

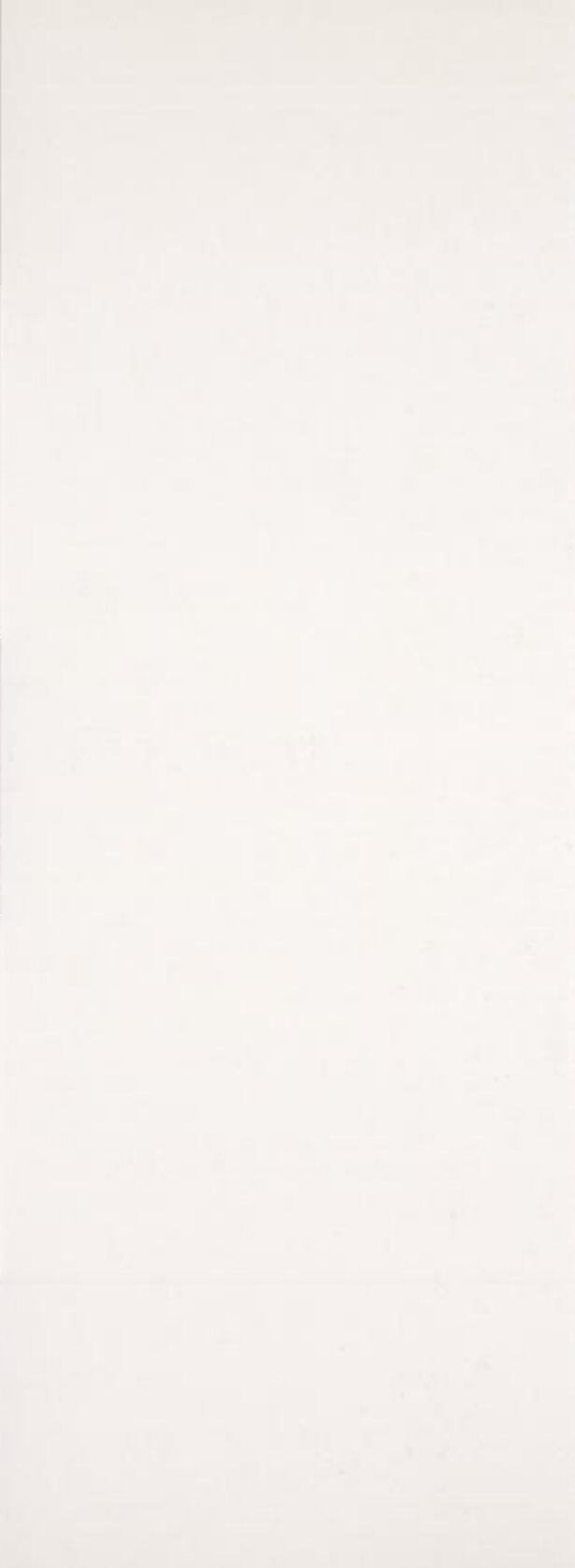
E
S
E
✓
I

NEKOČ^v

JE BILO

STO

ROMANOV



K A Z A L O

<i>Uvod</i>	3
<i>Janez Auzan: Prevedenost in preloženost</i>	7
<i>Dragana Krlić: Prevedenost in preloženost ali Znanost izkustva razumi</i>	9
<i>Daniel Defoe: Robinson Crusoe</i>	27
<i>Roman Brlicij: Samonaveljane izgubljenega svetila</i>	29
<i>Choderlos de Laclos: Nevarna razmerja</i>	39
<i>Zupančič Alenka: Objoki razveševanja</i>	41
<i>Miguel de Cervantes: Velikostni plemič don Kihot iz Mance</i>	57
<i>Peter Klepec: Don Kihot ali o pogojih avtorstva</i>	59
PROBLEMI – ESEJI	77
<i>Deja Zavrič: Film – Peta največja umetniška stvaritev</i>	79
Tematska številka	89
<i>Heliodorus: Athiopika, Prva in druga</i>	91
NEKOČ JE BILO STO ROMANOV	103
<i>Božič Čipec: Cicilia jelena</i>	105
<i>Alain Robbe-Grillet: Videl</i>	115
<i>Andrej Bitnik: Kdo je umore profesorica Jozipoviča</i>	117
<i>James Joyce: Dvostranski mladinski roman</i>	125
<i>Alci Pogačnik: Beledka k</i> <i>»A Portrait of the Artist as a Young Man« Jamesa Joyce</i>	127
<i>André Malraux: Kraljevsko por</i>	139
<i>Marcel Stefančič, jr.: Kraljevsko por do filma</i>	141
<i>Frans Kafka: Grad</i>	151
<i>Stijan Felker: Grupski vampir</i>	153
<i>Thomas Mann: Doktor Faustus</i>	161
<i>Mina Zadnikar: Doktor Faustus ali vije fragmenti o umorja</i>	163
<i>Gustave Flaubert: Madame Bovary</i>	169
<i>Benedikt: Pisce in čve</i>	171

S E J I



K A Z A L O

Uvod	5
Jane Austen: <i>Prevzetnost in pristranost</i>	7
Dragana Kršić: <i>Prevzetnost in pristranost ali Znanost izkustva zavesti</i>	9
Daniel Defoe: <i>Robinson Crusoe</i>	27
Roman Brilej: <i>Samozavedanje izgubljenega otroštva</i>	29
Choderlos de Laclos: <i>Nevarna razmerja</i>	39
Zupančič Alenka: <i>Objekt razsvetljenstva</i>	41
Miguel de Cervantes: <i>Veleumni plemič don Kihot iz Manče</i>	57
Peter Klepec: <i>Don Kihot ali o pogojih smešnega</i>	59
Michel Butor: <i>Modifikacija</i>	77
Darja Zaviršek: <i>Rim – Pariz: iluzije nemožnih srečanj</i>	79
Heliodoros: <i>Aithiopika</i>	89
Janez Krek: <i>Aithiopika, Freud in Lacan</i>	91
E. T. A. Hoffmann: <i>Življenjski nazori mačka Murra</i>	103
Boris Čibej: <i>Circulus felinus</i>	105
Alain Robbe-Grillet: <i>Videc</i>	115
Andrej Blatnik: <i>Kdo je umoril pastirico Jacqueline</i>	117
James Joyce: <i>Umetnikov mladostni portret</i>	125
Aleš Pogačnik: <i>Beležka k</i> »A Portrait of the Artist as a Young Man« <i>Jamesa Joyca</i>	127
André Malraux: <i>Kraljevska pot</i>	139
Marcel Štefančič, jr.: <i>Kraljevska pot do filma</i>	141
Franz Kafka: <i>Grad</i>	153
Stojan Pelko: <i>Grajski vampir</i>	155
Thomas Mann: <i>Doktor Faustus</i>	161
Miha Zadnikar: <i>Doktor Faustus ali trije fragmenti o usihanju</i>	163
Gustave Flaubert: <i>Madame Bovary</i>	169
Stendhal: <i>Rdeče in črno</i>	171

E S E J I

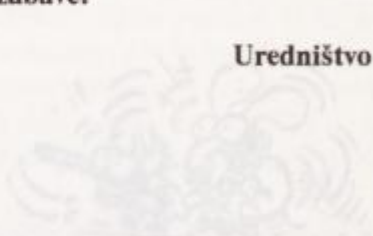
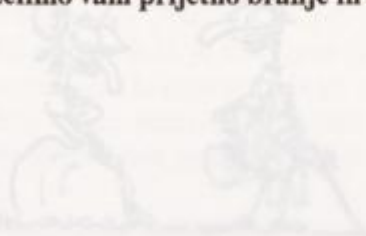


Nekoč je bilo 100 romanov. Sedaj jih je le še 86. Kaj se je zgodilo z ostalimi, si lahko preberete v posebni številki *Esejev*, ki jo imate pred seboj. Na kratko povedano: zgodila se jim je preinterpretacija, in to dvojna - najprej v sliki in nato še v besedi.

V rokah imate torej štirinajst stripov in dvanajst tekstov - interpretacij ene izmed knjig, objavljenih v zbirki 100 romanov. Razlika med številom stripov in številom tekstov izhaja iz banalnega dejstva, da nismo prejeli vseh tekstov, za katere smo bili dogovorjeni. Na posebnem zasedanju in po tehtnem premisleku je uredništvo sklenilo, da zaradi harmoničnosti celote ni vredno žrtvovati dveh stripov, ki sta povrh že sama zelo dobra interpretacija romanov, iz katerih izhajata. Omenjena stripa boste zato našli kot prilogo na koncu številke.

Želimo vam prijetno branje in veliko zabave!

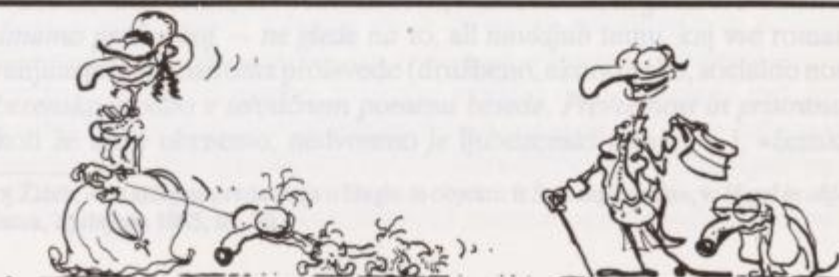
Uredništvo



PREVZETNOST

IN PRISTRANOST

JANE AUSTEN
©+3x



Dragana Kršić

PREVZETNOST IN PRISTRANOST ALI ZNANOST IZKUSTVA ZAVESTI

V pričujočem prispevku se bomo lotili analize romana Jane Austen *Prevzetnost in pristranost*. Pri tem nam bo kot vodilo služila na nekem drugem mestu izrečena teza, teza, da je Jane Austen »korelat, vzporednica Heglu v literaturi: *Pride and Prejudice* je literarna *Fenomenologija duha*, tako kot je *Mansfield Park* literarna *Logika*, *Emma* pa *Enciklopedija*,«¹ – iz česar seveda sledi, da bomo v našem prispevku, ker je tema našega prispevka pač *Prevzetnost in pristranost*, vzporejali zgolj *Prevzetnost in pristranost* ter *Fenomenologijo duha*. Pri branju pričujočega prispevka pa je vsekakor potrebno dvojje: prvič, določena doza *humorja* – za Hegla tako ali tako vemo, da »je imel sposobnost enega največjih humoristov med filozofi« in je »kot vsi veliki humoristi vse skupaj počel s smrtno resnim obrazom« (Brecht); drugič, *zrelo publiko*. »Zrela publika, ki jo vselej najde filozofsko delo, je torej prav tista, ki *ne razume*, a je pripravljena to vzeti nase (in, denimo, še enkrat prebrati – dvakratno branje pa je (...) za spekulativno sodbo nujno potrebno). Lahko bi rekli tudi takole: *za pravilno nerazumevanje je potrebna zrelost*.« (Mladen Dolar, *Heglova fenomenologija duha I.*, str. 87)

O sami zgodbi romana se skoraj ne zdi vredno izgublјati besed. Bolj ali manj je vsem znana, tako tistim, ki so roman brali, kakor tistim, ki ga niso. Nedvomno je, da *imamo pred seboj* – *ne glede na to, ali navkljub temu, kaj vse roman z opisovanjem prinaša oziroma proizvede (družbeno, ekonomsko, socialno noto) – ljubezensko zgodbo v tehničnem pomenu besede. Prevzetnost in pristranost, kakorkoli že stvar obrnemo, nedvomno je ljubezenski roman, t. i. »žensko«*

¹ Slavoj Žižek, »Tri sklepna predavanja o Heglu in objektu iz Šole Sigmunda«, v: *Hegel in objekt*, Analecta, Ljubljana 1985, str. 76.

branje. In prav to je pri obeh »vrstah« bralstva en in isti razlog, na katerem utemeljujejo svoje branje oziroma nebranje pričujočega romana. Naj torej za tiste bralce, ki se še niso uspeli uvrstiti ne v eno in ne v drugo skupino bralstva, za tiste bralce torej, ki jim je vsebina romana dejansko neznana, zgodbo na kratko obnovimo:

Družina Bennet s svojimi prihodki in posestvom na angleški družbeni lestvici ne kotira visoko. Družinsko imetje obsega *le* posestvo, ki prinaša *le* dva tisoč letno in ki je po smrti družinskega glavarja — ker sam nima moškega potomca — zapisano nekemu daljnemu moškemu sorodniku. Zavrlo tega usoda petih Bennetovih hčera ni rožnata. Pravzaprav je edini možni način, kako si lahko (uspešno) zagotovijo preživetje po očetovi smrti ta, da se (uspešno) poročijo. Tako je videti, cinično rečeno, da je poglobljena tema tega romana iskanje snubcev oziroma poroka. V romanu se tako prepletajo ljubezenske zgodbe, tj. poroke štirih »ljubezenskih« parov: med Darcyjem in Elisabeth, med Bingleyem in Jane, med Wickhamom in Lydijo ter med Collinsom in Charlotte.

Ker je pač v analizi nekje treba začeti, je najbolje — vsaj kar se *Prevzetnosti in pristranosti* tiče —, da začnemo na začetku, tj. s *prvim napisanim stavkom*. Kajti v slavnem prvem stavku, ki se glasi:

Vsesplošno priznana resnica je, da samski moški s čednim premoženjem nujno potrebuje ženo (str. 47),²

sta vsebovana dva momenta.

Prvič, s tem prvim stavkom se v *Prevzetnosti in pristranosti* zgodi nekakšna »točka prešitja«. Ne sicer točka prešitja, ki bi za nazaj podelila pomen »lebdečim označevalcem«, saj gre dejansko za prvi napisan stavek romana, temveč gre za točko, s pomočjo katere določi pisateljica ne samo zvrst romana, temveč hkrati s tem tudi naše, tj. bralčevo razmerje do branega, tj. napisanega teksta. Postopek je podoben filmskemu, kjer minimalna vednost o filmu — vsebovana v tem, ali gre za npr. komedijo ali horror film — določi gledalčevo razmerje, tj. njegov odziv na dogajanje na platnu. Tako bo katerokoli dogajanje, pa naj bo še tako »šokantno«, drastično, izzvalo popolnoma drugačno razumevanje tega »istega« dogajanja in popolnoma drugačen odziv gledalca na to »isto« dogajanje ob gledanju komedije, kakor pa, na primer, ob gledanju filmov kakšnega drugega žanra. Naj to ponazorimo z nekim banalnim primerom: obraz na ekranu, ves zaprepaden od strahu in groze, bo v komediji izzval salve smeha, medtem ko se bomo ob gledanju horror filma dobesedno sesedli od groze. Torej je postopek,

² Jane Austen, *Prevzetnost in pristranost*, CZ, Ljubljana 1986.

ki ga v *Prevzetnosti in pristranosti* uporabi Jane Austen, podoben postopku, ki smo ga pravkar ponazorili. Ne samo, da vemo, s kakšno literarno zvrstjo imamo opraviti, temveč ta vednost tudi opredeli naše razumevanje branega teksta. Od tega, tj. *prvega* trenutka naprej se zavedamo, da ima vsaka »naključno« izrečena beseda, vsako »naključno« dejanje določen pomen. S tem prvim stavkom Jane Austen določi bralčevo razmerje do dogajanja na papirju, tj. njegovo razumevanje teksta. Prav zato, ker se zavedamo, da ima vsaka »naključno« izrečena beseda, vsako »naključno« dejanje *določen* pomen, vemo, da ima vsako od teh »naključnih« dejanj oziroma besed točno določenega naslovnika. Drugače rečeno, ne samo da je naslovnik določen, temveč sta si naslovnik in »pošiljatelj« sporočila takoj – naj bo beseda ali dejanje lepo ali grdo – v nekem vzajemnem, (porajajočem) ljubezenskem odnosu.

Drugič, v prvem stavku *Prevzetnosti in pristranosti*, o katerem teče beseda, je, kot smo že dejali, vsebovan še en moment. Drugi moment prvega napisanega stavka *Prevzetnosti in pristranosti* je – recimo temu tako – *heglovski!* Zakaj? V čem se potrjuje heglovski moment prvega napisanega stavka? Ja, v čem drugem, kot prav v *tem* prvem stavku: »Vsesplošno priznana resnica je, da samski moški s čednim premoženjem nujno potrebuje ženo!« Jane Austen se s tem prvim napisanim stavkom *Prevzetnosti in pristranosti* zaveda paradoksnosti vseh Heglovskih uvodov, predgovorov. Zaveda se tega, kar je bolj ali manj vsebovano v vsakem Heglovem uvodu in predgovoru: da »1. uvod (v filozofijo) ni potreben; 2. uvod ni možen«³. S tem prvim stavkom pove Jane Austen – podobno, kot Hegel v *Fenomenologiji duha* – »preveč«: pove na nek način »že vso resnico«. Kot filozofija »ne sme in ne more začeti z nečim zunanjim, hkrati pa ne sme in ne more drugače, kot da začene z nečim zunanjim,« kot se torej filozofija »vzpostavlja skozi dvojno prepoved nečesa nemožnega – nemožne zunanosti, besede izven resnice, in nemožne notranosti, enostavno resnične besede,«⁴ tako je tudi prvi stavek *Prevzetnosti in pristranosti*, ki je na začetku videti nekaj zunanjega, že del »stvari same«. Ne le da je *del* »stvari same«, temveč je *že* »stvar sama«. V prvem stavku je praktično že vse, v prvem stavku je vsebovan že celoten roman. Prvi stavek pove že vso resnico: »samski moški s čednim premoženjem nujno potrebuje ženo«. Govora bo torej o »ljubezni«, o poroki.

