

## Matej Bogataj

## Vsak moški, vsaka ženska je zvezda

»Odgovor je vedno oblika smrti« (M 626)

*Thy feet in mire, thine head in murk,  
 O man, how piteous thy plight,  
 The doubts that daunt, the ills that irk,  
 Thou hast nor wit nor will to fight —  
 How hope in heart, or worth in work?  
 No star in sight!*

Roman Johna Fowlesa *Mag (The Magus)* je drugi roman tega avtorja, hkrati pa njegova sedma knjiga in četrti roman; roman je namreč prvič izšel leta 1966, dve leti za romanom *The Collector*, kasneje pa je avtor svoje zgodnje delo predelal ter drugo verzijo s predgovorom izdal še 1977. leta. S to predelavo je Fowles poudaril pomembnost svojega drugega najboljšega romana; *Ženska francoskega poročnika* je literarno finejše obdelana, pa tudi kompozicijsko zanimivejša. Že v *Magu* se avtor loteva zanj značilnih tem: ženske senzibilnosti in s tem povezanega čustveno-intuitivnega dožemanja sveta, moškega »branja« oziroma interpretacije nedoumljivih ženskih besed, »ustvarjanja« oziroma interpretacije sveta, vse to pa meša z močnimi primesmi eksistencializma in ezoterike.

V *Predgovoru* k *Magu* se seznanimo z besedili, s katerimi stopa roman v medbesedilno igro, kar nam prihrani ves tisti trud, ki bi ga morali sicer nameniti citatnosti in podobnim intertekstualnim prijemom. Predgovor je zanimiv tudi zato, ker v njem avtor še potrdi samo-osveščeno romana, esejistično pojasnjuje tisto, kar je mogoče sestaviti iz drobcev romana, ki se nanašajo na samo pisanje.

Med literarnimi vplivi omenja Fowles predvsem *Obrat vijaka* Henryja Jamesa, *Dickensovo Veliko pričakovanje*, *Bevisa* Richarda Jefferiesa in *Velikega Meaulnesa* Alaina-Fourniera, katerega vpliv so mnogi ugotovili tudi pri nastanku *Ženske francoskega poročnika*. Od neliterarnih spodbud prizna Fowles »viden vpliv Junga, katerega teorije so me močno zanimale v tistem času«.

Ob vseh teh, v predgovoru naštetih avtorjih, so v junakovem pre-mišljevanju osvetljene še nekatere zveze z drugimi besedili, na primer z mitom o Orfejevem spustu v podzemlje po Evridiko, s Shakespearovo *Nevihito*, s Frazerjevo *Zlato vejo*, *Zlato zoro*, Alesteirom Crowleyem, eksistencialisti, Nietzschejem, z *L'Astreé* Honoréja d'Urféja, s prizori iz grške mitologije. Vsakega od treh delov romana vpeljuje citat iz de Sadovih *Nezgod kreposti*. S problemom Fowlesove medbesedilnosti so se ukvarjali že mnogi, nekateri z vplivi, ki jih je pisec priznal, drugi z morebitnimi in nepriznanimi. Študij, ki vzporedno z branjem *Maga* berejo še d'Urféjevo delo ali pa *Velikega Meaulnesa* ali Brechtove, Pirandellove ali Artaudove zapiske o gledališču, je precej. Vse dokazujejo tisto, kar je v *Predgovoru* k dopolnjeni izdaji priznal že avtor sam — da je *Mag* nastal kot dialog s predhodnimi teksti. Ravno s *Predgovorom* nas je Fowles rešil nadaljnjega detektivskega iskanja hipotekstov (prototekstov) in citatov; pomembno je le to, da je z njimi delo izboljšano kot potica z rožinami.

Ob takšni besni intertekstualnosti, ki je v tistem času ne zasledimo niti pri prekoluznih metafikijskih avtorjih niti pri sočasnih evropskih, je zanimiva tudi izpostavitve problema imenovanja. Fowlesovo ukvarjanje z izrekljivim in neizrekljivim in z mejo med njima — kar kaže na nezaupanje jeziku in s tem storjen korak proti drugostopenjskosti — je bilo poudarjeno v prvotnem, že pred prvo izdajo spremenjenem naslovu. Ta bi moral biti *The Godgame*, *Božja igra*, kar bi še poudarilo igrivost besedila in rezultat igre — spoznanje o zrcaljenju besedila na svet oziroma na njegov temelj.

*Mag* je že v prvotni verziji poudarjeno metafikijsko delo; v kasnejši predelavi ni bistvenih kompozicijskih popravkov ali poplave intertekstualnosti, ki je v prvotni verziji ni, sam odnos do pisanja se ne spremeni bistveno, le nekateri odlomki so pripisani. Tako lahko zatrdimo, da je *Mag* eno prvih evropskih postmodernističnih metafikijskih del, če seveda jemljemo pojem v stilskem pomenu in ne periodizacijsko, če ne štejejo vanj vseh del predstavnikov novega romana, katerih osveščenost pisanja pa je precej drugačna, prav tako odnos do resničnosti fikcije in njenih svetov. Fowlesovo delo je veliko bližje nekaterim reprezentativnim delom iz osemdesetih let kot pa novemu modernizmu oziroma neoavantgardi.

Ob teh formalnih razlikah od povojnega novega modernizma pa spada ta Fowlesov roman v prvi val romanov, ki kar kričijo po interpretaciji. Po polstoletni prevladi literarnih del, ki so bila do interpretacij negostoljubna — sem spadajo vsi romani, v katerih se izrazito pojavlja tok zavesti, podobno je pri Kafki, ki blokira vsako simboličnost ali metaforičnost, pri vseh novoromaneskni piscah, ki »pozunanjijo« tok zavesti tako, da ga iztrgajo zavesti in predajo »objektivnemu« pripovedovalcu — so v šestdesetih letih začela nastajati »odprta« dela; »odprta« zaradi količine različnih branj, ki jih dopuščajo. Kljub

temu, da enopomenska umetniška dela ne obstajajo, saj je bistvena lastnost estetske informacije ta, da se z vsakim (sprejemom) branjem spremeni, pa so se v šestdesetih letih začela pojavljati dela, ki so bila nalašč oblikovana tako, da so proizvajala več zelo različnih, že kar nasprotnih pomenov.

