako namenoma žrtvoval Evridiko, da bi jo pridobil kot sublimni objekt pesniškega navdih - v tem je logika perverzije: povsem normalno je reči ljubljene ženski "Ljubil bi te celo, če bi bila zgubana in pohabljen!" ; perverzna oseba je tista, ki namenoma pohabi žensko, iznakazi njen lep obraz, da jo lahko še naprej ljubi in tako dokaže sublimno naravo svoje

ljubezni ... Zgleden primer takšnega kratkega stika je zgodnja mojstrovina Patricie Highsmith, kratka zgodba "Junakinja", pripoved o mladi guvernanti, ki si zelo želi dokazati svojo vdanost družini, za katere otroka skrbi. Ker njena vsakdanja dejanja ostanejo neopažena, konča tako, da zažge hišo, da lahko nato reši otroka pred plameni - ta sklenjena zanka je tisto, kar definira perverzijo. In mar ni ista zanka na delu v stalinistični žrtveni produkciji sovražnikov: ker se Partija krepi z bojem proti levi in desni deviaciji, smo prisiljeni proizvajati deviantneže, da bi tako okrepili partijsko enotnost ... Sam Kant se ujame v ta krog perverzije v svoji *Kritiki praktičnega uma*: ob koncu prvega dela se vpraša, zakaj je Bog ustvaril svet takšen, da so reči na sebi človeku nespoznatne, da mu je zaradi nagnjenja k radikalnemu Zlu, ki spada k človeški naravi, Najvišje Dobro nedosegljivo itn. Kantov odgovor je, da je ta nepredirnost pozitiven pogoj naše moralne dejavnosti: če bi ljudje poznali reči na sebi, bi postala moralna dejavnost istočasno nemogoča in odvečna, saj se moralnim ukazom ne bi pokoravali iz dolžnosti, ampak iz preprostega uvida v naravo stvari. Ker je torej zadnji cilj stvarjenja univerzuma moralnost, mora Bog delovati natanko tako kot junakinja iz zgodbe Patricie Highsmith in ustvariti človeka kot okrnjeno, razcepljeno bitje, oropano uvida v resnično naravo stvari, izpostavljeno skušnjavi Zla ...<sup>45</sup> Perverzija je preprosto izpolnitev žrtevnege dejanja, ki vzpostavlja pogoje Dobrega. V tem je torej skrivnost, ki si jo delijo posvečeni krogi, kakršen je Gralova skupnost na Montsalvatu: perverzna hrbtna stran krščanstva, nameren umor Kristusa, da bi mu omogočili igrati vlogo Odrešenika.

Parsifalovo reklo "rano zaceli le kopje, ki jo zada" potemtakem pomeni nekaj povsem različnega od tega, kar bi isto reklo lahko pomenilo znotraj horizonta Kanta in Hegla. Kolikor je pri Kantu "rana" ime za nedostopnost Reči in njeno "zaceljenje" teleološki *Schein*, je tisto, kar je navidez "rana", dejansko pozitiven pogoj "zaceljenja": nedostopnost Reči je pozitiven pogoj naše svobode in našega moralnega dostojanstva. Vendar je prav iz tega istega razloga Kant kolikor je le mogoče daleč od tega, da bi dopustil

---

45. V tem pogledu Kantov Bog dejansko deluje kot Descartesov Zli Duh: namenoma prevara človeški subjekt, da bi tako omogočil njegovo moralno delovanje.

kateremukoli končnemu subjektu privzeti vlogo instrumenta, ki "zada rano", da bi tako omogočil realizacijo Dobrega - *natanko to pa je tisto, kar se zgodi pri Wagnerju*, kjer smo priča vzniku perverznega subjekta, ki hote vzame nase "zadajanje rane", izvršitev zločina, ki utre pot Dobremu.

Slavoj Žižek

## Kazalo

Mladen Dolar, "IF MUSIC BE THE FOOD OF LOVE ..."	7
<i>Rojstvo opere iz duha absolutizma</i>	10
<i>Acheronta movebo</i>	13
<i>Logika milosti</i>	18
<i>Buffa</i>	22
<i>Sintaksa</i>	26
<i>Beg iz seraja</i>	30
<i>Figaro</i>	34
<i>Don Giovanni</i>	43
<i>Opera v filozofiji: Mozart in Kierkegaard</i>	49
<i>La femme-machine</i>	58
<i>Filozof v operi</i>	69
<i>Ekskurz: stroj in užitek</i>	75
<i>Razsvetljenski mit o razsvetljenstvu</i>	80
<i>Er ist ein Mensch - noch mehr, er ist ein Prinz</i>	89
<i>Tri nadaljevanja</i>	97
Slavoj Žižek, APPENDIX: ROJSTVO TOTALITARNEGA SUBJEKTA IZ DUHA WAGNERJANSKE PERVERZIJE	103
<i>Odgovor realnega</i>	103
<i>Subjektivnost in milost</i>	105
<i>Od Mozarta do Wagnerja</i>	108
<i>Wagnerjanski performativ</i>	114
<i>Onstran falosa</i>	118
<i>Varovanje božjega uživanja</i>	124
<i>Perverzna samoinstrumentalizacija</i>	128











Zdenko Vrdlovec  
LEPOTA PREVARE

G. W. F. Hegel  
ABSOLUTNA RELIGIJA

Jacques Lacan  
SEMINAR VII –  
ETIKA PSIHOANALIZE

Jelica Šumić – Riha  
REALNO V PERFORMATIVU

Zbornik  
ŽELJA IN KRIVDA

Jacques Lacan  
HAMLET

RAZPOL 5

Zbornik  
UKRADENI POE

Eva D. Bahovec  
KOPERNIK, DARWIN, FREUD

M. Foucault, J. Derrida  
DVOM IN NOROST

Zbornik  
BESEDA, DEJANJE,  
SVOBODA

Spinoza  
DVE RAZPRAVI

RAZPOL 6

Mladen Dolar  
HEGLOVA  
FENOMENOLOGIJA DUHA I.

Zbornik  
BOG, UČITELJ, GOSPODAR

Zbornik  
HITCHCOCK II.

Freud in Lacan  
ŽENSKA SEKSUALNOST

Fredric Jameson  
POSTMODERNIZEM

Mladen Dolar  
HEGLOVA  
FENOMENOLOGIJA DUHA II.