³ O problemu začetka filozofije, o paradoksnosti uvodov glej: Mladen Dolar, »Tri uvodna predavanja k problematiki Hegla in objekta«, v: *Hegel in objekt*, Analecta, Ljubljana 1985, str. 13 in passim.

⁴ Mladen Dolar, *ibid.*, str. 14.

V *Prevzetnosti in pristranosti* pa ni zgolj začetek tisto, zaradi česar jo lahko »poimenujemo« *Literarna Fenomenologija duha*. Podobnih vzporednic med *Prevzetnostjo in pristranostjo* in med *Fenomenologijo duha* je več. V *Prevzetnosti in pristranosti* imamo namreč — prav tako kot v *Fenomenologiji duha* — opraviti z neko dialektiko vednosti in resnice, z zavestjo in z njenim razmerjem do »spoznavajočega« predmeta. Tako lahko, na primer, trdimo, da predstavlja govorjenje o porokah v *Prevzetnosti in pristranosti* »ekvivalent« Heglovemu govorjenju o problemu spoznavanja. Tako, kot se Hegel v »Uvodu« v *Fenomenologijo duha* loti kritike dveh strategij začenjanja v filozofiji in jima postavi ob bok »svoj«, »heglovski« začetek, začetek, ki ga prepusti »neuki naravni zavesti«, tako »poskuša« podati tudi Jane Austen v *Prevzetnosti in pristranosti pravo* »strategijo« ljubezni, tj. *pravo* ljubezen. Jane Austen poskuša, z drugimi besedami povedano, pokazati, kako do *prave* ljubezni lahko sploh pride.

Kot smo že dejali, se v romanu prepletajo ljubezenske zgodbe, tj. »realizirane« poroke štirih »ljubezenskih« parov: Darcyja in Elisabeth, Bingleya in Jane, Wickhama in Lydije ter Collinsa in Charlotte, ter dve »nerealizirani«: med Elisabeth in Collinsom ter med gospodično Bingley in Darcyjem. Vsi omenjeni pari — vsak na svoj način — potrjujejo tisto, kar je o pojmu »essentially by-product« dejal Jon Elster. Gre namreč za »določene entitete (npr. psihična stanja), ki so že po svojem bistvu stranski proizvod: ne moremo jih doseči tako, da bi si jih naravnost ali zavestno postavili za cilj, nastanejo lahko samo kot nameček drugih dejavnosti (Elster navaja vrsto zgledov, npr. ljubezen, spoštovanje, dostojanstvo, verovanje itd.).«⁵ Kolikor se v *Prevzetnosti in pristranosti* poroko *zavestno* načrtuje, oziroma, drugače povedano, kolikor delujejo junaki v romanu tako, da ima njihovo delovanje *namero*, nek določen *cilj* — tj. poroko —, potem, prvič, tu ljubezni *ni*, oziroma *ta* ljubezen *ni prava* ljubezen, drugič, pa do ljubezni sploh *ne* pride, tj. ljubezen se *ne* realizira (v poroki). To v romanu nazorno »povedo« sledeče ljubezni: pod prvič, ljubezen med Charlotte in Collinsom ter, pod drugič, nerealizirani ljubezni med Collinsom in Elisabeth ter med gospodično Bingley in Darcyjem.

Najprej bomo pod lupo vzeli par Collins-Charlotte. Naj pri tem ne moti, da je ta ljubezen časovno za Collinsovim osvajanjem Elisabeth, o katerem bomo govorili kasneje. Kako torej pride do njune »združitve«? Kako torej ravnata Collins in Charlotte? Njuna vzajemna »osvajanja« se prično z določeno namero. Prvič, obadva se namreč *hočeta* poročiti! Tako Collins, takoj ob prihodu — z neprikritim, širokoustnim hvaljenjem:

⁵ Jon Elster, *Sour grapes*, Cambridge University Press, Cambridge 1982. Navedeno po: Mladen Dolar, *Heglova Fenomenologija duha I*, Analecta, Ljubljana 1990, str. 46.

Komaj se je dobro usedel, že je gospe Bennet čestital, ker ima tako imeniten rod hčera; rekel je, da je že veliko slišal o njihovi lepoti, vendar v tem primeru sloves zaostaja za resnico; in pristavil je, da ne dvomi, da jih bo o pravem času vse videla oddane v zakon. (str. 101)

- razkrije namen svojega obiska, ki pa se mu, ko pogovor nanese na dedovanja neprenosne posesti, tako ali tako »nenamerno«(?!) zareče:

»Dobro se zavedam, madam, kako hudo je to za moje zale sestrične, in o tej zadevi bi lahko marsikatero rekel, vendar rajši pazim, da ne bom videti zaletav in pre nagljen. Toda mladim damam lahko zagotovim, da prihajam pripravljen občeudovati jih. Za zdaj nočem reči nič več; mogoče pa, ko se bolje spoznamo — « (str. 101)

Tako kot Collins nedvoumno razkrije svojo namero, tako tudi Charlotte, najstarejša izmed Lucasovih otrok — sicer »pametna, razgledana mlada ženska pri kakšnih sedemindvajsetih« (str. 59), vendar, po mnenju mame Bennet, »zelo grda« (str. 83) in »revna« (saj bi ji starša »mogla dati le majhno doto« (str. 152)) —, v pogovoru z Elisabeth, v šestem poglavju *Prevzetnosti in pristranosti*, takoj pove, kaj si misli o ljubezni, o poroki:

»(...) Če ženska prav tako spretno skriva svojo naklonjenost tudi tistemu, komur velja, utegne zamuditi priložnost, da ga naveže nase; potem ji bo le v žalostno tolažbo, če je prepričana, da ljudje prav tako nič ne vedo. Skoraj v vsaki zvezi je toliko hvaležnosti ali nečimrnosti, da ni nobene varno puščati kar same sebi. *Začnemo* lahko vsi po mili volji — čisto naravno je, če nam je kdo malo ljubši od drugih; zelo malo pa nas je dovolj pogumnih, da bi se brez spodbude resnično zaljubili. Ženska naj bi v devetih primerih od desetih kazala več naklonjenosti, kakor je občeuti. (...)« (str. 62-63)

In drugič, obadva se hočeta, po raznih zapletih, *drug z drugim* poročiti! Tako »je bila večji del dneva gospodična Lucas tako prijazna, da je poslušala gospoda Collinsa«, vendar je ta Charlottina prijaznost segala »dalj, kakor si je Elisabeth sploh mogla misliti; njen cilj ni bil nič manj kakor zavarovati prijateljico pred kakršnimkoli ponovnim dvorjenjem gospoda Collinsa in pridobiti si ga zase.« V tem svojem delovanju je bila Charlotte tako dobra, da je Collins razumel namige in se je »prihodnje jutro čudovito prebrisano izmuznil iz longbournske hiše in pohitel v Lucasove dvore, da bi se ji vrgel k nogam«. Pri tem se je želel »izogniti bistrim očem svojih sestričen, kajti prepričan je bil, da bi prav gotovo uganile njegov namen, če bi ga videle oditi, pa ni hotel, da bi se o poskusu razvedelo, dokler ne bi bilo hkrati mogoče zvedeti, kako je uspel; kajti čeprav se je čutil skoraj varnega, in po pravici, saj ga je Charlotte precej spodbujala, je bil zaradi tistega, kar je doživel v sredo [tj. Elisabethino zavrnitev], sorazmerno plašen« (str. 151) Z drugimi besedami povedano, isti očitek, kot ga v *Zgodovini filozofije*

naslovi Hegel na Kanta — »spoznali naj bi spoznavno zmožnost preden spoznavamo, taisto je kot s hotenjem plavati, preden gremo v vodo«⁶ —, lahko naslovimo na Collinsa in Charlotte. Obadva ravnata tako, da ne vstopita v zakonski jarem, tj. »ljubljeni« osebe ne prosita za roko, preden nista 99,9% prepričana, da bosta pozitivno sprejeta. Zato je potrebno razčistiti teren, pretehtati vsa dejstva, vse možnosti, tj. plavati se je treba naučiti, še preden se stopi v vodo. Zakon bo verjetno uspešen, edino, kar bo tukaj umanjalo, je *ljubezen*. Tega se sicer Charlotte dobro zaveda:

»Dosegla je, kar je hotela, in imela je čas, da vse skupaj pretehta. Njena dognanja so bila na splošno zadovoljiva. Gospod Collins seveda ni ne pameten ne prikupen; njegova družabnost je nadležna in njegova navezanost nanjo nedvomno samo namišljena. Pa vendar bo njen mož.« (str. 152)

In ker misli, da je

»(...) sreča v zakonu popolnoma naključna stvar. Če zakonca še tako dobro poznata nagnjenja drug drugega in če se prej še tako ujemata, nista zaradi tega nič bolj blažena. Pozneje si zmerom postaneta dovolj različna, da nista ob svoj delež nadlog; še najbolje je, če čimmanj veš o pomanjkljivostih človeka, s katerim naj bi prebil življenje« (str. 64),

je pač zadovoljna.

Če je torej »težava kantovskega začetka v splošnem, da dokaže le tisto, kar sam predpostavi,«⁷ in če Charlotte in Collins s svojim ravnanjem to neprenehoma dokazujeta, sta par Charlotte-Collins »kantovca«. Če lahko ravnanje Charlotte in Collinsa označimo za *kantovsko*, pa predstavljata primera »ponesrečenih« ljubezni — »ljubezen« med gospodično Bingley in Darcyjem ter med Collinsom in Elisabeth — neustreznost Fichtejevega⁸ začetka v filozofijo oziroma v ljubezen. Drugače povedano, če predstavlja v *Prevzetnosti in pristranosti* točko samozavedanja to, da se zavest *ove* svoje ljubezni, tj. *vednost o* svoji ljubezni do določene osebe — o čemer bo govora kasneje —, potem predstavljajo »nerealizirane« »ljubezni« *fihtejevsko* pot do ljubezni. Tako kot se v filozofiji ne da začeti kar naravnost s samozavedanjem, kot to poskuša Fichte, prav tako se tudi do ljubezni ne pride na ta način, da se na drugega direktno nasloviš: »No, poglej me, tukaj sem in zaljubljen(a) sem vate in absolutno se hočem s teboj poročiti! Daj zaljubi se vame, pristani na poroko z menoj!« To

⁶ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III.*, Werke in 20 Bd., Suhrkamp, Frankfurt na Maini, str. 334.

⁷ Prim.: Mladen Dolar, »Tri uvodna ...«, str. 19.

⁸ Podrobnejšo analizo tega problema glej v: Mladen Dolar, *Heglova fenomenologija duha I*, Analecta, Ljubljana 1990, str. 36 in passim.

lepo ponazarja najprej dvojica Collins-Elisabeth. Če ravna Collins kasneje, ko osvaja Charlotte, izredno previdno in o svoji »ljubezni« ne da vedeti ničesar, dokler ni o odgovoru nanjo popolnoma gotov, pa je v svojem osvajanju Elisabeth drugačen:

Toda, nič se ni dalo pomagati. Sreča gospoda Wickhama in njena lastna sreča bo pač po sili še malo odložena in vabilo gospoda Collinsa je sprejela tako spodobno, kolikor je le mogla. Nič bolj ni bila zadovoljna z njegovo udvorljivostjo, ki je namigovala na nekaj več. Tedaj je šele presenečena pomislila, da je med vsemi sestrami prav ona izbrana za vredno, da postane gospodinja v hunsfordskem župnišču in pomaga dopolnjevat omizje za kvartaško četverko v Rosingsu, kadar ne bi bilo primernejših obiskovalcev. Ta misel se je kmalu razrasla v prepričanje, kajti opazila je, da se čedalje bolj suče okrog nje, in slišala, kako pogosto skuša hvaliti njeno duhovitost in živahnost; in čeprav je bila sama zaradi takega učinka svojih čarov bolj osupla kakor zadovoljna, ji je mati prav kmalu dala vedeti, da je upanje na njuno poroko *njej* izredno pogodu. Elisabeth pa ni marala razumeti namiga, saj se je dobro zavedala, da bi se nujno na moč sprli, naj bi odgovorila tako ali drugače. Mogoče je gospod Collins sploh ne bo zasnubil, in dokler je ne bo, bi se bilo brez pomena pripraviti zaradi njega. (str. 121-122)

In potem še dvojica gospodična Bingley-Darcy. Podobno, kot ravna Collins, ki se, ko se enkrat odloči za objekt svoje ljubezni — ob mali »usmeritvi« mame Bennet —, svojemu objektu prilepi za pete in ga hvali na vse pretege ter da vsem, še zlasti pa Elisabeth, *eklatantno* vedeti, kaj je namen njegovega početja, podobno ravna tudi gospodična Bingley do Darcyja. Gospodična Bingley se Darcyju dobesedno nastavlja. Darcy je najpametnejši, piše najlepša pisma, na najboljši možni način skrbi za svojo sestro, ima najočarljivejšo hišo pod soncem,... Vse, kar Darcy pove, stori ali ima, je: naj, naj, naj! Gospodična Bingley vsakemu Darcyjevemu mnenju, *stališču*, dejanju samo prikimava ter mu poskuša biti neprestano na uslugo (prim. str. 76-79, 85-90 idr.). Ko pa opazi, da je postala Elisabeth predmet Darcyjevega občudovanja, ne poskuša varčevati — ne z besedami ne z dejanji — s poskusi, da bi jo »očrnila« v Darcyjevih očeh. Tako je gospodična Bingley, ki je »videla ali sumila dovolj, da je bila ljubosumna« (str. 90), povabila v »čustvenem obupu« Elisabeth, nekaj strani naprej, na skupen sprehod po knjižnici ne samo zato, da bi zbudila Darcyjevo zanimanje — kar ji tudi uspe —, temveč tudi zato, da mu pove: »Poglej me! Imam ljubko postavo, hojo mično! Kaj ima torej Elisabeth več, kakor jaz!? Kaj ti lahko Elisabeth nudi več kakor jaz?!« Dati tisto, česar nimaš, česar tudi Elisabeth nima — dati *objekt a* —, prav to je hkrati »problem« tiste »prave« poti, »prave ljubezni«, a o tem kasneje. Vsekakor je omenjen prizor v *Prevzetnosti in pristranosti* eden najlepših primerov opisanega dejanja, ki ga vodi ljubosumje (prim. str. 93).

Vse te – vrstico nazaj omenjene – »realizirane« in »nerealizirane« ljubezni (pari: Collins-Charlotte, gospodična Bingley-Darcy in Collins-Elisabeth) na »negativen« način – skozi svojo (ne)realizacijo – potrjujejo, da je edini možni način, da se do prave ljubezni pride le ta: *essentially by-product*, kjer ljubezen nastopi *zgolj* kot stranski proizvod in je nikakor ne moremo doseči tako, da si jo postavimo kot zavestni cilj. Če torej omenjene »ljubezni« potrjujejo ta *essentially by-product* na »negativen« način – skozi svojo (ne)realizacijo –, pa sta ljubezni med Bingleyem in Jane ter med Darcyjem in Elisabeth tisti, ki to potrujeta na »pozitiven« način. Drugače povedano, ljubezen med Darcyjem in Elisabeth ter med Bingleyem in Jane so natanko tiste, ki se proizvedejo kot *essentially by-product*. Oziroma, če povemo še nekoliko drugače, ker Jane Austen – prav tako kot Hegel – ve, da je edini možni način, da se naučimo plavati, ta, da smo že do vratu v vodi, sta med vsemi ljubeznimi v *Prevzetnosti in pristranosti* »pravi« ljubezni *zgolj* ljubezni, ki se zgodita kot *essentially by-product*: ljubezen med Elisabeth in Darcyjem ter ljubezen med Bingleyem in Jane. Točka *essentially by-product* pa je hkrati tista, ki velja tudi za *zavest* v *Fenomenologiji duha*, kajti »vse napredovanje zavesti skozi *Fenomenologijo* se bo lahko dogajalo le skozi serijo *essentially by-products*: zavest bo vselej kot »stranski učinek« proizvedla nekaj, česar ni nameravala in kar bo spodbijalo njeno namero; a prav postransko je tu glavno, osnova »izkustva zavesti«. Do temeljnega spoznanja, da je pot do resnice že sama resnica (»pot do znanosti že sama *znanost*« (80)), se zavest ne more dokopati naravnost; nastane le kot stranski proizvod iluzije, da se je mogoče dokopati do nasebne resnice, ki čaka na koncu poti. Brez te iluzije bi ne bilo poti in s tem tudi ne resnice.«⁹

Pravkar nevedeno nemara najlepše potrjuje prav ljubezen med glavnima junakoma *Prevzetnosti in pristranosti*, med Darcyjem in Elisabeth, za katero lahko trdimo, da je tista ljubezen, v kateri se zrcali moment *zavesti*. Tj. ljubezen med Darcyjem in Elisabeth je tista ljubezen, ki je reprezentant »prave« ljubezni oziroma, drugače rečeno, *prave poti*, tj. *heglovske* poti v ljubezen. Na poti do svoje realizacije pa mora ljubezen Elisabeth in Darcyja, kot *prava* ljubezen, zadostiti nekaterim »korakom«. Prvi tak »korak« je »forma«, ki jo izreče Collins ob snubljenju Elisabeth.