Delo, ki nudi bralcu gradivo, iz katerega mora z aktivnim branjem rekonstruirati avtorjev namen ali pa vsaj sestaviti eno od mogočih »zgodb«, je posledica spremembe taktike umetnosti, ki je na spoznanje o nedoločljivosti in spremenljivosti sveta reagirala drugače. Kot v prvi polovici stoletja Fowles v Predgovoru pojasnjuje, da je *Mag* eno tistih — v zadnjem času vse bolj pogostih del — ki stavijo na svojo strukturo, ki omogoča več različnih branj. »Romani, celo bolj lucidno spočeti in kontrolirani, kot je ta, niso kot križanka z enim samim izborom pravih odgovorov... Če ima *Mag* sploh kakšen »pravi pomen«, potem ta ni nič drugačen kot tisti, ki ga ima Rorschachov test pri psihologiji. Njegov pomen je kakršna koli reakcija, ki jo povzroči pri bralcu, in — vsaj kar se mene tiče — ne obstaja »prava« reakcija.« (M 9)

Takšna avtorjeva dobrohotna dopuščanja vseh mogočih branj postavljajo vsakogar, ki bi se lotil pisanja o delu, pred nepotrebno ali pa vsaj zoprno nalogo. Če ni »pravega« branja, potem je vsakršno pisanje zgolj reševanje testa in objavljanje njegovih rezultatov, ki jih sicer varuje zdravniška oziroma poklicna etika. Ne glede na to, kako zabavno bi bilo brati rešitve vseh kritikov in literarnih teoretikov v kakšni Literaturini novoletni anketi, se je bolj varno zateči v teorijo in razkrivati zgradbo dela, odkrivati citate in primerjati delo s kakšnim drugim. Res pa je, da takšna odsotnost »pravega« pomena osvobodi bralca iskanja smisla dela, torej avtorjevega namena pri pisanju. V tem primeru lahko delo dopisujemo in vanj vnašamo mogoče pomena, ne da bi delo nehalo biti ono samo.

Tudi pri branju odprtih del se pokaže, da je igre, ki omogočajo več svobode, teže igrati, vendar je v izmišljanje pravil vložen trud poplačan z nepredvidljivimi rezultati.

*Thy Gods proved puppets of the priest.*

*'Truth? All's relation!' science sighed.*

*In bondage with thy brother beast,*

*Love tortured thee, as Love's hope died*

*And Love's faith rotted. Life no least*

*Dim star descried.*

Ker roman Johna Fowlesa *The Magus* še ni preveden — njegov gromozanski obseg pa mu že vnaprej jemlje večji del možnosti, da bi kdaj bil — je morda koristno skicirati dogajanje v njem. Pri tem se bom izogibal interpretaciji dvoumnih dogodkov in predstavil stvari tako, kot jih opiše Nicholas.

Nicholas, prvoosebni pripovedovalec, je zdolgočaseni upornik proti tradiciji, naveličan svojega uporništva, ponosen na svoje *dandyjevstvo*, cinizem, agnosticizem in poznavanje francoskega eksistencializma. Ker ga vse po vrsti dolgočasi, se prijavi na oglas za lektorja na šoli na grškem otoku. Pred odhodom spozna Alison, avstralsko stewardeso, s katero preživi teden v dvoje, predlaga mu poroko, vendar Nick ni pripravljen žrtvovati svoje svobode in odpotuje na novo službeno dolžnost.

Med službovanjem, ki ga ob poučevanju izkoristi še za izlete po otoku in v celinske kupleraje, stakne sifilis, zato si hoče v trenutku obupa odstreliti del glave, pa se puška ne sproži. Na enem naslednjih izletov pride do počitniškega posestva Bourani in spozna njegovega lastnika Conchisa, bogatega Grka in velikega poznavalca umetnosti, psihologije in vseh vrst zvijač, ki mu ob prvem in ob vseh nadaljnjih obiskih pripoveduje in s pomočjo skrivnostnih oseb tudi uprizarja svoje (bolj ali manj izmišljene) dogodivščine. Glavna motivacija za obisk starega prevaranta sta dvojčici Lily in Julie (včasih tudi Rose), ki sta včasih mrtvi, drugič shizofreni, tretjič igralki ali psihiatrinji. Nicholas se zaljubi v Lily in ves čas poskuša odkriti ozadje totalnega teatra, v katerem igra njemu neznane vloge.

Ko pride Alison v Grčijo, je zaradi ljubezni Nick ne povabi na otok, temveč splezata na Parnas. Pri slovesu jo ponovno zavrne in odrzri na otok, kjer izve, da je Alison napravila samomor. Conchis in klapa mu po dolgem nategovanju pripravijo proces, na katerem jim lahko sodi za njihovo početje, ki mu ga predstavijo v novi (lažni) luči. Nicholas je strt, vendar se tudi drugič ne ubije, temveč detektivsko raziskuje, kdo ali kaj je za dogodki. Odkrije, da je Conchis že davno mrtev, da pa je Alison krepko živa, zato se vrne v Anglijo in jo tam išče kot nor.

Kmalu najde ljudi, ki so povezani z Alison in z (že spet živim Conchisom, vendar mu zatrjujejo, da se bo Alison vrnila, ko jo bo volja, in ta jo res kmalu zagrabi. Pojavi se. Nick slutí zaroto in past, ponudi jí življenje (vsaj) v dvoje. Zarote ni bilo, igra je končana, bliža se odločilna partija. Ali pa tudi ne.