»Ne bom šele zdaj zvedel,« je odvrnil gospod Collins in vnemarno zamahnil z roko, »da je med mladimi damami navada zavrniti prošnje moškega, ko se prvič poteguje za njihovo naklonjenost, čeprav ga na tihem nameravajo sprejeti, in da ga včasih zavrnejo še drugič in celo tretjič, zato mi vaše pravkaršnje besede ne jemljejo poguma in upanja, da vas kmalu popeljem pred oltar.« (str. 139)

⁹ Mladen Dolar, *ibid.*, str. 47.

Čeprav je navedena misel – prej žalitev kakor hvala ženskemu rodu – podana skozi usta, lahko bi tako rekli, najbolj »groteskne« figure romana (če izvajamo mamó Bennet) – in prav v tem je cinizem navedene misli –, pa je to tista »forma«, po kateri se morajo »prave« ljubezni ravnati, da se sploh »proizvedejo« kot »prave«. Oziroma, drugače rečeno, tiste ljubezni, ki se »ravnajo« po tej »formi«, ki se proizvedejo na način, kot ga poda zgornja misel (tj. nek prvi ne, neka prva zavrnitev), so *prave* ljubezni. Česar Collins ne vidi – kar »dokazujeta« tako oba njegova osvajanja kot vse (ne)realizirane ljubezni, ki smo jih popisali že zgoraj – je namreč to, da *zavestna vednost*, ki jo imamo o »formi«, o načinu, kako se ljubezen lahko realizira, ni nikakršen garant, ki bi nam lahko zagotovil, da bo do poroke oziroma do ljubezni tudi zares prišlo.

Drugače rečeno, tako kot spravi zavest v gibanje iluzija, da se je do nasebne resnice mogoče šele dokopati in da jo kot taka čaka šele na koncu poti, tj. »predpostavka«, ki jo ima zavest, da je tisto, kar ve o predmetu, zgolj njeno *védenje* o predmetu, ne pa že tudi *resnica* tega predmeta, tako je tudi Elisabethina pristranost in Darcyjeva prevzetnost tisto, kar njuno ljubezen sploh omogoči, tj. spravi v tek. Tako kot zavest vselej kot stranski učinek proizvede nekaj, česar ni nameravala in kar hkrati spodbija njeno namero, tako je tudi z ljubeznijo med Darcyjem in Elisabeth. Ljubezen med njima se proizvede kot direktno nasprotje tega, kar sta »nameravala«, kajti ne Darcy ne Elisabeth se drug v drugega ne nameravata zaljubiti. Ne da se *ne nameravata*, temveč se tudi *nočeta* zaljubiti. Temu *nočeta* pa botruje pri Darcyju njegova *prevzetnost*, tj. dejstvo, da na angleški družbeni lestvici precej višje kotira – »Deset tisoč na leto, zelo verjetno pa še več! To je prav tako dobro, kakor da bi bil lord!« (str. 368) – kot Elisabethina družina, zaradi česar bi bila poroka med njima neprimerna. Vendar se neprimernost ljubezni ne kaže toliko v družbeni razliki in v »neprimernem položaju sorodnikov Elisabethine matere« – vse to ni »nič v primeri s popolnim pomanjkanjem občutka za spodobnost, ki ga je tako pogosto, skoraj stalno videti pri njej [Elisabethini materi], pri vaših treh mlajših sestrah in kdaj pa kdaj celo pri vašem očetu« (str. 214). Pri Elisabeth botruje temu *nočeta* njena *pristranost*, ki jo je porodilo predvsem njuno prvo srečanje. Ko že omenjamo njuno prvo srečanje, je potrebno omeniti tudi to, da je ob njem na delu podoben moment, kot smo ga imeli ob prvem napisanem stavku *Prevzetnosti in pristranosti*, saj Darcy izreče neko sodbo o Elisabeth, za katero se najpoprej zdi, da je še izven resnice.

Gospod Bingley se je kmalu seznanil z vsemi veljaki v dvorani; bil je živahen in sproščen, izpustil ni nobenega plesa, jezil se je, da se prirediteljev konča tako zgodaj, in govoril, da bo tudi sam priredil ples v Netherfieldu. Tako prijudne lastnosti so že same po sebi zadosti zgovorne. Kolikšno nasprotje med njim in njegovim prijateljem! Gospod Darcy

je plesal samo enkrat z gospo Hurst in enkrat z gospodično Bingley, odklonil je, da bi ga predstavili katerikoli drugi dami, in se potem do konca večera sprehajal po dvorani in se le kdaj pa kdaj pogovarjal s kom iz svoje družbe. Njegov značaj je bil na dlani. Bil je najbolj prevzetan, najbolj zoprno moški na svetu in vsi so upali, da nikdar več ne pride mednje. Med njegove najhujše nasprotnike je sodila gospa Bennet; odpor do njegovega vedenja nasploh se je pri njej izostril v prav posebno zamero, ker se je obregnil ob eno njenih hčera.

Ker je primanjkovalo gospodov, je bila Elisabeth Bennet prisiljena dva plesa presedeti; gospod Darcy je medtem nekaj časa stal tako blizu nje, da je slišala pogovor med njim in gospodom Bingleyem, ki je za nekaj hipov prišel od plesa, da bi spodbodel prijatelja, naj se mu pridruži.

»Daj no, Darcy,« je rekel, »moram te spraviti plesat! Zoprno mi je gledati, da tako neumno postajaš okrog. Mar bi rajši plesal!«

»Nikakor ne bom! Saj veš, kako zaničujem ples, razen če plesalko zelo dobro poznam. Na taki prireditvi, kakršna je tale, bi bilo neznosno. Tvoji sestri sta oddani in v tem prostoru ni nobene druge ženske, da mi ne bi bilo prava kazen držati se ob njej!«

»Jaz ne bi bil tako izbirčen, kakor si ti,« je vzkliknil Bingley, »četudi bi šlo za kraljestvo! Pri moji veri, še nikdar v življenju nisem srečal toliko prikupnih deklet, kakor sem jih nočoj; in med njimi je več nenavadno čednih, kakor vidiš.«

»Ti plešeš z edinim brhkim dekletom v dvorani,« je rekel gospod Darcy in pogledal najstarejšo gospodično Bennet.

»O! to je najlepše bitje, kar sem jih kdaj videl! Ampak tik za hrbtom ti sedi ena njenih sestra, ki je zelo ljubka in najbrž zelo prijetna. Dovolj mi, da prosim svojo plesalko, naj te predstavi!«

»Katero misliš?« Ozrl se je, za hip pogledal Elisabetho, dokler ni srečal njenega pogleda, potem pa je svojega umaknil in hladno dejal: »Sprejemljiva je, vendar ne zadosti čedna, da bi zamikala mene; in trenutno nisem take volje, da bi se menil za mlade dame, ki jih drugi moški puščajo vnemar. Rajši se vrni k svoji plesalki in uživaj njene smehljaje, kajti z mano zapravljaš čas.« (str. 53-54)

Drugače rečeno, na podoben način, kot si po Heglu sopripadata zavest in resnica, čim subjekt odpre usta,¹⁰ si v *Prevzetnosti in pristranosti* sopripadata tudi v navedku omenjena lika – Elisabeth in Darcy.¹¹ Tako je Elisabeth to, kar je

¹⁰ Prim. Mladen Dolar, »Tri uvodna ...«. Naj povemo, da se pri razlagi tistega dela, ki govori o Heglu, kar ste verjetno tudi sami opazili, opiramo na odlične interpretacije omenjenega avtorja.

¹¹ Kolikor ne nakaže že zgornji navedek, da podobna točka *pripadanja* velja tudi za par Bingley-Jane (Bingley: »O! to je najlepše bitje, kar sem jih kdaj videl!«), pa to ponazarja toliko bolj sledeča dva. Prvi:

Da so se gospodične Lucasove morale sniti in preleti ples z gospodičnami Bennetovimi, je bilo popolnoma nujno, in jutro po prireditvi jih je prineslo v Longbourn poslušat in se pogovarjat.

»Ti si večer dobro začela, Charlotte,« je gospa Bennet z vljudnim samoobvladovanjem rekla gospodični Lucas. »Tebe je gospod Bingley prvo izbral.«

»Da, ampak kaže, da mu je bila druga bolj všeč.«

»Oh! najbrž misliš Jane, ker je z njo dvakrat plesal. Gotovo, res je bilo videti, da jo občuduje – kar prepričana sem, da jo je – tudi slišala sem nekaj o tem – ampak komajda vem, kaj –

na svoja ušesa slišala iz Darcyjevih ust — to »nezaslišano surovost gospoda Darcyja« (str. 56) —, v njenem nadaljnjem delovanju popolnoma obeležilo, s tem pa tudi Darcyja. Elisabeth bi Darcyju, če naj parafraziramo, »njegovo prevzetnost zlahka oprostila, če ne bi razžalil njene« (str. 61). Prav zaradi tega, ker je razžalil *njo* in ker je bil prizadet *njen* narcizem, se je Elisabeth odločila sovražiti *ga*. Drugače povedano, če je Elisabeth zmožna opazovati in opaziti, kako ljubezen med Jane in Bingleyem napreduje in se razvija, pa — prav zaradi tega, ker se je odločila, da Darcyja ne bo marala — ni zmožna opaziti, »da sama postaja predmet dokajšnjega zanimanja v očeh njegovega prijatelja« (str. 64). Ne samo, da ni zmožna opaziti, kako postaja predmet zanimanja v Darcyjevih očeh, temveč prav to zanimanje, zaradi svoje pristranosti, napačno razume! Zato jo Darcy »zbadljivo gleda« in kadar jo tako gleda ali samo posluša, kadar se pogovarja z drugimi, ima nekaj »za bregom« (str. 65). Z drugimi besedami povedano, ker je Darcy na prvem plesu, kjer je »spoznal« Elisabeth, izrekel tisto sodbo o njej, kjer se mu je Elisabeth najpoprej zdela sicer »sprejemljiva, vendar ne zadosti čedna, da bi zamikala njega« (prim. str. 54), in ker Elisabeth za to sodbo ve, ne opazi in tudi ne more opaziti, kdaj se ta točka, na kateri ji je »sprva komaj priznaval, da je prikupna«, »prelevi« v točko, na kateri si zaželi, »da bi jo bolje spoznal« (str. 64).

Točka, na kateri je Elisabeth zmožna uvideti oziroma sprevideti stvari takšne kot »dejansko« so, ne pa takšne kot so (za Elisabeth) videti, da so, se lahko proizvede šele na »koncu«. Šele na koncu, po opravljeni »poti« — in ta pot (ta »forma«) je *nujna* —, pridemo do točke, kjer »védenju ni več treba iti čezse, kjer najde samo sebe in pojem ustreza predmetu, predmet pojmu«¹². Čeprav je to sicer iluzija, ki zavest sploh spravi v tek, v gibanje, pa se kot takšna — kot iluzija in kot resnica — lahko proizvede šele *vnazaj*, na »koncu« poti.

nekaj o gospodu Robinsonu.«

»Mogoče mislite tisto, kar sem prestregla iz pogovora med njim in gospodom Robinsonom; mar vam nisem omenila? Gospod Robinson ga je vprašal, kako so mu všeč naše merytonske prireditve in ali ne misli, da je v dvorani zelo veliko lepotic in *katera* se mu zdi najlepša, on pa mu je na zadnje vprašanje pri priči odgovoril — 'Oh! najstarejša gospodična Bennet, brez senčice dvoma; o tem ni mogoče imeti drugačnega mnenja.'« (str. 60)

Drugi (mama Bennet referira možu o uspešnosti prireditve):

»(...) Samo pomislite, dragi moj; prav zares je dvakrat plesal z njo! in bila je edino bitje v dvorani, ki jo je drugič zaprosil. Najprej je prosil gospodično Lucas. Kako me je jezilo, ko sem ga videla, da se je ustavil pri njej! sicer pa je sploh ni občudoval; saj je v resnici nihče ne more, veste; in kadar je Jane šla plesat, je bil videti čisto presunjen zaradi nje. Zato se je pozanimal kdo je, se ji dal predstaviti in jo prosil za dva prihodnja. (...)« (str. 55)

¹² G. W. F. Hegel, »Uvod v Fenomenologijo duha«, v: *Hegel in Objekt*, Analecta, Ljubljana 1985, str. 128.

Drugače rečeno, *Prevzetnost in pristranost* dokazuje, tj. zelo nazorno pokaže, kako je iluzija, sprevid notranja sami resnici. Če v »klasični tragediji pride do hamartije, do tragičnega sprevida, junak hoče dobro, pa nevede sprevidi pravi domet svojega dejanja, zagreši zlo, kar mora plačati s končnim zlomom,« pa je pri Jane Austen »nasprotno konec srečen (poroka Elisabeth in Darcyja), omogoči pa ga prav osrednje »zlo« dejanje obeh junakov, njun dvojni sprevid, t. j. ta sprevid je pogoj, notranji konstituens srečnega razpleta.«¹³ Kot je Darcyjeva prevzetnost in Elisabethina pristranost pogoj, ki sploh omogoči njuno ljubezen, jo spravi v »gibanje«, je hkrati tudi tisto, kar preprečuje njuno takojšnjo združitev,¹⁴ saj že na začetku začutita drug do drugega močno naklonjenost. Pravzaprav bi lahko rekli – če stvari malce poenostavimo – da se v *Prevzetnosti in pristranosti* Darcy in Elisabeth ne moreta prepoznati kot drug drugemu ustrezajoč partner še zaradi nekega drugega momenta te iste predpostavke: Elisabeth in Darcy namreč prav tako delujeta »kantovsko«. Tako se Elisabeth – kot lahko razberemo iz pogovora s Charlotte v šestem poglavju, saj tega Elisabeth nikoli ne izreče –, prvič, ne »namerava« poročiti (v pogovoru s Charlotte, ko ji le-ta pojasni svoje nazore glede poroke, pravi: »(...) če bi se jaz namenila dobiti bogatega moža ali sploh kakršnega koli moža, bi najbrž ravnala po tvojem nasvetu. (...)« (str. 63)), in, drugič, če pa bi se že »hotela« poročiti, bi se poročila (verjetno) iz ljubezni, ker pa si – kot vsak pravi romantik – ljubezen predstavlja kot nekaj »romantičnega« (nekaj takega kot »ljubezen na prvi pogled«, kot se dogodi ljubezen med Bingleyjem in Jane), prav zato Darcy s svojo prevzetnostjo ne more biti *pravi*. Podobno ravna tudi Darcy! Ker si je pač na jasnem o svoji »vrednosti«, »ceni«, bi si partnerko svojega življenja najraje izbral v sebi primernem sloju in je to tudi razlog, zakaj najpoprej – ko se začneja zavedati svoje ljubezni do Elisabeth – to ljubezen zavrača in Elisabeth noče sprejeti kot *tiste, prave*, saj bi poroka med njima pomenila »korak navzdol« (str. 207).

Na koncu koncev bi lahko rekli, da enako, kot je Darcy v svoji prevzetnosti pristran, je Elisabeth v svoji pristranosti prevzetna. Njuno takojšnjo združitev prepreči torej »sprevid, ki ga povzroči slaba karakterna poteza vsakega od njiju: Darcy zaradi svojega ponosa, zaradi svoje prevzetnosti, ponudi Elisabeth roko kot milost, kot ponudbo nekemu, ki ga je pravzaprav nevreden, saj ji je Darcy socialno visoko nadrejen, t. j. Darcy ji svojo ljubezen prizna tako rekoč proti

¹³ Slavoj Žižek, »Tri sklepna ...«, str. 76.

¹⁴ Kar je pa, kot smo ugotovili že prej in bomo prav tako ugotavljali še naprej, tako ali tako *nujno*. Kajti, če bi prišlo do njune takojšnje združitve, bi bila Elisabeth in Darcy »pač običajen zakonski par, ki ga je nekaj časa družila površna (kantovsko rečeno) patološka naklonjenost, s časom pa ta naklonjenost obledi v sivem vsakdanu.« (Slavoj Žižek, »Tri sklepna ...«, str. 77).

svoji volji, proti svojemu »socialnemu čutu«, in ji to tudi odkrito pove, Elisabeth pa je seveda v svoji pristranosti, s svojimi predsodki, užaljena, pod častjo ji je sprejeti takšno vzvišeno ponudbo, spregleda, da se za oholo formo skriva resnična globoka ljubezen.«¹⁵

Pa povejmo to isto stvar nekoliko drugače! Za *Prevzetnost in pristranost* lahko trdimo, da reprezentira prvo triado *Fenomenologije duha*: zavest (dejstvo razcepa med subjektom in objektom; zavest vidi predmet nasproti sebe in išče resnico v objektu, ki ji stoji nasproti) – samozavedanje (ki je v tem, da zavest vzame sebe za lasten predmet in vidi, da je ona sama resnica, ki jo je iskala v objektu) – um (povratak k objektu po izkušnji samozavedanja; vrne se k predmetu in v njem najde sam sebe, predmet je njegov lastni predmet).¹⁶ Ljubezen med Elisabeth in Darcyjem sicer prve triade *Fenomenologije duha* ne reprezentira v dobesednem pomenu – ne v pomenu, kaj je vsebinsko značilno za zavest, samozavedanje in um – ne smemo pozabiti, da gre navsezadnje za literarno delo, za ljubezensko zgodbo –, temveč v pomenu, da nastopijo v ljubezni med Elisabeth in Darcyjem neki trije momenti, ki bi jih lahko označili kot zavest, samozavedanje, um. Tj. ljubezen med Elisabeth in Darcyjem reprezentira (prvo) triado *Fenomenologije duha* po formalni plati (tj. neki trije »momenti«, neke tri »stopnje«, »postaje« v »razvoju« njune ljubezni). Tako predstavlja moment *zavesti v Prevzetnosti in pristranosti* »začetni«, »izhodiščni« moment ljubezni med Elisabeth in Darcyjem, ko sta oba prepričana o neprimer- nosti njune »zveze« – Darcy zaradi svoje prevzetnosti (Elisabethina socialna idr. neustreznost, neprimernost), Elisabeth zaradi svoje pristranosti (Darcyjeva vzvišenost, njegove nezaslišane surovosti,...) –, moment *samozavedanja* pa dejstvo »ovedenja« lastne ljubezni, točka, na kateri sta pripravljena priznati svojo ljubezen do drugega. Dejstvo pa je, da trenutek, ko je Darcy pripravljen priznati svojo ljubezen ljubljeni osebi in jo zasnobiti, ni tisti, ni isti, ko se Elisabeth zave svoje ljubezni do Darcyja (ta nastopi šele kasneje). Pravzaprav lahko rečemo, da napredovanje ljubezni med Elisabeth in Darcyjem zahteva prav takšno »formo« napredovanja kot je prezentna v *Fenomenologiji duha*. Tako kot je bilo v *Fenomenologiji duha* treba »napredovati od prvega stavka: ta je dal hkrati *preveč* in *premalo*«;¹⁷ in kot je za Hegla »nujnost napredovanja prav v tem preveč in premalo – preveč, ker je prvi stavek proizvedel več, kot je sam nameraval, takoj nas je prestavil v resnico; premalo, ker je ta resnica odrezana od zavesti, je refleksija zavesti tam, kjer zavest tega ne ve,«¹⁸ tako tudi ljubezen

¹⁵ Slavoj Žižek, *ibid.*, str. 77

¹⁶ *Zapiski s predavanj Mladena Dolarja »Nemška klasična filozofija – »Predavanja iz Fenomenologije duha«*, šol. leto. 1987/88.

¹⁷ Mladen Dolar, »Tri uvodna ...«, str. 11. Vsi poudarki DK.

¹⁸ *Ibid.*

med Elisabeth in Darcyjem »napreduje« in — naj še enkrat ponovimo — »zahteva« prav takšno »dialektiko« napredovanja: *preveč/premalo*. Ta »preveč«/»premalo« se kaže tako v neprimernosti *časa* kot *besede*, ki vodi v neko serijo »še ne«/»že«. Neprimernost *časa* pride do popolnega izraza zlasti ob Darcyjevi prvi snubitvi, saj, kot smo že dejali, moment, ko je Darcy pripravljen priznati svojo ljubezen Elisabeth, ni isti kot Elisabethin. A ne le čas, tako forma kot vsebina *besede*, *izjave* je vselej *neprimerna*, *neustrezna*. Ta *neprimernost*, *neustreznost* besede, *izjave* je sicer prezentna skozi celoten roman, še zlasti pa pride do izraza ob prvi Darcyjevi snubitvi, v času po njej, vse do njune »srečne« združitve. Ne samo da Elisabeth zavrne Darcyjevo ponudbo zaradi tega, ker se »še ne« zaveda, da ga ljubi, oziroma zaradi tega, ker se — zaradi svoje pristranosti — *ne more* zavedati, temveč tudi zaradi forme, zaradi načina snubitve, oziroma tega, kar je v izjavi vsebovano:

»Zaman se trudim. Ne gre in ne gre. Svojih čustev ne morem zatreti. Morate mi dovoliti, da vam povem, kako goreče vas občudujem in ljubim.«

Elisabeth je nepopisno osupnila. Ostrmela je, zardela, podvomila in molčala. Njemu se je to zdelo zadostna spodbuda in takoj ji je izpovedal vse, kar čuti in je že dolgo čutil do nje. Govoril je dobro, toda razložiti je moral tudi druga, ne samo srčna čustva, in bolj kakor o nežnosti se je razgovoril o prevzetnosti. O svojem občutku, da je manj vredna od njega — o tem, da je to korak navzdol — o družinskih ovirah, ki jih je po pameti zmerom postavljaj pred nagnjenje, je razpravljaj tako vneto, da se je vsiljeval sklep, da jo trpinči, nikakor pa, da s tem podpira svojo prošnjo.

Kljub svojemu globoko zakoreninjenemu odporu ni mogla prezreti, kako laskava je zanjo ljubezen takega moža, in čeprav se niso njene namere niti za hip omajale, ji je bilo sprva žal zaradi bolečine, ki ga bo morala doleteti; z nadaljnjim besedovanjem pa se ji je zameril in jeza ji je pregnala vse sočutje. Vendar se je poskušala umiriti, da bi mu potrpežljivo odgovorila, ko bo končal. Ob koncu jo je opozoril, kako močna je navezanost, da je kljub vsem prizadevanjem nikakor ni mogel premagati, in izrazil upanje, da mu jo bo zdaj nagradila s tem, da bo sprejela njegovo roko. Ko je to rekel, je razločno videla, da nikakor ne dvomi o ugodnem odgovoru. *Govoril* je o bojazni in tesnobi, obraz pa mu je izražal popolno brezkrbnost. Kaj takega jo je moglo le še bolj razkačiti, in (...). (str.207)

Na delu je torej nek razcep med izjavo in izjavljanjem, ki je lastna tudi zavesti v *Fenomenologiji duha* in »se na sami zavesti kaže kot razcep med izjavno namero, intendirano resnico, še oddaljeno »stvarjo samo«, in po drugi strani izjavljanjem predhodnih stavkov, ki so še izven resnice.«¹⁹ Vendar, tako kot pri Heglu, kjer subjektovo mesto »ni v izjavni intenci, v kateri se je prepoznaval kot v svojem lastnem odsevu, temveč v njegovem izjavljanju, v katerem se ni

¹⁹ *Ibid.*, str. 10.

maral prepoznati,«²⁰ je tudi pri Elisabeth in Darcyju. Naj kot primer navedemo, kako Darcy najpoprej argumentira Elisabethino zavrnitev:

»To,« je vzkliknil Darcy, medtem ko je s hitrimi koraki odšel na drugi konec sobe, »si torej mislite o meni! Tako me cenite! Hvala vam, da ste mi tako izčrpno pojasnili. Po tej oceni imam res hude napake! Toda mogoče,« je dodal, se ustavil in ozrl proti njej, »bi mi te prestopke lahko spregledali, če vam ne bi bil ranil ponosa s svojo pošteno izpovedjo, kakšni pomisleki so mi dolgo branili, da bi si bil izdelal kak resen načrt. Vse te jedke obtožbe bi morda ostale neizrečene, če bi bil bolj zvijačno skrtil svoje boje in vam z laskanjem zbudil prepričanje, da me vodijo nezadržno, nesklajeno nagnjenje, razum, trezna presoja, sploh vse. Ampak vsakršna hlimba mi je zoprna. In tudi ne sramujem se čustev, o katerih sem vam govoril. Bila so naravna in upravičena. Ali morete pričakovati, da bi se veselil zaradi manjvrednosti vaših bližnjih, da bi si čestital v upanju na sorodnike, ki imajo v življenju toliko nižji položaj od mojega?« (str. 210)

Drugače povedano, ob Darcyjevi snubitvi Elisabeth gre za nekakšen »poraz« govora, ki ga občuti vsak analizant že ob prvi seansi, ko stopi v analizo: »ne samo da tisto, kar reče, ni tisto, kar hoče povedati, temveč to, kar reče, tudi na prav uboren način pove, kar je hotel povedati: najsi beseda ni prava ali pa je nezadostna, najsi obstajata dve besedi za isto stvar in, ne vedoč, katero izbrati, raje obmolkne; ali pa govor, enkrat izrečen, postane napačen in spodleti prav tisto, kar je bilo pomembnega povedati.«²¹ Ta poraz govora pa ni značilen samo za prvo snubitev, samo za Darcyja, temveč tudi za Elisabeth. Kajti, kaj se zgodi na »stopnji« »samozavedanja«, ko se Elisabeth ové in si prizna, kar čuti do Darcyja? »Nič«! Tj. Elisabeth svoje ljubezni Darcyju, ko se srečata na Pemberleyju, enostavno ne more priznati. Ne more pa je *izreči, ubesediti*, med drugim, prav zaradi načina, kako je bila prvič zavrnila Darcyja oziroma zaradi tega, kar mu je bila rekla, tj. skresala v obraz, ko jo je bil prvič zasnužil. Kako torej sploh lahko pride do njune »združitve«? Kaj je torej tisto, kar omogoči drugi »spredvid«, končni »spregled«, ko Elisabeth lahko uvidi, da se za Darcyjevo oholo formo skriva resnična ljubezen, in ko tudi sam Darcy spozna, da je objekt Elisabethine ljubezni? Beseda? Ne! Beseda le toliko, kolikor je indirektno izrečena, tj. izrečena s pomočjo »posrednika«. Vlogo »posrednika« običajno »igra« pismo: prvič, pismo, ki ga Darcy nameni Elisabeth in v katerem odgovarja na njene obtožbe, ji razkrije veliko »skrivnost« svoje sestre in Wickhama (Wickham je hotel gospodično Darcy zapeljati in njun skupen pobeg – ki je v tistih časih za dekle pomenil najhujšo sramoto – je Darcy zadnji hip preprečil) ter ji še enkrat prizna ljubezen; drugič, pismo, ki ga teta Gardiner napiše Elisabethi in v katerem pojasni Darcyjev delež pri ureditvi zadeve med Lydijo

²⁰ *Ibid.*

²¹ Michel Silvestre, »O ljubezni«, v: *Razpol 3*, Ljubljana 1987, str. 18.

in Wickhamom (Wickham z Lydijo dejansko pobegne, vendar se z njo ne namerava poročiti; živita na koruzi in prav Darcy je tisti, ki, kljub odporu, ki ga čuti – zaradi omenjene zadeve med Wickhamom in gospodično Darcy – do Wickhama, posreduje in zadeve uredi tako, da do poroke sploh pride).

Ne, s pomočjo besede torej ne! S pomočjo besede torej le toliko, kolikor jo izreče nekdo drug. Edini način, na katerega si Elisabeth in Darcy lahko »dokažeta« ljubezen, je torej *dejanje*! Darcy Elisabethi: prvič, s pismom, ki ji ga napiše in s katerim izrazi popolno zaupanje, spoštovanje do Elisabethine osebe (saj v njem piše o kočljivih zadevah; o tem kar »ni bilo razkrita živi duši, ki se ji je dalo zamolčati, razen Elisabethi« (str. 272)), drugič, s svojo prizadevnostjo pri ureditvi Wickham-Lydijine zadeve. Elisabeth Darcyju: prvič, s tem, ko je, kot je zahteval od nje, molčala o zadevah, o katerih ji je pisal v pismu, in s tem posredno (morda) »vplivala« na to, da se je zadeva med Wickhamom in Lydijo zapletla, kot se je zapletla; in, drugič, s tem, kako (na kakšen način) je odgovorila na »podtikanja« in zahteve lady Catherine de Bourgh (Darcyjeve tete). Lady Catherine od Elisabeth zahteva, naj v celoti ovrže govorice, ki krožijo o bodoči poroki med Darcyjem in Elisabeth. Iz Elisabeth celo poskuša – ko ji končno le prizna, da z Darcyjem nista zaročena – izvabiti obljubo, da se nikoli ne bo zaročila z njim, vendar jo Elisabeth zavrne. In ker Darcy, če parafraziramo, »dovolj pozna Elisabethino naravo, da je prepričan, da bi bila lady Catherine odkrito in brez pridržkov priznala, če bi se bila trdno, nepreklicno odločila proti njemu« (str. 357), oziroma, kot pove sama Elisabeth:

»Da, dovolj veste o moji *odkritosti*, da me imate zmožno česa *takega*. Potem, ko sem vas tako nesramno užalila v obraz, ne bi bila mogla imeti nobenih pomislekov, da vas užalim še pred vsemi vašimi sorodniki« (str. 357),

ve, da ga Elisabeth ljubi. Tako smo torej prišli do zadnjega momenta triade v *Prevzetnosti in pristranosti*, »triade«, ki je »formalno« enaka prvi triadi *Fenomenologije duha*. Prišli smo torej do *uma*. Um v *Prevzetnosti in pristranosti* predstavlja namreč prav točka, ko Elisabeth vidi, da jo Darcy – kljub vsemu – še zmeraj ljubi in ko Darcy spozna, da je Elisabethin odgovor na njegovo ljubezen prav tako pozitiven in da je on sam »predmet« njenega »poželenja«.

In kaj se v »končni« točki, na »cilju« zgodi? Odgovor *Prevzetnosti in pristranosti* je podoben odgovoru, kot ga v absolutni vednosti poda Hegel: »Absolutna vednost je refleksija celotne poti, ki je refleksija tega, da ni nobene druge resnice, razen te, ki se je razvila na tej poti. Ta pot je nujna in vsak korak je korak znotraj absolutna, dogajanje absolutna samega.«²² Tako tudi *Prevzetnost*

²² *Zapiski s predavanj Mladena Dolarja »Nemška klasična filozofija – »Predavanja iz Feno-*

in pristranost »dokazuje«, da »je dialektično napredovanje vselej vzvratno, napreduje tako, da zmeraj za nazaj ugotovimo, kako je bila antiteza že vsebovana v tezi, sinteza pa v antitezi.«²³ Kaj torej počneta Elisabeth in Darcy v osemindesetem in šestdesetem poglavju, potem ko se končno »ujameta« in »ugotovita« svojo — obojestransko — ljubezen, drugega kot to, da reflektirata celotno pot: kako je ravnal Darcy takrat, ko jo je zaprosil; kako je ravnala Elisabeth, ko ga je zavrnila; kaj bi bilo,... Prav tako ne umanjka klasično vprašanje zaljubljenecv vrste: »Zakaj prav jaz?«, »Kako to, da si se zaljubil?«:

Elisabeth si je kmalu toliko opomogla, da jo je spet obšla igrivost, in zahtevala je od gospoda Darcyja, naj ji razloži, zakaj se je sploh zaljubil vanjo. »Kako se je moglo začeti?« je rekla. »Lahko razumem, da si lepo napredoval, potem ko se je začelo; ampak kaj neki te je moglo spraviti v tek?« (str. 368)

Darcyjev odgovor je edini možni:

»Ne morem določiti ure in kraja in pogleda in besed, ki so položile temelje. Predolgo je že tega. Še preden sem se zavedel, da se je začelo, sem bil že na sredi.« (str. 369)

Ne manjka tudi ugotovitev, da če bi ravnala — npr. Elisabeth — drugače, do ljubezni sploh ne bi prišlo:

»Moji lepoti si se že zgodaj postavil po robu, kar pa zadeva moje vedenje — vsaj do tebe je zmerom mejilo na rob nevljudnosti, saj nikdar nisem spregovorila s tabo, ne da bi si bila bolj želela zadeti te v živo kakor ne. No, odkrito povej: ali si me občudoval zaradi moje predrznosti?«

»Zaradi bistrega duha pač.«

»Saj lahko takoj rečeš, da je bila nesramnost. Prav malo je manjkalo do nje. Stvar je namreč taka, da si bil sit olike, spoštljivosti, pretirane pozornosti. Naveličal si se žensk, ki so zmerom govorile in gledale in mislile samo na to, da bi bile tebi pogodu. Jaz sem te zdramila in ti zbudila zanimanje, ker sem bila tako drugačna od njih. Če ne bi bil v resnici ljubezniv, bi ti bila zaradi tega zoprna; a čeprav si si prizadeval, da bi se delal drugačnega, si bil po srcu zmerom plemenit in pravičen, in na tihem si skoz in skoz zaničeval osebe, ki so te tako pridno snubile. Na — pa sem ti prihranila trud, da mi razložiš; in če upoštevamo vse okoliščine, se mi ta razlaga začenja zdeti čisto pametna. Seveda ne veš o meni nič oprijemljivo dobrega — ampak na to nihče ne misli, kadar se zaljubi.« (str. 369)

Itd. Tako je torej na koncu nekaj, kar je bilo vseskozi *lawless*, naključno in brez zakona, videti kot nekaj, kar se je dogajalo kot *lawlike*, kot neko zakonito zaporedje.²⁴ Pot, ki sta jo naša zaljubljenca morala opraviti, ima zanju negativen

menologije duha«, šol. leto. 1987/88.