*All souls eternally exist,*

*Each individual, ultimate,*

*Perfect — each makes itself a mist*

*Of mind and flesh to celebrate*

*With some twin mask their tender tryst*

*Insatiate.*

Mag je torej *Bildungsroman*, roman o tem, kako se je glavni junak likal in kako je iz neprilagojenega posameznika postal ljubezniv in ljubezni vreden mož. Nicholasova zgodba predstavlja fiktiven svet, po

katerem mora bralec stopati z glavnim junakom, po tem svetu pa ga Fowles usmerja in speljuje na stranpoti podobno kot Conchis glavnega junaka.

Bourani, Conchisovo počitniško posestvo, je poligon za Nickovo šolanje. Že pred srečanjem tretje vrste mu ponudi ključ, s katerimi je mogoče odkleniti skrivnostno vedenje skrivnostnih oseb, ki se pojavljajo in igrajo prizore, o katerih mu Conchis pripoveduje. Tako Nicholas najde »pozabljeno« antologijo modernega angleškega pesništva s podčrtanimi verzi, na samem vhodu na posestvu pa visi obvestilo, da je posestvo »čakalnica«, torej prehodni prostor, neke vrste prečiščevalnica.

Zakovitosti Bouranija so zakovitosti paralelnega, fiktivnega sveta, samo posestvo pa kraj, kjer se dogaja »metagledališče, katerega namen je omogočiti sodelujočim, da spregledajo svoje vloge v njem« (M 408) in potujejo v »druge svetove« (M 106) oziroma spremenijo »način gledanja« (M 173). Vsako od teh treh stanj je tisto, kar hoče totalno gledališče, *meta-teater*, v katerem ni razlik med nastopajočimi in ne gledalcev, povzročiti. Vsako od teh stanj — sprevid vloge, videnje drugih svetov in spremenjeno videnje — ali pa stanje, ki združuje vsa tri, je namen fiktivnega sveta oziroma gledališča; katarza.

Podobno analogijo oziroma zrcaljenje — teoretiki novega romana so takšno škatlasto odsevanje, enako ruskim babuškam, v katerih so še manjše in v njih še manjše, poimenovali *mise en abyme*, ta pojem pa uporabljajo tudi anglofonski teoretiki — zasledimo tudi pri razmerju med dvema osebama v romanu, med Nicholasom in Conchisom. Podobno kot Conchis z lažjo in prevaro usmerja Nicka stran od resnice, da bi se mu razkrile vse prevare, ki jih ima za resnične, ravna Fowles z bralcem. Bralec je prav tako potegnjjen za nos, resnica in ozadje dogajanja sta mu ravno tako odtegovana kot pripovedovalcu, podobno kot mora bralec skupaj s Charlesom v *Ženski francoskega poročnika* preganjati lažnivo Saro po knjigi, zmeden zaradi neujemanja njenega govorjenja z dejstvi fiktivnega sveta.

Res pa je, da izmišljeni svet romanov ni podvržen resničnosti, torej nima enakih zakonov, omogoča pa prenos nekaterih razmerij navzven, v realnost. V primeru, da je *mise en abyme* mogoče prenesti 'ven', da so fiktivni svetovi in njihovi deli analogni — ne pa identični — svetu, v katerem prebivamo, pa lahko delo deluje na bralca tako kot na junaka. V tem primeru bi nekateri metafizijski romani poskušali doseči tisto, za kar gre po Robbe-Grilletovih izjavah sočasnemu novemu romanu — namreč za literaren poskus drugačne postavitve človeka v svetu — na drugačen, bolj komunikativen način. Ob tem se spomnimo na eno prvih zapisanih misli o tragediji in s tem o umetnosti sploh, da so bolj pošteni tisti, ki varajo, in bolj pametni tisti, ki se pustijo prevarati.

»Laž za lažjo. Morda je to naš način izrekanja resnice.« (M 626)

*Some drunkards, doting on the dream,  
Despair that it should die, mistake  
Themselves for their own shadow-scheme.  
One star can summon them to wake  
To Self; star-souls serene that gleam  
On life'calm lake.*

In kakšne so te 'resnice', ki jih hočejo z lažmi vcepiti Nicholasu? Kakšno je njegovo vedenje in védenje pred in po obdelavi v meta-teatru? Kakšno je njegovo razumevanje resnice, ljubezni, svobode in naključja, štirih osnovnih lekcij, ki jih Nicku posredujejo ostale osebe v romanu, v popoldanskem času pa rešuje še sam naloge iz te snovi? Pri tem se moramo spomniti opozoril avtorja romana, da ni pravega pomena, prave resnice dela, kar nas sili v to, da poiščemo vsaj dve in s tem pokažemo, da nismo tradicionalni bralci, da torej razumemo, da je branje romana kot lupljenje čebule — z vsakim branjem olupimo plast — in ne kot zajemanje kakija z žlico iz razprte polovice. Pri tem početju se moramo spomniti opozorila, ki ga je pogosto ponavljal Lacan svojim *fanom* in epigonom, »da je ena od stvari, na katere moramo najbolj paziti, ta, da ne razumemo preveč, da ne razumemo več od tistega, kar je bilo v subjektivem govoru«.

Pri Fowlesu si lahko pomagamo s temami njegovih ostalih romanov. Takoj nam pade v oči pogostost »ženskih« tem, avtorjev feminizem, pa pri skoraj vseh njegovih razlagalcih opažena tema *Iskanja* in *Padca*, pogosta pa je tudi kritika »ustvarjanja« sveta, torej podrejanja sveta določeni subjektivni predstavi, predsodku o njem, ki iz sveta izriva neizrekljivo in skrivnostno.