²³ Mladen Dolar, »Tri uvodna ...«, str. 36.

²⁴ *Ibid.*, str. 61.

pomen: iznebiti se morata svojih »bistev« — Darcy prevzetnosti, Elisabeth pristranosti. Za naša zaljubljenca se, prav tako kot za naravno zavest v *Fenomenologiji duha* izkaže, da je »le pojem védenja, ali da ni realno védenje. V tem, ko pa se sama neposredno celo ima za realno védenje, ima ta pot zanj negativni pomen in ji celo velja za izgubo same sebe tisto, kar je realizacija pojma, zakaj na tej poti zgubi svojo resnico,«²⁵ njuna ljubezen je — tako kot resnica v *Fenomenologiji duha* — »zaznamovana z *Verzweiflung*, z zdvomljenjem in obupom, namesto da bi enostavno prinašala ugodje, zvezana je z muko in dolgo potjo.«²⁶ Itd. Vendar, ker je čas, da naš prispevek enkrat zaključimo, naj za konec povemo samo še to, da bi se podobnih paralel med ljubeznijo Elisabeth in Darcyja ter med zavestjo v *Fenomenologiji duha*, še dalo poiskati. Mi smo jih predstavili le »majhen« del, vendar kljub temu upamo, da že to, kar smo povedali do sedaj, zadostuje, da upraviči naslov našega prispevka: *Prevzetnost in pristranost ali Znanost izkustva zavesti*. Splošno znana resnica pa je, da je z *Znanost izkustva zavesti* Hegel prvotno naslovil *Fenomenologijo duha*.

²⁵ G. W. F. Hegel, »Uvod v Fenomenologijo duha«, str. 127. Poudarila DK.

²⁶ Mladen Dolar, »Tri uvodna ...«, str. 22.

Daniel Defoe: Robinson Crusoe

Naslov izvirnika: THE LIFE AND STRANGE SURPRIZING ADVENTURES OF ROBINSON CRUSOE, OF YORK, MARINER: Who lived Eight and Twenty Years in an un-inhabited Island on the Coast of AMERICA, near the Mouth of the Great River of OROONOQUE; Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. WITH AN ACCOUNT how he was at last as strangely deliver'd by PYRATES. Written by Himself. London, 1719.

Roman Brilej

SAMOZAVEDANJE IZGUBLJENEGA OTROŠTVA

30. septembra 1659 je Robinzona Crusoeja usodni brodolom odvrigel na samotni in neznani otok na severovzhodni obali Južne Amerike, ki ga je po lastnih izračunih zapustil šele 19. decembra 1686, se pravi po 28 letih, 2 mesecih in 19 dneh.¹ Znano je, da je najslavnejše Defoejevo delo dobesedno prestre-

¹ Pozornejši bralci bodo opazili, da je razlika med 1659 in 1686 v resnici 27 in ne 28, kot se je zapisalo Defoeu, torej bi moralo stati 27 let, 2 meseca in 19 dni. Vendar tu ne gre za povsem nepomemben in naključen spodrsrljaj. Kontradiktornost časovnih sekvenc pri Robinzonu (razvpito dejstvo, da se je mož sam uštel v štetju, ko je en dan pozabil zarezati črtico v drevo, je še najmanj odločilno) je bila svoj čas paradna tema literarne zgodovine, kot tudi iskanje geografskih, meteoroloških, zooloških, kulturoloških in faktografskih napak v romanu (npr. koze, ki jih Robinzon udomači in se oblači v njihovo kožo, po nobeni logiki ne bi smele živeti na realnih koordinatah, na katere je Defoe postavil fiktivni otok). Timing v tem romanu je namreč takorekoč v funkciji pomožne pripovedne strukture, saj Robinzon meri čas ne le kronološko, ampak vzporedno tudi z referencami na pretekle pomembne dogodke ali mejnike v svojem življenju, pri čemer uvede nekakšen otoški čas; npr. tretje leto bivanja se je v glavnem učil peke kruha, četrto leto je minilo v znamenju izdelovanja njegove periague, kanuja iz enega debela, dvanajsto leto velja za čas, ko odkrije znameniti odtis človeškega stopala, v štiriindvajsetem »dobi« kanibala Petka etc.

Kakšno vlogo igra čas, lahko vidimo tudi po tem, da se je Robinzon rodil 30. septembra 1632; v romanu je eksplicitno rečeno, da si je kot po čudežu rešil življenje natanko na svoj rojstni dan 26 let pozneje, torej 30. septembra 1659. Problem je spet v tem, da je bil tisti dan v resnici star 27 in ne 26 let! Ker je Defoe operiral s precej zapletenimi metodami štetja in se zato vmes

ljeno s tovrstnimi preciznostmi. Naslednji pasus, ki ga je Robinzon zabeležil v svoj dnevnik dober mesec po brodolomu, resda ni tako slaven kot *hommage* umrlim kolegom mornarjem (»...sicer pa jih nisem videl nikdar več in tudi nobene sledi ni bilo za njimi, če izvezamem tri njihove klobuke, eno čepico in dva čevlja brez para.«), je pa paradigmatički zaradi svoje pedantnosti, obsedenosti s številkami, askeze in imperativa obvladovati svoj položaj skozi frenetično organizacijo časa:

»4. novembra. To jutro sem si začel urejevati delovni čas in ga deliti v čas za lov s puško, v čas za spanje, v čas za razvedrilo, se pravi, takole: če ni deževalo, sem z vsakim jutrom za dve ali tri ure odšel ven s puško, nato sem se posvetil delu približno do enajstih, nato sem pojedel kaj iz svojih zalog živeža, od dvanajstih do dveh pa sem se ulegel, da bi spal, ker je vladala izredna vročina, da sem nato zvečer spet delal. Delovni čas tega in naslednjega dne je bil ves posvečen izdelovanju mize, zakaj za zdaj sem bil še klavrn delavec, čeprav sta čas in nujnost kmalu napravila iz mene popolnega obrtnika, kar verjamem, da bi se tako zgodilo vsakemu drugemu človeku.«

»Zapravljanje časa je prvi in najtežji greh,« povzame moto angleških puritancev Max Weber². Že tako je življenje prekratko, da bi lahko v popolnosti izpolnili svoje poslanstvo delovanja v korist božje slave, torej poslanstvo poklica; v tem smislu je tudi brezdolna kontemplacija, ki bi se ji vdajali na račun (poklicnega) dela, čisto zapravljjanje časa, celo če bi šlo za religiozno meditacijo. Po Tawneyu, ki v *Religiji in vzponu kapitalizma* pokaže, da je pravo bistvo angleške reformacije prav v puritanskem gibanju 17. stoletja, ne pa npr. v secesiji Tudorjev od Rima kot taki, je namreč razmišljanje o bogu — ta, za sholastike največji možni blagor — v puritanski perspektivi na nek način že prevelik blagor, prehudo breme in nepotreben luksuz za grešnika, čigar dolžnost je častiti boga skozi delo, ne pa skozi »čisto« misel o njemu; pretirana kontemplacija je absurdna že zato, ker je samo delo dojet kot duhovna vaja *par excellence*.³

Robinzon pa na svojevrstnih *permanent vacation* temu opravilu posveča veliko pozornost, presenetljivo veliko za nekoga, ki je bil največji del svojega življenja vse prej kot zgleden božji otrok in ki niti gospodovega imena ni omenil,

izgubil, je tako zgrešil zanimivo možnost časovnih koordinat, ki si jih je postavil sam, pa jih očitno ni videl; namreč, Robinzon je na otok prispel star 27 let in jih na njem preživel še enkrat toliko.

O problemu trajanja Robinzonovega bivanja na otoku in o časovnih sekvencah 27+ oz. 28+ glej Dewey Ganzel: »Chronology in Robinson Crusoe«, *Philological Quarterly*, XI, IV, oktober 1961, str. 495-524.

² Max Weber, *Protestantska etika in duh kapitalizma*, Studia Humanitatis, Ljubljana 1988, str. 169.

³ R. H. Tawney, *Religija i uspon kapitalizma*, Prosveta, Beograd 1979.

»razen kadar sem zaklel in Boga razžalil.« Zaradi spleta izjemnih okoliščin se prej mladostno viharniški in »ateistični« Robinzon, ki mu je starševska vzgoja sicer dala nekaj »formalnega« odnosa do religije, prelevi v asketa, ki na »vsebinski« ravni meditira o božji Previdnosti, moli in celo vneto študira biblijo, ki se po zaslugi te iste Previdnosti ne potopi skupaj z ladjo. Velik del romana tako zasedajo Robinzonove verske refleksije položaja, v katerem se je znašel in sprotna evalvacija domala vsakega posameznega koraka, ki ga je že ali ga šele namerava podvzeti.

Toda kljub temu preskoku v transcendenco je videti, da Robinzonovo samospraševanje vesti nima bogve kakšnih daljnosežnih povratnih učinkov na njegovo konkretno ravnanje, videti je, da njegova ponovno najdena religioznost še vedno ostaja na ravni »formalnosti« ali pa še to ne v primerih, ko visoko doneče dobre namere v naslednjem koraku izniči nizka, banalno utilitaristična akcija; Robinzon je na prvi pogled klasičen zgled t. i. »nedeljskega vernika«.

Diskrepanca med piščevim deklariranim moralnim *backgroundom*, se pravi puritanstvom, in z njim nekompatibilno fabulo, diskrepanca, ki je še toliko bolj razvidna v Defoejevih poznejših romanih o angleškem *low-life* (npr. *Moll Flanders*, 1722), je že mnoge napeljala k očitkom o Defoejevi hipokriziji. Tisti, ki ga pri tem jemljejo v bran, med drugimi tudi avtorica predgovora k slovenskemu prevodu *Robinzona* iz zbirke 100 romanov⁴, ponavadi poudarjajo, da je Defoejevo pisanje pač produkt njegove dobe, ki moralne norme svojih prednikov jemlje zgolj še kot korpus izpraznjenih konvencij in predpisov, ne pa več kot praktično napotilo za ravnanje. Defoe, povrh vsega tudi pisec notorično moralističnega družinskega priročnika *The Family Instructor – Moral and Religious Dialogues* (1715), zato, kljub bolj ali manj konsistentni osebni etični drži, svojim likom pušča, da gredo svojo pot. Prav zaradi tega lahko velja za realista, ne glede na to, da je status *Robinzona Crusoeja* kot romana – celo prvega angleškega romana – zaradi umanjkanja »družbeno« posredovanih in za roman konstitutivnih intersubjektivnih razmerij, teoretsko vprašljiv. Vzrok Robinzonovega »mehaničnega« puritanstva naj bi torej bil v pojenjajoči puritanski tradiciji, v cepljenju vsakdanjega življenja na sveti in profani del, skratka v sekularizaciji podjetniškega srednjega stanu, česar prototipski model je s svojimi poslovnimi bankroti in ponovnimi vzponi ter brezskrupulozno oportunistjo v političnem žurnalizmu (imel je svoj časopis, *The Review*, poleg tega pa se je udinjal tako pri torijcih kot pri whighih in celo vohunil v obe smeri) bil prav kontroverzni Defoe sam, kakor je bil dolg in širok.

Podoben očitek o »neavtentičnem« verovanju je na Robinzona naslovil tudi Marx; pravzaprav niti ne očitek, iz Marxovih ust je to slišati kot kompliment.

⁴ Katarina Bogataj, »Defoejev Robinzon Crusoe«, v: *Robinzon Crusoe*, CZ, Ljubljana, 1988.

Ko v *Kapitalu* razvija teorijo vrednosti, Robinzona uporabi kot argument v polemiki zoper del politične ekonomije, ki podlega misticizmu blagovnega sveta in se pusti fascinirati z raznoraznimi utopičnimi robinzonadami, ne da bi videla, kako so že v izoliranih pogojih produkcije zapopadena vsa bistvena določila vrednosti, vključno z delovnim časom, potrebnim za določen produkt. Ko potem naniza, kaj vse mora Robinzon početi, da bi zadovoljil svojim potrebam (»...delati orodje, izdelovati pohištvo, udomačiti lamo, loviti ribe, divjad itd.«), mimogrede sklene: »O molitvah in podobnem tu ne govorimo, ker ima naš Robinzon s tem svoje veselje in ima takšno dejavnost za oddih.«⁵ Toda za tezo o religiji, ki da jo Robinzon zganja le za hobi, lahko rečemo, da je popolnoma zgrešena. Obstaja namreč natančno določljiv trenutek spreobrnitve, ki iz »nedeljskega« naredi »resničnega« vernika – proti koncu prvega leta na otoku, natančneje 27. junija 1660, je Robinzon sredi večdnevne hude mrzlice sanjal strašne sanje, v katerih se mu je prikazalo bitje nedoločljivega obraza, pospremljeno z bučnim potresom, bitje, ki se je spustilo naravnost iz črnega oblaka proti njemu s sulico v roki, rekoč: »Ker vidim, da se po vsem tem še nisi pokesal, moraš zdaj umreti!« V trenutku, ko bi morala sulica prileteti vanj, se Robinzon seveda v grozi zbudi in ugotovi, da so bile le sanje (mimogrede, na tem mestu Defoe uspe posrečeno opisati znani fenomen zavesti v sanjah, ko subjekt odvojeno, »nepristansko« opazuje tok svojih lastnih sanj znotraj sanj samih: »...reči hočem, da sem celo v snu sanjal o tej grozi...«). Mož s sulico je seveda bog, resda bolj jezen in agresiven kot običajno, toda vseeno bog. Robinzon je tako doživel epifanijo, ki pa bi jo bilo spet zgrešeno razlagati kot absurdno halucinacijo ali goli delirij zaradi napredovanja mrzlice. Nasprotno, epifanija je prej učinek Robinzonovega nenehnega izzivanja in nagovarjanja boga, je, v lacanovski terminologiji povedano, odgovor realnega. Šele s tem dnem se začne Robinzon globlje posvečati verskim dolžnostim, ki jih, v nasprotju z razširjenim prepričanjem, jemlje zelo resno; tako si npr. naslednji dan pripravi za večerjo tri v pepelu pražena želvina jajca, kar je bil v njegovem življenju »prvi zalogaj, za katerega sem zaprosil, kolikor se morem spominjati, božji blagoslov.« Njegova pot do vere potemtakem ni potekala po Pascalovem načelu navade, po katerem za morebiten vstop v religijo zadostuje že slepo in vztrajno ponavljanje predpisanih ritualov, pri čemer bo enkrat vera prišla sama od sebe, ampak po nekem drugem, prav tako Pascalovem načelu, načelu navdihnjenja. Kot je znano, loči Pascal tri poti, ki lahko subjekta pripeljejo k veri: razum, navado in navdihnjenje, vsak od teh načinov pa je po svoje korelat eni od treh Lacanovih ravni – razumski vstop, ko subjekt (sebi) dokazuje vero z argumenti dobrote, pravičnosti itd., se dogodi na imaginarni ravni, slepi avtomatizem navade se

⁵ Karl Marx, *Kapital 1*, CZ, Ljubljana 1986, str. 76.

odvija v redu simbolnega, medtem ko je navdihnjenje, konkretno Robinzonova epifanija, prostor realnega, način neposrednega razodetja božanske »stvari same«.⁶

Za Marxa pa je tudi naslednji pomembni atribut Robinzona, njegov proslavljeni dnevnik, takšna ideološka usedlina, hobi, ki vztraja po nekakšni mentalni inerciji, ne da bi za njim stal kakšen »globlji« pomen. Marxova referenca na Defoeja je namreč bolj ali manj obrobna, zanj so pač vse relacije med Robinzonom in rečmi, ki si jih je sam ustvaril, njegovim bogastvom, popolnoma transparentne — zato povsem samoumevno zatrdi, da »začne kot dober Anglež kmalu voditi knjigo o samem sebi.« Če odmislimo dejstvo, da je bil Robinzon do trenutka tragičnega brodoloma daleč od zgleda »dobrega Angleža« — povsem nasprotno, še kot najstnik je, čeprav so mu starši nudili solidno in lagodno eksistenco, pobegnil od doma zaradi gole želje po avanturi in dolga leta taval v maniri razuzdanega mornarja — in nikoli prej ni prakticiral takšnega knjigovodstva, Marxov pogled vendarle ustreza zgodovinski resnici. *Book-keeping* je po Webbru distinktivna tehnična poteza modernega kapitalizma, o čemer ne more biti nobenega dvoma, in povsem naravno se zdi, da se ga bo Robinzon, kolikor za politično ekonomijo že od nekdaj velja za utelešenje podjetniškega individualizma, za mitski zgled *homo economicusa*, lotil že na samem začetku svoje kalvarije. Vendar Robinzon dnevnika ne piše zgolj zato, da bi imel uvid v materialni del svoje produkcije, kot je spet po ovinkih sugerirano v *Kapitalu*, pač pa vanj umesti veliko tistega, o čemer Marx noče zgubljeni besed — »molitve in podobno« —, še več, lahko bi rekli, da se *Robinzon Crusoe* kot en sam velikanski knjigovodski fascikel ujema v debetu in kreditu, da je enakovredno razcepljen na materialni in samorefleksivni del. Šele če upoštevamo oboje, kapitalistično, pridobitniško naravo evidence na eni, in zgodnje puritansko oz. kalvinistično naravo t. i. introspekcije na drugi strani, če nobene od njiju a priori ne favoriziramo ali negiramo, šele takrat bomo na dobri poti, da bi razumeli eno ključnih potez Defoejevega romana, njegov znameniti »realizem« (ki ga navadno vsi kritiki v zagati opremijo z navednicami, saj pri njem ne gre za, recimo, realizem *avant la lettre*, niti za najavo bodoče smeri, pač pa za realistične učinke).