Tudi v dveh drugih Fowlesovih romanih se pojavljata *Padec* in *Iskanje* (ženske); v *Ženski francoskega poročnika* Charles sledi Sari, padli ženski in namišljeni 'kurbi', vse globlje in globlje, tako da se mu potem, ko jo ponovno najde, in mu razkrije svojo 'resnico', spodmaknejo še zadnji ostanki viktorijanskih tal pod nogami — in znajde se v dvajsetem stoletju. V *Slonokoščenenem stolpu* (*The Ebony Tower*, 1974) dve od treh zgodb obravnava problem metanja v brezno ljubezni oziroma odnos med seksualnostjo, zvestobo in viteškim idealom ženske. Nasploh je pri Fowlesu pogosto, da ženske s svojo seksualnostjo vabijo junaka, da jim sledi, pri tem pa ga moralno spreminjajo z vsemi poštenimi in nepoštenimi sredstvi. Moški junak se pogreza globlje in globlje, klen pogled mu zamira in gotovost izginja. Primerjava z okrutnimi pajkovkami, ki prebavijo moške partnerje, se nam vsiljuje kar sama od sebe, takoj se spomnimo tudi tičev z zlepljenim perjem, ki so sledili glas samice vse do limalic. Res pa je, da je po trditvah nekaterih *mit o iskanju osnova vseh književnih žanrov*, padec pa kul-

turna osnova judovsko-krščanske dediščine in eden temeljev vsake mitologije.

Če pogledamo *Maga* v tej luči, potem je Nick na začetku cinični, neprilagojeni, nečustveni, hiperracionalni, zdolgočaseni, egoistični in često lažnivi mladeč, ki ima avto in precej dober videz, zato ima uspeh pri ženskah, od katerih pobegne vedno, ko bi morala stvar postati resna. To mu uspe tudi pri Alison, kar sreča na grškem otoku nezemeljsko lepo — Conchis jo predstavi kot trideset let mrtvo — žensko, ki je zaradi svoje neujemljivosti, nedoločljivosti in drugačnosti nadvse primerna za zapolnjenje Nicholasove domišljije. Lily je bitje iz sanj — Bourani ima ves sanjske, fiktivne zakonitosti — najdeni objekt hrepenenja, v vseh svojih različnih igranih identitetah pa ostaja brez svoje lastne (vsaj z Nickovega gledišča). To Nicku omogoča, da njeno odsotno in manjkajočo identiteto napolni s svojimi projekcijami, s projekcijami lastne nezadostnosti.

Lily je torej *femme fatale*, kot taka pa je mešanica nevarnosti in privlačnosti, hkrati pa vaba, s katero Conchis lovi Nicka v nekakšno terapevtsko ordinacijo, »zakaj vse skupaj je podobno skrivanju; nekdo skrit mora vedeti, da si iskalec želi igrati, drugače ni igre«. (M 208) Conchis je torej morda res psihiatrijski ekspert, ki z različnimi metodami, tudi polumetniškimi, zdravi in izboljšuje svoje paciente. Vse odigrane scene in pripovedi so bile isto kot roman sam — Rorschachove packe, na podlagi katerih lahko Conchis in Lily, tokrat kot dr. Maxwell, sestavita diagnozo, ki jo prebereta na »procesu« Nicku.

Naenkrat nam postane jasen tudi Nickov odklonilen, že kar sovražen odnos do Lily in Conchisa, predvsem po sojenju, ko mora prisostvovati ljubljenu Lily in gibkega, spretnega črnca ter gledati na filmu podobne prizore; to mu razkrije njegovo zmoto. Vse njegovo paranoidno iskanje pravil igre je torej posledica tipičnega občutka, ki preveča žrtev *femme fatale*, ki se »naenkrat znajde na mestu nedostopno-nemogočega *das Ding* in začne delovati kot »sublimni objekt«, začne utelešati nemogoče »prazno mesto«, ki proizvaja željo... Teoretska predpostavka, ki jo lahko povlečemo iz vloge *femme fatale*... je ta, da se subjektivacija doseže tako, da občutimo lastno nemoč, da se počutimo kot žrtev; *femme fatale* deluje kot »gospodar igre«, kot nevarni manipulator...« (Žižek) Conchis in Lily se zdita Nicholasu kot zarotnika, prevaranta, čarovnika, maga — ali ni zaljubljenec ‚začaran‘, brez volje za vse drugo razen za doseg nemogočega objekta — ki mu vsiljujeta igro z iracionalnimi pravili, pred katerimi kloni njegov razum. Ko mu pokažejo, kako so mu nezavedne vsebine popačile podobo Lily, je ozdravljen *machizma* in projekcij. Sposoben, da sprejme realnost takšno, kakršna je, in za življenje v dvoje. Z Alison.

Ob tem pa spozna tudi pomen ključne (za ta šop ključev) besede, za katero »ne ve, kaj pomeni«, potem v njem »raste embrio... kate-rega besede ne more izgovoriti«, na koncu pa prizna, »da zdaj razume

to besedo, tvojo (Alisonino) besedo«. Ljubezen. Zato se roman končuje s kupletom v latinščini, ki govori o tem, da bo tisti, ki ni nikoli ljubil, jutri zagotovo ljubil, in da bo tisti, ki je ljubil, zagotovo ljubljen. Fowles se nam razkriva kot metaromantik, kar potrjujejo tudi odgovori njegovim izpraševalcem: »Vendar pa je sentimentalnost prekoračenje (*excess*) dobre, ne slabe stvari. Najboljše, kar se lahko zgodi osemdesetim, je 1740 — začetek nihanja starega miselno-srčnega nihala.« Vendar pa je takšno obujanje romantike ne-ideološko, subjekt je zmehčan, Fowlesovo pisanje ne pristaja »na ideologijo, (ki) vzpostavlja ravnotežje in napolnjuje s smislom, (ki) sem jo jaz« (MC) »imenoval pač metaromantika«.

Že v *Ženski francoskega poročnika* je Charles, mladi znanstvenik, ki iz sten kruši *nautilus*, *trilobite* in *dizenterije*, soočen z ženskim, skrivnostnim svetom, v katerem odpove njegovo racionalistično razumevanje sveta. V *Magu* se isto zgodi Nicholasu, ki se znajde nemočen v svetu, »v katerem ni nič gotovo«; soočen je s pomanjkljivostmi svojih hipotez o svetu in njegovi resničnosti, njegova emocionalna investicija, ki naj bi mu omogočila sprijem v celoto z drugo polovico — Lily — ne prinese pričakovanega dobitka; še več, Nicholasa nekajkrat ponižajo, ves čas mu je sugerirano, da ni sam gospodar položaja, da ni dominanten subjekt v igri, da nima dovolj moči in spretnosti, da bi razkril ozadje igre ali pa prenesel misel o tem, da jo sam vodi.

S tem, ko mu zmaknejo cilj obstoja — posest ženske, ko mu izmikajo resnico in namesto nje ponujajo slučaj in življenje brez (ene same in trdne) resnice, potiskajo Nicka iz središčne, dominantne, gospodarjeve pozicije proti obrobju, na margino, med marginalce. Med tiste, ki nimajo v lasti (edine prave) resnice razuma, niso pripadniki vladajočega sloja, edine prave nacionalnosti, rase, spola, spolnih praks. Nickovo izrivanje iz središča je pot proti nepoznanemu, proti »skrivnostnemu mestu x« (Nietzsche), proti negotovosti, izgubi samega sebe, in hkrati pot v predmestje, med ljudi drugega socialnega sloja in stran od svojega, visokega in dominantnega; Nick pristane med protopunkerko Jojo in prijazno materinsko stanodajalko Kemp, vržejo ga iz službe, zagravžajo se mu Angleži njegovega in višjih slojev.

Takšno polzenje niže in niže, proti dnu, na rob, pa ni samo Pa-dec brez možnosti vzpona in vrnitve, ni samo izgon iz privilegiranega mesta (Raja), temveč je ta romarska pot kljub izgubi strehe in zavetja in moči odrešitev, tudi umik s pozicije, ki jo je potrebno ves čas braniti brez upa zmage, brez možnosti premirja in počitka. Izguba moči nam omogoči sneti težak oklep, ki nas sicer brani in varuje, a tudi teži in dela nerodne, omogoči nam razbremenitev in odložitev (morda komu res dragocenega) tovora. Nemajhne pa so tudi pridobitve pri spremembi; moč, ki jo pridobimo, ko pristanemo na šibkost, gibljivost in spremenljivost, protejska kamuflažna spretnost, kratka identiteta, odprtost do drugega in pridobitev tiste šibkosti, ki pa ni nemoč, ki sta



jo Deleuze in Guattari poimenovala *postajanje* — ženska (*devenir — femme*): »Pisati, to je postajati, toda ne postajati pisec. To je postajati nekaj-drugega . . . Obstaja neko postajanje-ženska v pisanju. Ne gre za to, da bi pisali ,kot' ženska. Gospa Bovary, »*to sem jaz*«, je izjava histeričnega prevaranta. Niti ženskam ne uspe vsakič, kadar se potrudijo — pisati kot ženske, v imenu prihodnosti ženske. Ženska, to ni nujno pisec, ampak postajati-manjšinski s pisanjem . . . Biti izdajalec svojega kraljestva, izdajalec svojega spola, svojega razreda, svojega naroda, svoje večine . . .«

Postajanje je vedno postajati ne-dominanten, šibek, in sicer toliko, da lahko prepustiš komu njegovo moč in dominantno vlogo, ne da bi se za to z njim boril. Ne da bi moral nujno dokazovati in uveljavljati svoj prav in svojo resnico, svojo borbenost in svojo moč, resnico svojega naroda in svoje rase, dominacijo razuma pred norostjo in odraslosti pred otrokostjo. Seveda je nujno pri takšnem nomadskem potovanju paziti, da ne postane beg, da ne postane edino mogoče stanje in način obstoja, saj bi v tem primeru samo zamenjali vloge, druga bi nam bila enako vsiljena in nujna kot prva.

Nicholasa najprej potisnejo v obrambo, potem ga iz trdnjave nanežejo na negotovo pot, ki je brez zavetja in brez cilja, pa vendar osvobajajoča in čudovita, morda celo zmagovita. Poženejo ga na pot, po kateri so stopali vsi ostali sodelujoči v meta-gledališču, na pot, po kateri mora stopati vsakdo, ki v gledališču noče zgolj ponavljati in oponašati svojih predhodnikov in soigralcev. »Mi vemo, kakšen je občutek. Vreči se v nekaj. Biti zavržen. Jezen. In vsi vemo, da se na koncu spleča,« kot pravi Lily. (M 476)

Takšno postajanje-šibak uvršča Fowlesa v »mehko« varianto mišljenja, med sopotnike obeh že omenjenih »shizoanalitikov«, Lyotardovega vztrajanja na »nepremostljivi razliki« (*le différend*) in ob bok italijanskim »mehkomislečim« po-heideggrovcem. Med enega »izbranih« — beseda se v romanu pogosto pojavlja, kot bi šlo za razlikovanje peščice od večine, kakršno poznajo tajna, ezoterična in hermetična združenja — ki razumejo nujnost spremembe odnosa do drugega, do narave, do marginalcev vseh vrst, barv in oblik, do manjšin. Do vsega tistega, čemur je v osemdesetih uspelo spregovoriti in je s tem bistveno zaznamovalo to obdobje.