Samoanaliza nikakor ni izum protestantizma, njeni proizvodi segajo že v zgodnje krščanstvo (najprej pridejo na misel *Izpovedi* sv. Avgušтина), toda šele Calvin jo ustoliči kot obvezen verski ritual tako za duhovnike kot za laike; *day-by-day* prakticirano introspekcijo pripeljejo pozneje puritanci do statusa žanra (npr. John Bunyan s svojo *Grace Abounding*, 1666). Ali je bil tudi Robinzon v resnici kalvinist oz. puritanec, ni toliko pomembno, čeprav je Defoe

⁶ Slavoj Žižek, *Zgodovina in nezavedno*, Analecta, Ljubljana 1982, str. 170.

v predgovoru k *Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1720), že drugemu sequelu prvotne zgodbe (prvi je bil *The Farther Adventures of Robinson Crusoe*, 1719), namignil, da je vse skupaj alegorija njegovega življenja. Sam Defoe, ki ga je njegov oče, vnet *dissenter*, celo hotel poslati v duhovniško šolo, je bil vzgojen v puritanski tradiciji, torej smemo tudi Robinzona pogojno prišteti v to linijo.

Torej, imamo dnevnik. Kaj je dnevnik za puritanca? Najprej naprava za discipliniranje, racionalizacijo in sistematizacijo svojega življenja, kot bi rekel Tawney⁷, »metoda«, ki je bila to že celo stoletje pred nastopom metodistov, dnevnik kot način soočenja z realnostjo. Toda ali ne bi mogli forme dnevnika opredeliti tudi kot način »discipliniranja« libidinalne ekonomije, pač v skladu z Lacanovim geslom iz Seminarja XX, da k realnosti pristopamo z aparati užitka, takšen aparat pa je en sam, namreč govornica?⁸ Naša teza bi zato bila, da je Robinzonov dnevnik sam na nek način organizacija njegovega užitka, kar je obenem že tudi definicija koncepta fantazme.

Da je *Crusoe* predvsem roman fantazme, si lahko ogledamo v naslednjem odlomku, ki sledi kot naknadna Robinzonova refleksija grozljivega spoznanja, ko na jugozahodnem koncu otoka, precej daleč od svojega bivališča, odkrije ostanke kanibalske pojedine — obala je bila dobesedno »posuta z lobanjami, rokami, nogami in drugimi kostmi človeškega telesa«:

»Toda moja iznajdljivost je zdaj ubirala neko čisto drugačno pot, zakaj noč in dan nisem mogel misliti na nič drugega kakor na to, kako bi utegnil uničiti nekaj teh pošasti pri njihovem krutem, krvavem razvedrilu in, če mogoče, rešiti žrtev, ki bi jo pripeljali sem, da bi jo ugonobili. Potrebna bi bila večja knjiga od dela, ki ga nameravam napisati, če bi hotel opisati vse napake, ki sem jih snoval ali, bolje rečeno, premleval v mislih z namenom uničiti te nestvore ali jih vsaj tako prestrašiti, da ne bi več prihajali sem...«

Iznajdljivost: tu misli na inventivnost oz. iznajditeljsko sposobnost, ki pa jo je odkritje kanibalizma popolnoma omrtvičilo. Natančneje povedano, omrtvičil jo je strah, strah pred smrtjo, »strah pred človekom«, kot se sam precizno izrazi, kar je lepa uvertura v dialektiko gospodarja in hlapca, v njun boj na življenje in smrt in razrešitev v pripoznanju, ki se bo kasneje tudi v resnici odvil. Najlepše pri vsem tem je, da Robinzon skonstruira klasičen fantazmatski scenarij romantičnega junaka, ki žrtev reši pred nasilnimi napadalci, pri čemer se mu bo ta želja čez leta uresničila, ko bo popolnoma enak scenarij, tokrat z prej mankajočim Petkom kot žrtvijo, izpeljal v sami realnosti. Mogoče pa je še lepše dejstvo, da je njegov do kraja samopožrtvovalni opis fantazije neverjetno natančna defini-

⁷ Tawney, op. cit., str. 188.

⁸ Jacques Lacan, *Še*, Analecta, Ljubljana 1985, str. 46.

cija specifično lacanovsko dojetega koncepta fantazme. Lacanova formula fantazme, $\$ \diamond a$, sooči razcepljeni, želeči subjekt in objekt želje. Od vsakega »normalnega« pisatelja bi pričakovali, da bo realizacijo želje dojel v standardnem, vsakdanjem dojemanju, po katerem subjekt v svojem imaginarnem konstruktju svojo željo preprosto realizira tako, da si v glavi zavrti ustrezen film in s tem doseže želeni objekt ali dejanje. Defoe pa naredi tisti ključni korak naprej od te splošne predstave in dokaže, da ve, kako želeči subjekt ne ve že vnaprej, kaj je njegova želja.⁹ Ve tudi, da objekt želje ni brezpogojno vnaprej samo-umeven, zato svoj scenarij prireja, ga sproti korigira, mu v skladu z nejasnim statusom želje po potrebi dodaja ali odvzema elemente (»...vse napake, ki sem jih snoval.«), se očitno na veliko ukvarja s podobo rešene žrtve (res škoda, da ne vemo, ali je bila v tej igri tudi ženska)... Na kratko, dobro ve, da je realizacija želje skozi fantazmo že v sami poti do nje, bistvo fantazme ni v realizaciji, ampak v določitvi koordinat, ki vzpostavijo in poženejo neskončni tok želenja. Ta tok zato nima razpleta, saj fantazma skozi stalno nerazrešenostjo ohranja željo kot odprto.

Nas pa zanima naslednji korak, ki ga Lacan naredi s tezo, da objekt prizora v fantazmi ni tisti, ki ga v njej gledamo, ampak je njen pravi objekt pogled kot pogled Drugega. Če smo rekli, da je *Crusoe* predvsem roman fantazme, kaj nas na njem po tolikem času še vedno fascinira? Odgovor na to vedo že tiste najbolj priročne interpretacije, ki so na prvi pogled na meji obrabljenih floskul, denimo tista iz predgovora iz slovenske izdaje, če se še enkrat povrnemo k njej: »Branje Robinzona pa ne pelje samo nazaj v izgubljeno otroštvo, temveč tudi po sledih človeške civilizacije malodane do njenih prvih začetkov. Robinzon se mora namreč spopadati z najrazličnejšimi tehničnimi vprašanji in težavami, kakršne človeku v kultivirani družbi sploh ne pridejo več na um. ... Tu živi še danes kot mit o zmagoslavju človekove zmogljivosti. ... kot uresničenje nekaterih najbolj prvinskih čustev in želja, kot nostalgičen spomin na že pozabljeno veselje otroštva nad preprostimi rečmi.«¹⁰

Objekt fascinacije, ki »odraslega« bralca potegne v Robinzonov mit, je torej pogled drugega, za katerega verjamemo, da v njem resnično doživlja in uresničuje ta »prvinska čustva in želje«, to pa je seveda pogled otroka, v končni konsekvenci pogled nas samih, ko smo (še) bili otroci, sposobni doživljanja Robinzona brez inhibicij »civilizacije«. Poanta Defoejevega »realizma« kot hibrida duševnega in materialnega knjigovodstva bi tako bila v teh navidez

⁹ V tem delu se sklicujemo na razlago fantazme kot realizacije želje, kakor jo je razvil Slavoj Žižek v *Jezik, ideologija, Slovenci*, Delavska enotnost, Ljubljana 1987, str. 208-210.

¹⁰ Katarina Bogataj, *op. cit.*, str. 55-56.

preveč dolgovernih popisih »prisvajanja narave«, ki pa kljub temu — ali ravno zaradi tega — delujejo kot izgubljeni objekt želje. 11

Paradoks je, da danes *Robinson Crusoe* velja za definitivno mladinsko literaturo, čeprav je bil na začetku mišljen kot *fiction* za najširši avditorij odraslih, ki so ga ti takrat v tem smislu tudi v resnici dojeli, kot vso ostalo sočasno »nizko«, »neavgustovsko« literaturo iz žanra *Travel and Adventure*. *Robinson* je bil bestseller v najbolj elementarnem pomenu besede in da bi založniki v neštetih poznejših, tudi piratskih, izdajah kar najbolj ugodili zahtevam bralstva po tekoči, neobremenjeni zgodbi, so ga po svojih močeh krajšali in prirejali, kar seveda pomeni, da so metali ven odlomke, v katerih prevladujeta pretirana samorefleksija in pedantno naštevanje »nepomembnih« nadržnosti. Podobna usoda, le da v še bolj drastični varianti, je doletela večino otroških priredb. Ni naključje, da je *Robinzona* v otroško paradigmo dokončno preselil prav Rousseau s svojim *Émilom*, ki mu to knjigo predlaga kot knjigo vseh knjig, kot tisto knjigo, »ki nauči vse, kar knjige lahko naučijo.« Med otroke se *Robinson* torej naseli kot vzgojni pripomoček. Osnovna podmena tega početja je, da je ta roman — če se le da v okleščeni izdaji — genialen v nevsiljivih opisih prvotne obdelave narave, preživetja v njej, lova, rokodelstva in drugih dosežkov civilizacije. Ne da bi jih, namreč otroke, pri tem kdo karkoli vprašal, jim *Robinzona* še danes predpisujejo kot obvezno lektiro. Kot pa smo poskušali pokazati zgoraj, s tem »pedagoškim« prijemom na nek način le na drugega projiciramo svoj izgubljeni objekt, razlog želje. Iniciacijska funkcija *Robinzona* je zato, tako se zdi, občutno precenjena. Humorna plat vsega je pač, da predpostavljeni subjekt, mitski ali realni otrok, ki naj bi bil sposoben *Robinzona* brati na neposredni ravni, za fantazmo *ne potrebuje* knjige, saj jo je zmožen realizirati v dejanskosti — *Robinson* še zdaleč ni Defoejev izum; vsi se bomo spomnili, kako smo si v zgodnji dobi gradili variacije na temo osamljenega otoka, denimo improvizirane hišice na drevesih, in se natančno z isto vnemo kot *Robinson* posvečali vsem mogočim malenkostim ad hoc proizvajanja v tej *splendid isolation*.

Robinson, kot smo videli, prinaša kopico nesporazumov, ki se vedno lomijo na plečih mlajših, še ne »dozorelih« osebkov nekega občestva: napisan je bil za

¹¹ Blizu tej fantazmatski razsežnosti *Robinzona* je, kot eden redkih, prišel Angus Ross, avtor standardnega predgovora k Penguinovi žepni izdaji, ki se prvič pojavi leta 1965. Tudi po Rossu je Defoejev »realizem« tako zelo učinkovit, »haunting«, spričo teh proslavljenih detajlov, ki spodbujajo bralčevo imaginacijo. Stori pa še en, precej pogumen korak, ko Defoea v imaginacijskem pomenu imenuje za nekakšnega predhodnika *science fictiona* — tudi v tem žanru gre bralec skozi izkustvo prilagajanja novemu, tujemu okolju, denimo Venerini atmosferi, tako kot gremo v *Robinzonu* skozi faze adaptiranja nenaseljenih prostorov in kreiranja novega okolja.

odrasle, ki pa so ga »poenostavili« in vrgli otrokom, toda le zato, da bi sami evocirali svoje otroštvo; za Marxa je besedilce tako preprosto, da bi ga pač morali brez posebnega duševnega navora razumeti tudi največji naivneži, se pravi »otroci« med ekonomskimi teoretiki; Hegel je Robinzona in Petka omenil samo enkrat v poglavju o samozavesti v *Filozofski propedeutiki*¹², povsem mimogrede in to, kar je zelo simptomatično, za ušesa adolescentov, spet kot iniciacijo, »najbrž v popestritev zadeve za srednješolce, ki jim je bil kurz namenjen.«¹³ Hegel, najbrž eden redkih, ki bi bil *par excellence* poklican o Robinzonu/Gošpodarju in Petku/Hlapcu povedati kaj več od tega, kar je povedal, je molčal. (Za tiste, ki bi vseeno poskušali, je sicer *Robinzon* pravi inkubator za »preskušanje« Heglove dialektike, mogoče celo v vseh podobah, od čutne gotovosti do absolutne vednosti, nedvomno pa za boj dveh samozavedanj na življenje in smrt; na videz se z njim odpira nešteto problemov, od vprašanja petnajstletne odsotnosti Petka, ki jo Robinzon preživi v posebnem razmerju do boga, tj. vprašanje boga kot absolutnega gospodarja, vloge jezika, ki, kot vemo, pri njemu umanjka — Robinzon se pritoži, da je živel »tako nemo življenje, kakršnega na svetu morda še ni bilo nikoli,« in udomačuje papige, da bi komunicirale z njim —, do problema vzpostavitve družbene vezi, katere minimalni dispozitiv je dvojica, etc...).

Robinzon Crusoe je *ready-made story*, upravičeno ima status mita¹⁴, pripovedi o izvoru, kar je verjetno bistveni vzrok, da ni našel prostora v Heglovi elaboraciji. Če je razsvetljenstvo v svojih varijacijah na temo gospodarja in hlapca — in Defoejev mit je tipičen proizvod razsvetljenstva — pri tem iskalo neko ničelno točko subjektivitete, zgodilo pa se mu je, da je povratek k subjektivim koreninam razlagalo kot mit o genezi in *hkratno* s tem tudi vznik strukture, potem, pravi Dolar, Hegel nasprotno »že od vsega začetka izhaja iz vzpostavljene strukture in vnačaj rekonstruira njene predpostavke.«¹⁵ Dialektika pri Heglu teče po principu »vselej že«; v samozavedanju se je boj med gospodarjem in hlapcem »vselej že« zgodil, začetka v zgodovinski realnosti ni, ker se je »vselej že« zgodil... Ker Heglov model gradi, kar se »v zgodovini« nikoli ni zgodilo, se je pa »zmeraj že« zgodilo, kar je pogoj, da steče dialektika, je navezovanje npr. boja dveh samozavedanj na Defoejev roman očitno (popolnoma?) neproduktivno — in to v obeh možnih primerih, če bi bil roman čista,

¹² G. W. F. Hegel, *Filozofijska propedeutika*, Grafos, Beograd, 1985, str. 96.

¹³ Mladen Dolar, *Samozavedanje, Heglova Fenomenologija duha II*, Analecta, Ljubljana 1993, str. 49.

¹⁴ Ian Watt, pisec do danes najbolj vplivne analize *Robinzona*, ga postavlja ob bok ostalim velikim mitom zahodne civilizacije, npr. Faustu, Don Juanu in Don Kihotu. Cf. Watt, *The Rise of the Novel*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1957.

¹⁵ Dolar, *op. cit.*, str. 50.

resnična biografija¹⁶, ali pa mit. Po teh potezah je zgodba o gospodarju in hlapcu podobna Freudovemu mitu o prvotnem umoru Praočeta, katerega izvršitev v zgodovinski realnosti je nemogoče dokazati, treba pa ga je predpostaviti, da bi razložili sedanjost.

¹⁶ Znano je, da je poleg številnih popotniških knjig, ki jih je poznal Defoe, ena glavnih spodbud za nastanek *Robinzona* t. i. »resnični Robinzon« v podobi škotskega mornarja Alexandra Selkirka, ki je šel skozi podobno skušnjo, le da ni imel opraviti z ljudožerci. Selkirk je bil v Angliji velika senzacija, ko se je 2. februarja 1709, potem ko je preživel štiri leta in štiri mesece na osamljenem otočju Juan Fernandez vzdolž čileanske obale, natančneje na največjem izmed treh otokov (danes se imenuje Mas-a-Tierra), kamor ga je zaradi upornosti »odložil« kapitan Stradling, vrnil. Njegov primer je postal svojevrsten medijski hit — slavna je reportaža oz. Selkirkov portret, ki ga je za časopis *The Englishman* (december 1713) napisal pisatelj Richard Steele, sicer ustanovitelj famoznega *Tatlerja* in soustanovitelj *Spectatorja*. Kar je pri tej zgodbi zanimivo, je, da je Defoe za svoj namen pobral veliko detajlov iz Steelove reportaže, kakor tudi, po vsem videzu, iz poročila kapitana Woodesa Rogersa, ki je Selkirka rešil in vzel na svojo ladjo. Tako je npr. standardna Robinzonova oprava iz kozje kože rezultat Defoejevega spodrsrljaja, enega znamenitejših v celi seriji. V kozja krzna je bil namreč izvorno oblečen Selkirk, kar je Defoe avtomatično prevzel, čeprav kože v tistem podnebjju ne živijo — na Selkirkov osamljeni otok jih je desetletja pred tem prinesel Španec Juan Fernando, po katerem so poimenovali otočje, da bi si ustvaril čredo, ko pa je odšel, so kože verjetno podivjale; torej so bile že v Selkirkovem primeru tam nekako »po pomoti«. O navezi Defoe-Selkirk obstaja špekulacija, da sta se vsaj enkrat tudi v resnici srečala in pogovarjala, vendar Defoejevi biografi o tem niso našli trdnih dokazov. Cf. »Appendix: Alexander Selkirk«, v: Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Penguin Books, London 1985, str. 301-313.

Nevarna razmerja

CHODERLOS DE LACLOS



Alenka Zupančič

OBJEKT RAZSVETLJENSTVA

Za dosti žensk je užitek vselej samo užitek in prav nič drugega; in ob takih ženskah smo, brez ozira na imena, ki nas z njimi krasijo, vselej samo opravniki, navadni postrežčki, zaslužni le po svoji dejavnosti, med njimi pa je najboljši zmeraj tisti, ki je najbolj delaven.

vikont de Valmont

Analitični diskurz dokazuje, da je falos ugovor vesti, ki ga eno izmed dveh seksualiranih bitij ima proti služenju, ki ga je dolžno drugemu bitju.

Jacques Lacan

Roman *Nevarna razmerja* se zaključi v pravi pravcati shakespeareovski »slaughterhouse« tradiciji: s kupom trupel. Na koncu so mrtvi ali nepovratno pogubjeni vsi glavni protagonisti. Besedo prevzamejo stranske osebe, katerih pisma v tej fazi niso drugega kot poročila mrliških oglednikov. Katastrofa je popolna. Zanimivo pri tem je, kako je ta katastrofa delovala na samega avtorja romana, torej na svojega »kreatorja«. Joan DeJean, ki si je ogledala rokopis romana, o tem zapiše naslednje: »Vendar pa Versinijev opis ne ustreza nenavadnemu občutku utesnjenosti in napora, ohraniti zadevo znotraj danih meja, ki veje iz rokopisa. Laclosova pisava je več kot 'petite', je mikroskopska. Na desni strani ne pušča nobenih robov, na levi pa le zelo ozke. Strani postanejo še bolj krčevito-utesnjene od 78 pisma dalje, od 96 pisma naprej pa postane rokopis založnikova mora. Ko se njegova vojna med spoloma pomakne proti končni katastrofi, Laclos pušča manj in manj prostora med vrsticami, začne pisati v levi rob in na sploh zapolnjevati ves razpoložljiv prostor. Še več, posamezna pisma niti niso primerno zaključena, kot da bi črnilo postalo tako dragoceno kot papir. Zadnji del Laclosovega rokopisa je resnično klavstrofobični dokument.«¹ — Kaj lahko pripomnimo k temu pričevanju? Lahko bi rekli, da Laclosa katastrofa, ki jo je sam ustvaril, potegne za sabo. Lahko pa bi tudi rekli, da Laclos tu tako rekoč v realnem privzame nase tisto držo, ki v razmerju do romana

¹ Joan DeJean, *Literary Fortifications (Rousseau, Laclos, Sade)*, Princeton University Press, Princeton 1984, str. 260.

zanika avtorstvo. Znano je, da se celotni naslov knjige glasi »Nevarna razmerja ali pisma, ki jih je g(ospod) C(hoderlos) d(e) L(a) C(los) zbral v neki družbi in objavil v poduk nekaterim drugim«. Proti koncu svojega romana se Laclos obnaša tako, kot da bi dejansko zgolj prepisoval pisma drugih in ne mogel verjeti lastnim očem. Še več, rekli bi lahko celo, da ga k tej (prostorski) klavstrofobiji žene tesnobno upanje, da bo morda v naslednjem pismu našel kaj, kar bi še lahko preprečilo bližajočo se katastrofo ali pa jo vsaj omililo/omejilo. In bog ne daj, da bi zmanjkalo prostora ravno za to, ključno pismo!

Toda, kot rečeno, katastrofa je popolna. Valmont in predsednica Tourvelova sta mrtva, markiza de Merteuil »živa pokopana«, prav tako Cecilija. Vitez de Danceney se bo morda še kdaj pobral, vendar je to že stvar interpretacije. Ne bomo se izgubljali v preizpraševanju, kdo je »resnični« tragični junak te »črne« zgodbe. Naša interpretacija se bo vrtela okoli vseh treh osrednjih likov, markize, Tourvelove in Valmonta.

I. 1 + 1 = ?

Ce n'est pas nous deux qui
ne sommes qu'un, c'est toi
qui est nous deux.

Lik markize de Merteuil je nedvomno nosilni steber teksta *Nevarnih razmerij*, in sicer nosilni steber, kolikor je v osnovi votel, izvotljen, oziroma natančneje, kolikor sam ni utemeljen v ničemer, temveč na nek način stoji v praznini. Markizina pozicija je (samo)opredeljena kot pozicija avtonomnega subjekta, in sicer natanko v tistem smislu kot opredeljuje avtonomijo 18. stoletje, stoletje razsvetljenstva. Če poskušamo v nekaj stavkih definirati to os razsvetljenstva, lahko rečemo naslednje: gre za neke vrste antagonizem subjekta in Drugega. Drugi, to je lahko jezik, navade in predsodki, obstoječe vrednote, družbene norme, z eno besedo, vse, kar tako ali drugače pripada horizontu simbolne skupnosti, ki ji subjekt pripada. Vprašanje, okoli katerega se vse vrti, je vprašanje, kaj je subjekt »na sebi«, če odmislimo vse, kar je vanj vnešeno »od zunaj«, vse, kar subjekt enostavno sprejme kot dano (brez ustreznega premisleka), vse v kar (neutemeljeno) verjame, itd. Tu velja omeniti, da seveda tudi ljubezen spada med takšne bolezni, ki omračijo um in zmožnost presoje, ki je znotraj te paradigme ključni atribut in hkrati pogoj avtonomnega subjekta. Vendar pa se ljubezni drži neka dvoumnost. Če po eni strani emfatično poudarja prav dimenzijo Drugega, pa ne smemo pozabiti na nek motiv, ki ga pogosto srečamo v literaturi tega, pa ne le tega, obdobja: (praviloma) junakinje *umirajo*

od ljubezni. Umreti od ljubezni, to je motiv, ki nedvomno nakazuje razsežnost nekakšne »auto-afekcije«. Avtonomija v ljubezni je možna zgolj v tej »smrtonosni« obliki, torej kot smrt zaradi ljubezni. Drugi je tu zreduciran na misel, na subjektovo misel (je »ponotranjen«, če lahko tako rečemo), smrt junakinje pa je bistvo njene »zmage«.

Rekli smo, da je bistveno vprašanje razsvetljskega subjekta, kako se otresti »semen« Drugega. Odgovor je seveda *razum*. Toda problem je v tem, da se razumni ne rodimo, temveč to postanemo v neki določeni starosti, ki je označena prav kot *âge de la raison*, kar bi lahko imeli za razsvetljsko definicijo polnoletnosti. Preden pa pridemo do te starosti, je lahko naš razum že tako kontaminiran z Drugim, da nima nobene prave vrednosti več, to se pravi, da »pristno našega« ni več mogoče razločiti od »usedlin Drugega«. Ko se rodi, subjekt še ne zna uporabljati svojega razuma, ko pa končno »dozori«, je že prepozno, stvar je že izgubljena. Od tod obsesija 18. stoletja s tem, da bi subjekte ob rojstvu osamili, zaprli v nek vakuum, kjer bi jim bilo omogočeno, da najdejo svoj razum izhajajoč zgolj iz sebe. Ta motiv osamitve (od Drugega), ki je pogosto postavljen v okvir eksperimentiranja, je eden vodilnih motivov ne le literature 18. stoletja, temveč tudi tekstov o vzgoji, filozofskih in psiholoških razprav,... Predpostavka vsega tega je nekakšen »ideal čistega uma« (formulacija tu ni uporabljena v kantovskem smislu), ki bi bil zmožen avtonomno in nevtralno presojeti o zadevah. Lahko bi rekli, da je konec tej logiki napravil Kant, in sicer ravno s tem, ko je iz nje izhajal. Pokazal je namreč, da nas pot avtonomije in samo-utemeljevanja ne pripelje do nekega »polnega subjekta«, subjekta »svojih lastnih misli«, temveč prav narobe do subjekta »brez misli«, do subjekta kot čisto prazne točke, ki sovпада s čisto (tavnološko) formo Zakona (kar je temelj Kantove etične teorije). Avtonomni subjekt ni subjekt misli, ni misleči subjekt. Avtonomni subjekt ni »izpraznjen« le vsake psihologije, čustev, itd., temveč tudi vsake »vsebine« razuma. Odločitve avtonomnega subjekta niso posledica premisleka in razumne presoje (to je, kot je Kant dobro uvidel, področje, ki vse preveč pripada prav Drugemu), temveč je avtonomija v skrajni instanci identična z brezpogojno pokorščino (moralnemu) zakonu, oziroma natančneje, sama avtonomija se izraža natanko v zakonu, kolikor je namreč subjekt sam svoj lastni zakonodajalec. Vendar pa je to že druga zgodba, ki — kot rečeno — ne spada več v klasični okvir razsvetljenstva.

Za lik markize de Merteuil bi lahko rekli, da v glavnem ostaja znotraj klasične paradigme razsvetljenstva. Vzemimo v pretres slavno 81. pismo, v katerem markiza opisuje Valmontu svoje nazore, načela in pa svojo *Bildung*, torej način, kako je postala to, kar je (»avtonomni subjekt«). Osebno izpovedni del pisma začinja takole:

»A kaj imam jaz skupnega s temi nepremišljenimi ženskami? Ste me kdaj videli, da bi odstopila od pravil, ki sem si jih predpisala, ali da bi se spozabila zoper svoja načela? Pravim svoja načela, in to pravim namenoma: saj jih nisem tako kot druge ženske srečala po naključju, sprejela brez preudarka in ubogala iz navade; ta načela so plod globokega premišljevanja, jaz sem jih ustvarila in lahko rečem, da ubogam svoj lastni zakon.« (81: 214)²

Slovenski prevod na koncu zveni precej bolj »kantovsko« kot original, kjer markiza reče enostavno tole: *et je puis dire que je suis mon ouvrage* (in rečem lahko, da sem svoje lastno delo). Ta odlomek kar najlepše zgošča temeljno vodilo razsvetljenstva: poskus osmisliti zakon, ga postaviti kot »plod globokega premišljevanja«, oziroma ga »racionalano utemeljiti«. Pri tem je zanimivo sledeče: pozicija avtonomije, ki si jo lasti markiza — avtonomije, ki vselej sledi logiki čistega reza — *ne izključuje* evolucionistične perspektive. Nadaljevanje pisma je namreč natanko razlaga, *zgodba* o tem, kako je markiza postala avtonomni subjekt. Lahko bi rekli da je to točka, kjer intervenira fantazma, fantazmatski konstrukt, ki je natanko »način, kako skuša subjekt zapolniti 'manjkajoči člen' svoje geneze«³. Gre za proces nekakšne *selbst-Bildung*, izgradnje samega sebe iz samega sebe, ki precej radikalizira osnovno fantazmo razsvetljenstva. Na nekem drugem mestu smo ob vprašanju vloge slepih v filozofiji 17. in 18. stoletja opozorili na temeljno paradigmo iskanja čistih in neokrnjenih izvirov našega spoznanja in razuma. Da bi prišli do najenostavnejših in najčistejših entitet čutnosti (brez navlake predsodkov, navad,...), torej do točk, ki bi lahko igrale vlogo temeljev avtonomije razuma, so različni avtorji predlagali različne postopke. Na primer operacijo od rojstva slepih, na podlagi katere bi prišli do čiste vidne razsežnosti, preden se ta v povezavi z ostalimi čuti (predvsem s čutom tipa) izgubi v nerazločljivi mešanici vsega z vsem. Drugi predlog je izhajal iz spoznanja, da so ti slepci po večini neuki ljudje, ki sploh ne vedo, na kaj bi morali biti pozorni ob svojem »sprevidu«, ki torej ne vedo, kaj bi pravzaprav morali videti. Zato se je zdelo bolj pripravno vzeti otroke iz zibelke in jih zapreti v temo, dokler ne dosežejo dobe razuma, pri tem pa jim nuditi primerno izobrazbo, tako da bi bili zmožni sami presoditi in oceniti vrednost tega, kar bodo ugledali, ko jih bodo prvič izpustili iz teme v svetlobo. Nadaljni in morda najzanimivejši predlog je bil Condillacov predlog fiktivnega modela statue, kipa, ki je v notranjosti organiziran tako kot mi, na zunaj pa ga prekriva plast marmorja. Do »čistih temeljev« bi sedaj prišli tako, da bi tej statui

² Besedilo citiramo po izdaji Cankarjeve založbe, Ljubljana 1972. Številka pred dvopičjem se nanaša na zaporedno število pisma, sledi pa še oznaka strani v zadevni izdaji.

³ Slavoj Žižek, »Časovni paradoks fantazme«, v *Razpol* 5, Problemi-Razprave 5/89, str. 295.

postopoma, enega za drugim in nato v različnih kombinacijah, odpirali posamezne čute in videli, kaj se dogaja. Problem vseh teh predlogov in eksperimentov je seveda ireduktibilnost Drugega. V prvem primeru je to filozof-opazovalec operacije sive mrene, v drugem tisti, ki naj bi otrokom, zaprtim v temo, nudil ustrezno izobrazbo, v tretjem kipar, ki naj statui odpira posamezne čute. (Vendar pa gre v tem primeru za »eksperiment v razumu«, ki od nas zahteva, da se enostavno *vživimo* v položaj take statue. Zato bi lahko rekli, da gre ta inačica najdlje po poti »eliminacije Drugega«.) Zavest in samozavedanje nikjer ne sovpadeta, če pa sovpadeta, je to vselej rezultat intervencije Drugega.

Markizino zgodbo bi lahko umestili v linijo omenjenih projektov, in sicer natanko kot poskus odpraviti ta ireduktibilni razkol med subjektom in Drugim. Nekateri interpreti so že poudarili, da markizo poganja »*all-consuming desire to destroy chance*«, torej neustavljiva želja, da bi odstranila naključje, slučaj. Vendar ne gre toliko za to, da bi markiza želela ukiniti naključje, kot za to, da ga želi obvladati: da ga je sposobna sama proizvesti, generirati in uporabiti v svoj prid. Drugače rečeno, markizo poganja želja »biti sam svoj Drugi« oziroma narediti dimenzijo Drugega za področje svoje lastne jurisdikcije. Projekt markize je biti hkrati statua in kipar, ki tej statui odpira posamezne čute. Če sama »fizično« ni v položaju, da bi si lahko izklesala oko, poskrbi, da nekdo drug prevzame vlogo dleta, vendar zgolj kot instrument njene volje. V osnovi pa gre, kot se izrazi sama markiza, za »delo na sebi«, torej za obdelavo samega sebe. Tovrstnih formulacij v tem pismu kar mrgoli. Poleg tiste, ki smo jo že navedli (*je puis dire que je suis mon ouvrage*), omenimo še dve: »*je me suis travaillée*« in »*ce travail sur moi-même*«. Ko je kot mlado dekle hotela rešiti »uganko ljubezenskih užitkov«, pri čemer ji je »vrelo v glavi«, narava, nad katero se menda kasneje ni mogla pritoževati, pa ji »ni dala tedaj še nobenega migljaja«, se je odločila za naslednji korak: Šla je k spovedniku in se pobahala s prestopkom, ki ga ni zagrešila. In ker po vrh tega še ni natančno vedela, kaj natanko naj bi to bilo, se je obdolžila, da je storila vse »*kar počnejo žene*«. In pater ji je *odprl oči*, »dobri pater pa mi je naslikal greh v tako strašni luči, da sem iz tega sklepal, kako izreden mora biti užitek; želji, da bi ga poznala, je sledila želja, da bi ga okusila.« (81: 215-216)

Ta želja oziroma težnja biti dvoje v enem (biti statua in kipar, jaz in Drugi) je še bolj očitna v naslednjem odlomku iz istega pisma, ki opisuje njeno poročno noč, ki je hkrati njeno prvo srečanje z »ljubezenskimi užitki«:

»Čisto ravnodušno sem pričakovala trenutek, ko mi bo vse pojasnil, in le preudarnost mi je velela pokazati nekaj zadrege in strahu. V prvi noči, ki se nam zdi ponavadi tako okrutna ali tako sladka, sem videla le priložnost, da si nabereš izkušnje: *bolečino in*

užitek sem natančno opazovala, razni občutki so mi pomenili le dejstva, ki si jih velja zapomniti in jih premisliti.» (81: 216, podčrtala A. Z.)

Markiza je tu hkrati predmet eksperimenta in nevtralni opazovalec, ki hladno beleži dejstva.