»Kar že je, nima imena« (M 460)

*That shall end never that began.*

*All things endure because they are.*

*Do what thou wilt, for every man*

*and every woman is a star.*

*Pan is not dead: he liveth, Pan!*

*Break down the bar!*

Fowlesov roman je (tudi) zgodba o tem, kako zvijačni iluzionist in terapevt Conchis spelje na led nedolžnega in lažnivega Nicholasa; ponudi mu vabo, Žensko, ki se po njegovih navodilih obnaša kot fatalna ženska. S svojo nespoznavno in preskakujočo identiteto oponaša fatalko, ki lahko stopi na mesto nemogočega objekta hrepenenja ravno zato, ker s svojo spremenljivostjo in neizoblikovanostjo napolni katerokoli praznino, s svojo amorfnostjo obeta zamašitev kateregakoli praznega mesta. Ko Nicholas to slastno vabo ugleda, postane trapast, slep in gluha kot rušavec med svatbenim petjem, Conchisu začne jesti iz roke in poslušati njegove izmišljene prigode, uprizarjajo mu različne prizore, berejo o njem okrutna psihiatrična poročila in diagnoze, namesto plačila pa mu izmaknejo ljubljeno bitje, ki vleče nase precejšen del lastnosti, s katerimi se identificira. Zmaknejo mu torej točko identifikacije in tako temeljito zanihajo njegov 'jaz', da odpade z njega velik del njegovega uporništvā, ljudomrzništva, nezvestobe in drugih lastnosti, ki mu preprečujejo skupno življenje z Alison.

Jasno je, kako celo zadevo izpelje Conchis; na prvi pogled pa je manj jasno, kako si je stvar zamislil stvarnik fiktivnega *heterokozmosa*, avtor; s tem, da nam razkrije junakovo očiščevanje od fantazme, gotovo ne, možnosti hipnotiziranja bralca, da bi občutil tisto stanje, ki kraljuje v manifestih piscev novega romana in v esejih in razpravah njegovih domačih sopotnikov — *da stvari najprej so, in to brez smisla* — pa tudi nima.

Na tem mestu se je koristno spomniti na to, da je roman Rorschachova packa, v katero bi moral bralec projicirati podobno vsebino, kot jo Nick v svoj nedosegljivi objekt hrepenenja; ta vaba, ki jo nastavlja Fowles, bi morala povzročiti isto paranoidno iskanje nečesa, kar stoji »za« vsem, mobilizacijo tiste NKVD-jevske logike, »da je vse z vsem povezano«. Vaba bi morala biti izbrana tako, da bi omogočila in pospešila sicer neodločno in lenobno vrtenje okoli same sebe kot (četudi namišljenega, neobstoječega ali praznega) središča; vzpodbosti bi morala mačko, da bi se vrgla na vrelo kašo.

Če je Conchis mag, ki obseda in začara svojega učenca in žrtev, pa je njegovo početje ob čaranju, magiji, tudi igra, in to ne katerakoli igra, temveč *Božja igra*, *The Godgame*. Naslov *Božja igra*, igra z Bogom za Boga (ali z Bogom za boga), bi postavil v ospredje tiste interpretacije, ki bi stavile na tista mesta v besedilu, kjer piše, »da ni boga in to sploh ni bila igra« (M 625); naslov *Mag* pa poudari ravno Conchisovo in avtorjevo vlogo. (Zanimivo je, da Peter Conradi v svoji knjigi o Fowlesu naslov povezuje še z »magijo«, materjo Lily in Julie, Conchisovo ljubico in ugledno *lady*, ki jo Nick sreča le enkrat).

Conchisovo »*meta-gledališče*«, v katerem ni nič gotovega, »saj deluje na predpostavki, da je v realnosti vse izmišljiva (*fiction*)«, in Fowlesovo početje imata iste namene. Eden od njih je ta, da bi se sodelujoči osvobodil svoje prve vloge, da bi se rešil igranja, ki si ga vsiljuje,

da bi torej spregledal igro kot umetniško delo, nekako tako, kot spregleda Nick svoje prejšnje vzore, francoske eksistencialiste. Njegov odpor do sveta in do družbe je izhajal iz *dobesednega* branja eksistencialistov; »vendar takrat nismo razumeli, da junaki, ali antijunaki iz romanov francoskih eksistencialistov, niso bili mišljeni realistično. Poskušali smo jih oponašati, pri tem pa smo zgrešili metaforičnost opisov zapletenih stanj in občutij ter jih zamenjevali za natančna in nedvoumna navodila, kako se vesti.« (M 17) Na metaforičnost in fiktivni značaj svojega početja vodja »meta-gledališča« v maniri brechtovskega potujitvenega efekta nekajkrat opozarja, na primer na to, da so »maske zgolj metafora«. (M 458)

V romanu je precej situacij, ki spominjajo na eksistencialistične, na primer Conchisova pripoved o svobodi, ki jo je imel, ko je lahko izbiral med ubojem človeka — od Nemcev izmučenega za povrh — in svojo smrtjo, v kateri bi se mu pridružilo še celotno prebivalstvo grške vasice. Podobna tej je preizkušnja, ki jo ponudijo Nicku, ko lahko z bičem razbrazda goli beli hrbet Lily in se s tem njej in njenim somanipulatorjem maščuje za ponižanja in razgaljenje, Vendar pa je svoboda pojmovana bistveno drugače, predvsem je osvobodjena bremena odločitve in odgovornosti, odsotni sta tudi tragičnost in tesnoba, ki ju sicer zlahka zasledimo pri eksistencialistih; svoboda je veliko bolj osvobajajoča, predvsem pa nosi s sabo velik del nujnosti, saj »bolj ko razumeš svobodo, manj jo poseduješ«. (M 518) Fowles je, podobno kot njegovi sodobniki, pisci novega romana, kritičen do osnovnih eksistencialističnih in absurdističnih predpostavk, uporablja pa nekatere situacije, ki jih zvrne proti njihovemu izvirnemu kontekstu.

Ob drugačnem razumevanju svobode ter sprevidu fiktivnosti čaranja — jasno, saj imamo opraviti z umetniškim delom, ki se zaveda avtonomnosti svojega literarnega sveta glede na realnost in njeno pomenjanje — so ravno iluzionistični postopki prevarantov Nicka spravili v zanj nova stanja. Važnejša so predvsem tri stanja, ki so si med seboj precej podobna, v katerih čuti junak — pripovedovalec polnost svojega bivanja. To so predvsem epifanija ob sončnem zahodu na Parnasu ob Alisoninem obisku, s hipnozo in *daturo* povzročeno stanje čiste prisotnosti in zavedanja tu-bivanja, ter zadovoljstvo ob ponovnem snidenju z vmes *kao-mrtvo* Alison na koncu, ilustrirano s kupletom iz *Pervigilium Veneris*:

*cras amet qui numquam amavit*  
*quique amavit cras amet*

kar so tudi zadnje besede v knjigi, njen končni rezultat. Značilnost vseh treh stanj je ukinjanje nasprotij, stanje, v katerem »vsa nasprotja postanejo eno, kajti vsako (nasprotje) je nepogrešljivo drugemu« (M 239); tudi kadar ne gre za stanje, imenovano *coincidentia oppositorum*, je Nickovo zadovoljstvo odvisno od občutenja celote, od do-

polnitve z drugo polovico, Alison, »brez katere ne bo nikoli nič več kot samo polovica bitja«. (M 655) Čeprav imamo opraviti z mitom o androginski celosti človeka, ki zaradi svoje delitve, ki se je dogodila enkrat v času — in takrat se je čas šele začel — v času ne more več postati cel; čeprav takšno krpanje celote kar kriči po ugovoru,\* če je jemljemo dobesedno, imamo opraviti z metaforo, z dopolnjenim simbolom. S simbolom, ki nam sugerira stanje brez nasprotij, v katerem so nasprotja spoznana in uravnovežena, izgine pa tudi razlika med subjektom in objektom, izginja in ukinja se dominantna vloga tistega, ki si svet okoli sebe pod-vrže. Gre za stanje, ki so si ga za cilj zastavili pisci novega romana v svojih manifestih. Za stanje, ki je mogoče le v primeru, da dopustimo veliki količini nezavednega in drugega, da zmehča trdo konstitucijo (pod)metalca.

»Trebaja se je vrniti daleč nazaj, in začeti znova...« (M 650)

*To man I come, the number of*

*A man my number, Lion of Light;*

*I am The Beast whose Law is Love.*

*Love uder will, his royal right —*

*Behold within, and not above,*

*One star in sight!*

Conchisova vaba, ki je dobro izbrana in dobro vodena, če lahko uporabim besednjak ribičev z umetnimi vabami, je Ženska, ki jo ple-nu zmakne, s tem pa mu zmakne tudi temelj njegovih prepričanj in da lekcijo iz pristnosti in nepristnega oponašanja. Fowlesova vaba je igra, v kateri je zastavek bog ali pa jo ta celo skrivnostno in nedoum-ljivo vodi. Ker lahko rezultat vsaj približno rekonstruiramo iz knjige, preostane le še najtežji del; razkriti, kako rokohitrec in čarovnik Fow-les igro vodi.

Roman *Mag* se končuje s kupletom iz *Pervigilium Veneris*, delom alkimista iz 16. stoletja, ki je potek *Velikega dela* in svoja občutja, ki so ga krivila sproti in na koncu, upesnil v odštekanih kupletih. Ta, ki ga navaja Fowles, je eden zadnjih, govori pa o jutrišnji ljubezni tistih, ki še ne ljubijo, kot tudi tistih, ki to že počnejo. Ob naslovu in zaključku romana z opisom konca *Opusa* je v *Magu* vse polno elementov iz hermetične tradicije in zahodne ezoterike, s katero si avtor prizadeva mehčati bralca.

Že Nickov prihod v Bourani, v *salle d'attente*, v čakalnico, je v znamenju renovacije, ki jo poznamo iz ritualov, katerih namen je vrni-tev nazaj in vzpostavljanje svetosti sveta. Že takoj na začetku mu

\* To je že storil Tine Hribar v *Drami hrepenenja*, 1983.

ponudijo ključne, ko mu podtaknejo verze iz Eliotovega kvarteta *Little Gidding*: « ne smemo opustiti iskanja / zakaj njegov konec / bo vrnitev na začetek / ki ga bomo prvič ugledali«, in verze Ezre Pounda, ki govorijo o priljubljenem arhetipu, ki spredelevlja izročeno nezavednemu, spustu v podzemlje: »Kdor je enak mrtvim ima pamet celo! / Ta zvok je prišel iz teme / Najprej moraš na pot v pekel / ...«

Tudi Bourani, Conchisovo posestvo z vilo, ima pomen, ki ustreza funkciji podzemlja, kot jo srečujemo v ezoteriki; je hkrati prostor, kjer »čakaš na smrt ali nekaj takega« (M 610), in hkrati maternica, čakalnica na ponovno rojstvo. Vrh šolanja čarovnikovega vajenca Nicholasa je proces, na katerem mu v podzemeljski sobi sodijo — preberejo mu imeniten primerek psihiatrijske diagnoze, v kateri najdemo vse glavne rekvizite, od neizsesanosti do gest, ki kažejo nagnjenost k analni erotiki, od sovraštva očeta do strahu pred kastracijo — ki poteka v kostumih magov skozi zgodovino, od egipčanskih bogov do čarovnic. »Sam ritual spominja na eleuzinske misterije predvsem po tem, da se popolnoma konča po zaključni ceremoniji, brez posebnih zahtev v vsakdanjem življenju.« (Conradi)

Ob tem je Fowles uporabil še eno divinizacijsko tehniko — *tarok karte*. V starem kompletu kart je bilo 78 kart, vse so predstavljale različne figure, vsaka od njih pa je imela tudi svoje ime. Kljub temu, da o intuitivni tehniki divinizacije ni napisano nobeno dobro dostopno delo — poceni populističnim knjigam, ki jih izločajo alternativne založbe, se je zaradi obupne kvalitete besedil bolje izogibati — lahko med »slikami« oziroma prizori, ki jih uprizarjajo Nicholasu, prepoznamo nekatere najpomembnejše podobe iz taroka. *Norec*, *Mag*, katerega simbola sta lilija (Lily) in vrtnica (Rose, tudi Julie), *Puščavnik*, *Vzdržnost*, *Kolo usode*, *Obešenec*, *Zvezda*, *Pravica* (tudi Proces), *Smrt*, *Ljubimca* in podobni naslovi povsem ustrezajo ključnim prizorom »meta — teatra«. Čeprav »čarovništvo« s kartami ni rekonstruirano — z izjemo v nekaterih dovršenih magijskih sistemih, na primer pri Crowleyancih, kjer pa je početje preveč vpeto v siceršnji sistem in s tem bistveno spremenjeno, zato tokrat neuporabno — ga lahko »prevedemo« na kakšno podobno tehniko. Na primer na *I Ching*, ki kot vse intuitivne tehnike temelji na verjetju v sinhrono povezanost akavzalnih dogodkov; metanje 49-ih paličic oziroma kovancev je smiselno samo v primeru, da neznanemu vprašanju ustreza določen nerazumljiv odgovor. Vendar pa je *I Ching* povezan s stvarmi, ki so več kot samo projekcija individualnega ali vzburkanje nezavednega, zato je za pojasnjevanje taroka bolj ustrezna alkimija, to pa predvsem zato, ker jo je v enem svojih temeljnih del *Psihologija in alkimija* obdelal Jung, ko je pisal o simbolih, ki spremljajo individuacijo, torej proces uravnotežanja nasprotij. Kljub temu, da bi se dalo Nicholasovo individuacijo povsem zadovoljivo razložiti z Jungovimi pojmi *Anima*, torej vodnica proti nezavednemu — vloga bi slej ko prej pripadla Lily — in *Senca*,

odrivani in nezaželjeni del individualnih lastnosti — verjetno Conchis, ki v pripovedovanju o sebi poudarja in karikira tiste Nickove lastnosti, zaradi katerih ga je treba vzeti v »šolo« — bi s tem mehanično prenašali Junga na Fowlesa, to je nepotrebno kljub avtorjevemu priznanju močnega vpliva.

Ne glede na vse razlike med »pisarniškim« oziroma »namiznim« špilom kart in »tovarniškim« oziroma »laboratorijskim« početjem alkimistov, lahko primerjamo divinizacijo s tarok kartami s psihičnim procesom, ki so se mu izpostavili alkimisti, ko so po nerazumljivih navodilih cmarili, smodili, dušili, mešali in drugače mučili materijo, s tem pa tudi v njej skrita božanstva. S tem, ko so projicirali v materijo božanstva in življenje, so ponavljali misterije, saj so se v materiji navzoča božanstva obnašala natančno tako kot »umirajoči bogovi«. S ponovitvijo misterijev so dosegli enak rezultat; povrnjeno svetost sveta in vstajenje božanstev. S formiranjem kemije kot znanosti se je početje alkimistov nadaljevalo kot branje, torej kot mišljenjska dejavnost, potem pa pobežnilo v literaturo.

Podobno, kot so alkimisti v kemični del procesa projicirali psihične procese, so »čarovniki« s kartami projicirali v sugestivne naslikane figure. Podrobnosti niti niso važne, saj je igral vsak — predvsem kadar je igral sam — proti drugemu nasprotniku. Pri vsaki takšni projekciji v materijo ali v čarovniške, norčevske in kosčevske figure postanejo nezavedne vsebine, ki se vežejo na določen arhetip, v primeru simbola pa na prezrto in nezavedno v simbolu, bolj in bolj avtonomne in aktivne; ob *ego*, identifikacijsko točko in hkratnega razločevalca nasprotij, pljuskuje tako dolgo, dokler se točka identifikacije ne prenese na ego nadrejeno sestvo. V njem je mogoč soobstoj nasprotij in njihovo uravnoteženje, s tem so izpolnjene zahteve nezavednega, ki samo ne pozna ločevanja. Sestvo je končni cilj individuacijskega procesa, procesa »odraščanja« in zorenja.

Vendar pa je ego težje zmehčati kot hobotnico, ki postane po nekajurnem udrihanju primerno mehka in uporabna za kuho. Ena od posledic občutenja kaotičnega stanja nezavednega je izguba trdne resnice, ki bi jo lahko izrazili, ob vseh lastnostih, s katerimi se identificira ego, se pojavijo njihove obratne lastnosti, katerih občutje je lahko kaj neprijetno. Občutek ne-ega, ne-resnice, ne-neresnice, ne-življenja, ne-bitja je povsem običajen korak na poti k odraslosti.

Seveda pa odraslost zahteva izstop iz vseh vsiljenih vlog — tudi iz vloge učenca. Zato in zaradi nevarnosti identifikacije s sproščenim arhetipom, je nujno zanikati še to in se ne identificirati z lastnim početjem in šolanjem. Ob koncu svojega šolanja Nicholas ugotovi, da je bil namen skrivnostnega početja »morda ta, da bi mi dali zadnjo lekcijo in zadnjo preizkušnjo ... da bi, kot v L'Astrée, spremenil leve in samorože in mage in druge mitične pošasti v kamnite kipe«. (M 655)

Da bi spregledal *bluff* v igri, spoznal vso čarovniško navlako kot metaforo, kot umetniško delo. In spoznal, da je ljubezen vse kaj drugega od strastnega projiciranja in lovljenja in čakanja nemogoče ženske; da je ljubezen nekaj, kar se daje za nič, a vsakomur. Da je ljubezen »tisto, kar čutiš do psa ali mačke«.\*

\* Sid Vicious, pevec prve punk skupine Sex pistols, Dean Hendrix, Morrison in Joplinova osemdesetih.