In če se vrnemo k naključju, nam tudi glede tega markiza v tem pismu razkrije svojo strategijo. Ko ji je (kmalu po poroki) umrl mož, je odšla sama na deželo — uradno zaradi žalovanja, neuradno pa zabavati se z domačini. Ko se je po enem letu vrnila v mesto, jo je čakala nepričakovana ovira: sloves pretirane resnobe, ki je preplašil kavalirje. Markizin odgovor: uprizorila je lastni »spodrsrljaj«:

»Trud, ki naj bi veljal ohranitvi dobrega imena, sem morala posvetiti nasprotnemu namenu. Lahko si mislite, da se mi je to zlahka posrečilo. Ker pa me ni zanašala strast, sem spodrsnila le toliko, kolikor se mi je zdelo potrebno, in sem svojo neprevidnost prav previdno odmerila.» (81: 218)

Poleg tega si je markiza vztrajno prizadevala prilastiti si to, kar v govoricu pripada redu Drugega, prilastiti si raven izjavljanja. V razmerju do drugih je nenehno brala med vrsticami, lovila nehotene pomene in implikacije, zatajene besede, tišino,... Prav tako pa je sama varala druge ne le na ravni izjave, temveč tudi in predvsem na ravni izjavljanja. To pomeni, da je računala na to, da bodo tudi (nekateri) drugi brali med vrsticami in je svoja lastna sporočila *hote* pošiljala med vrsticami, v obliki »spodrsrljajev«, uravnavala lastne »simptome«, presežne pomene, lagala z resnico,... Pri tem ne gre le za »govorico besed«, temveč tudi za »body language«: zmožnost jokati na ukaz, posluševati se mimike, gest in pogledov.

Ta dvojna igra je tudi način, kako je markiza pristopala k svojim partnerjem. Kot se izrazi vitez Danceny v pismu markizi, *ce n'est pas nous deux qui ne sommes qu'un, c'est toi qui est nous deux*. Ne gre za klasični obrazec ljubezni, *zgolj eno sva*, gre za to, da je markiza »oba«. V tem bi lahko videli zgoščen izraz, formulo »razsvetljenske« oziroma »nepatološke« ljubezni, če si sposodimo ta izraz pri Kantovi etiki. Ustavimo se malo pri tem momentu in si pogledjmo ta tip »matematike« *Nevarnih razmerij*.

Celotna zgodba temelji na nekem izvirnem mitu — na mitičnem razmerju markize in Valmonta, razmerju, ki sta ga pretrgala, da bi se lahko začela zgodba. To razmerje predstavlja neko izvorno Enost, kjer sovpadeta ljubezen in užitek, prav kolikor sta načelno nekompatibilna. Glede tega se dikcija romana strinja z Lacanovimi postavkami iz seminarja *Še*⁴: ljubezen zadeva identifikacijo in prav

⁴ Cf. Jacques Lacan, *Še*, Analecta, Ljubljana 1985, str. 8 in naprej.

v tem deluje kot oni »zgolj eno sva«. Identifikacija pa zadeva »obleko«, podobo človeka. Kar to podobo drži skupaj, je nek ostanek, ki ga v tem kontekstu Lacan definira kot objekt *a* in ga umesti v telo. Sem se umešča užitek. Ta ni nikoli »cel«. Ker gre za užitek kot užitek telesa drugega, je ta vselej parcialen, nikoli ni Eno.⁵ Na začetku romana markiza svari Valmonta pred razmerjem s predsednico, češ da mu bo ta lahko nudila le polovični užitek (*demi-jouissance*) in poudari, da je 1 + 1 v primeru takšnega razmerja vselej dva (in nikoli ena — to bi bila definicija »celega«, nepolovičnega užitka). Užitek je vselej nek polovični užitek, v primeru razmerja markiza — Valmont pa je šlo za »popolno predajanje« in »delirij sle, ko postane užitek čist zaradi svoje neizmernosti same«. To je markizina verzija, Valmont pa se izrazi takole: »ko sva ljubezni odvezala oči in jo prisilila, da je s svojo baklo osvetljevala užitke, ki nama jih je zavidala.« Antinomija ljubezni in užitka je torej tu odpravljena.

Na začetku je torej bilo (uspelo) spolno razmerje, bilo je Eno. To razmerje sta markiza in Valmont pretrgala — klicale so ju, kot se izrazi Valmont, višje reči, klicala ju je dolžnost. Za blagor sveta sta se ločila in »začela pridigati vsak na svoj račun«. Vendar pa je to njuno »izvorno razmerje« ostalo prisotno v vseh njunih nadaljnjih podvigih, in sicer kot tista neizmerljiva in neizmerna mera, ob kateri se vsak drugi partner izkaže za nezadostnega, s čimer se odpre serija. Ta nesoizmernost, oziroma natančneje, ogrožena nesoizmernost, je tudi podlaga ljubosumja, tako na markizini kot na Valmontovi strani. Ko se markiza spusti v razmerje z vitezom Bellerochom, Valmont na primer pravi:

»Glejte, lepa moja prijateljica, dokler delite svojo ljubezen na vse strani, nisem niti malo ljubosumen; v vaših ljubimcih vidim tedaj le Aleksandrove naslednike, ki vsi skupaj ne znajo ohraniti carstva, v katerem sem nekoč vladal edinole jaz. A da se darujete vsa enemu samemu, da je drug moški tako srečen, kot sem bil jaz — tega ne bom trpel. Nikar ne upajte, da bi trpel kaj takega! Ali vzemite spet mene, ali pa si vzemite še koga drugega.« (15: 46-47)

Logika je torej sledeča: ali jaz (Valmont) ali serija drugih. In več ko je teh drugih, številnejša ko je serija, bolj je to laskavo za Valmonta. Seveda pa privilegirani partner nikoli ne more biti del serije. Oziroma, kot se izrazi markiza, potem ko jo Valmont prosi za nagrado, ker je uspešno zapeljal predsednico, »Morda me je kdaj pa kdaj res zamikalo, da bi čisto sama nadomestila

⁵ »Kot je sijajno poudaril kantovec, kakršen je bil Sade, lahko uživamo telo Drugega zgolj po delih, in sicer zaradi preprostega razloga, ker še nihče nikoli ni videl telesa, ki bi se povsem ovilo okoli telesa Drugega ter ga kot fagocit absorbiralo in uničilo. Zato smo pri tej zadevi zmerom omejeni na majhen stisk, na to, da primemo, kot vam zdaj kažem, podlaket ali karkoli drugega — joj!« J. Lacan, *op. cit.*, str. 22-23.

cel harem, nikoli pa mi ni bilo po godu biti ena od haremskih žena. Mislila sem, da to veste.« (127: 365)

Drugače rečeno, ni razmerja med markizo na eni in vsemi ostalimi ženskami na drugi strani. Isto velja za Valmonta. Slednji vzroji, ko markiza (vsaj navidez) nekoga drugega dvigne na mesto Enega (in edinega), markiza vzroji, ko jo vikont poskuša umestiti v serijo (z drugimi ženskami).

Ko se prelomi Eno, smo prestavljeni v »logiko realnega števila«: z manjšanjem razlike nikoli ne pridemo do njene ukinitve, tako kot Ahil ne more dohiteti želve. Lahko jo le prehitimo, doseže pa jo šele v neskončnosti. Od tod markizina drža: biti eno z drugim je mogoče le tako, da si sam (že) oba.

V ozadju Valmontovih in markizinih podvigov ter zarot leži podmena, da je ljubezen mogoče »mehanično« proizvesti, uravnnavati, po želji večati njen plamen ali ga zmanjševati. Valmont se odloči, da se bo predsednica zaljubila vanj, izdelava strategijo in jo sistematično izpelje korak za korakom, ničesar ne prepusti naključju. In predsednica se res zaljubi. Ta podmena je, kot je opozoril Mladen Dolar, ena velikih tem literature razsvetljenstva. Dolar jo (ob analizi Mozartove opere *Così fan tutte*) naveže na splošnejšo fascinacijo s stroji, na model človeka-stroja, *l'homme-machine*, mehanične lutke kot protipola avtonomne subjektivitete. »Najbolj vzvišena čustva so naposled mehanično proizvedena po strogo determiniranih zakonih, možno jih je eksperimentalno in sintetično izzvati.« Tisti, ki to ve (v omenjeni operi je to filozof), lahko po mili volji manipulira s temi avtomati in proizvaja zaželjene učinke. V Laclosovem romanu je v takem položaju markiza. Ta v 106. pismu pravi, da so ženske, kakršna je Cecilija, zgolj »*machines à plaisir*«, stroji za naslado. Nato doda:

«n'oublions pas que de ces machines-là, tout le monde parvient bientôt à en connaître les ressorts et les moteurs; ainsi, que pour se servir de celle-ci sans danger, il faut se dépêcher, s'arrêter de bonne heure, et la briser ensuite.»⁶

Vednost je zares učinkovita zgolj, dokler je privilegirana. Ko postane »obča vednost«, hitro izgubi svojo moč in učinkovitost. Vendar pa v univerzumu *Nevarnih razmerij* ni zgolj vednost tista, ki razlikuje avtonomne subjekte od avtomatov in strojev za naslado. Drugi izraz, ki ga markiza uporablja za označitev te »raje«, teh ne-subjektov, je »*espèces*«⁷. *Espèces*, to so ljudje avtomati,

⁶ »A nikar ne pozabiva, da vsi ljudje kaj kmalu vedo, kako se tak stroj vrti; če hočeva torej varno uporabljati tega najinega, bo treba pohiteti, ob pravem času prenehati, stroj pa potem uničiti.« (106: 300)

⁷ Duclos opredeli *l'espèce* kot »l'opposé de l'homme de considération« (*Moeurs*, 1751, p. 144). To ni nepomembno, saj markiza očitno uporablja izraz v tem smislu. Navedli smo že začetek

ki jih je mogoče upravljati in ravnati z njimi kot s stvarmi, so med seboj enaki, zamenljivi in nadomestljivi. Na drugo stran pa bi lahko umestili to, kar markiza imenuje *scélérat* (torej zlobnež, zločinec). — Edino ta je zmožen dvigniti se nad status objekta, stroja, stvari. Drugače rečeno — in to bi lahko imeli za enega ključnih motivov 18. stoletja — *pot k avtonomiji vodi preko Zla*, zla kot etične drže, zla kot projekta (in ne nekega »slučajnega zla«). Zgolj vednost ne zadošča — je sicer osnova superiornosti, vendar pa je za to superiornost potrebno še nekaj: odločitev za zlo in moč vztrajati v zlu.

II. »Načrt je sublimen, mar ne?«

Zelo zanimiv moment *Nevarnih razmerij* je narava Valmontovega zapeljevanja predsednice Tourvelove. Valmontov »smoter« namreč nikakor ni enostavno »zmaga« nad predsednico oziroma to, da bi z njo »preživel noč«. Slednje je bolj stranski produkt nekega drugega načrta. Podvig, ki se ga Valmont loti s Tourvelovo, je na nek način edinstven in ni povsem v rangu njegovih siceršnjih projektov. Tourvelova ni le poročena, temveč je tudi srečna v zakonu, njena krepost in stanovitnost sta »pristni« in ne — kot pri »večini drugih žensk« — hlinjeni oziroma prevzeti v skladu z vladajočimi družbenimi normami. Že od vsega začetka Tourvelova ni zgolj »ena več« — torej še en zalogaj Valmontove pestre zakuske. »Zmaga« nad njo ni enostavno še ena zmaga več, temveč je zmaga nad ženskim rodom kot takim. Zastavek je v določeni meri sledeč: če pade predsednica, potem je ni ženske, ki bi se bila sposobna upreti Valmontovi igri. Vendar pa zadevnega podviga ne otežuje le svetniška krepost in zakonska sreča predsednice, temveč tudi in predvsem pogoji, ki si jih postavi sam Valmont. Zmaga mora biti popolna, pravi, to pa pomeni naslednje: ne zadošča, da predsednica v trenutku zmedenosti in omame popusti njegovemu zapeljevanju — nasprotno, njena »vdaja« mora biti rezultat premisleka in *trezne odločitve*. Valmont predsednice noče na ravni *espèces*, na ravni vseh drugih žensk — strojev za naslado. Ko bo storila odločilni korak, mora ta korak spremljati jasna *zavest* o tem, kaj počne in kakšne bodo posledice tega dejanja. Zato Valmont dvakrat ne izkoristi priložnosti, ko se mu ta ponudi. Prvič takrat, ko predsednico omehta njegovo »plemenito dejanje«⁸. Markizi o tem poroča z besedami:

osebno-izpovednega dela 81. pisma, kjer markiza pravi, »A kaj imam jaz skupnega s temi nepremišljenimi ženskami?«. V francoščini se ta stavek glasi: »Mais moi, qu'ai-je de commun avec ces femmes inconsidérées?«

⁸ Gre za prigodo, ko Valmont (ki ve, da ga je predsednica dala opazovati) odide v sosednjo vas in tam »velikodušno« reši neko revno družino pred rubežem.

»Kako šibak je človek! In kako velika je moč okoliščin, če sem celo jaz pozabil na svoje načrte in tvegaj, da s prezgodnjo zmago zapravim čar dolgotrajnih bojev in posamezne drobce mučnega poraza, če sem se dal zapeljati mladeniškem poželenju in spravi zmagovalca gospe Tourvelove že skoraj v nevarnost, da ne bo požel za ves svoj trud ničesar drugega kot plehki užitek: imeti eno žensko več! Vdati se mora, a prej naj se bori! (...) Do dna naj dojame zavest svoje šibkosti in prisiljena naj bo priznati svoj poraz! Klavrn lovski tat naj kar zahrbtno strelja na presenečenega jelena – pravi lovec ga bo gonil do smrti.« (23: 65-66)

K temu pristavi: *Ce projet est sublime, n'est pas?*, Načrt je sublimen, mar ne?

Ta odlmek je zelo pomemben in nas opozarja na več stvari. Najprej nas Valmont opozori na razliko med seboj kot osebo, kot »patološkim subjektom« (ki se je dal zapeljati mladeniškem poželenju) in seboj kot »profesionalcem«. Valmont uporabi neosebno obliko in pravi, da je spravi v nevarnost »zmagovalca gospe Tourvelove«, torej samega sebe – profesionalca. Drug pomemben moment je definicija te »nevarnosti«: da bi za ves svoj trud požel zgolj »plehki užitek« (*l'insipide avantage*) imeti eno žensko več. Valmontovi naklepi s predsednico so čisto posebne narave. Odločilno vprašanje tu ni, ali jo bo »imel« ali ne. Gre za to, ali jo bo »imel« na pravi način. Drugače rečeno, sama »zmaga« še ni dovolj za zmago. Obstaja zmaga in zmaga. Eno je zmaga »klavnega lovskega tatu«, ki zahrbtno strelja na presenečenega jelena, drugo pa je zmaga »pravega lovca«, ki na jelena ne strelja, temveč ga goni do smrti in ne izkoristi prednosti, ki mu jo daje učinek presenečenja.

Valmontu se še enkrat ponudi takšna priložnost, in tudi v tem primeru je ne izkoristi. Tokrat piše markizi: »Zmaga mora biti popolna in nočem je dolgovati le ugodni priložnosti.« (99: 275)

Na te vrste dikcijo naletimo tudi v nekaterih drugih pismih. V 6. pismu na primer pravi:

»Kakšna slast, da bom najprej povzročil, potem pa premagal očitke njene vesti! Še na misel mi ne pride, da bi zatrl predsodke, ki jim je podložna! Saj bodo še povečali moje zmagoslavje. Naj kar veruje v čednost, a naj mi jo žrtvuje! Naj jo bo strah grehov, ne da bi mogla nehati grešiti!« (6: 26)

V 70. pismu pa se izrazi takole:

»V načrtu imam, naj čuti, naj prav pošteno čuti vrednost vsake stvari, ki mi jo bo žrtvovala; nočem je poditi tako naglo, da ji kes ne bi mogel slediti; njena krepost naj izdihne v počasnem smrtnem boju; in to grozo zbujujočo podobo naj ima stalno pred očmi.« (70: 174)

Od tod pa že lahko natančneje opredelimo, na kaj meri Valmont. Predsednico pripravi v določen korak, nato pa se ustavi, potegne nazaj in čaka, da se ta v polni meri zave implikacij tega koraka, da v polni meri dojame svoj položaj. Če je običajni Valmontov postopek ta, da žensko zapelje, jo pripravi do »grešnega dejanja« in nato zavrže, prepusti kesu in »uniči«, pa poskuša pri predsednici nekaj drugega: »uničiti« jo še pred realnim uničenjem. Zadevo lahko formuliramo tudi takole: Valmont sistematično potiska predsednico v področje »med dvema smrtima«, oziroma, kot se izrazi sam, *la pouvre femme, elle se voit mourir*, uboga ženska, saj vidi lastno umiranje. In prav to ga tako fascinira. Že Roseann Runte je ob analizi »tragičnih« junakinj treh tekstov 18. stoletja — *Nove Heloize, Clarisse in Nevarnih razmerij* — opozorila na naslednjo značilno potezo: Vse tri junakinje (Julie, Clarissa in gospa Tourvelova) v določenem trenutku postanejo živi mrtveci, *living dead*, pravi avtorica⁹. Runtova to opažanje bolj ali manj navrže in ga ne razvija dalje. Vendar lahko brez pretiravanja rečemo, da gre za enega ključnih motivov romana *Nevarna razmerja* in 18. stoletja nasploh. Pa ne le 18. stoletja. Ko Valmont pravi »naj izdihne v počasnem smrtnem boju in to grozo zbujajočo podobo naj ima vseskozi pred očmi«, nas morajo te besede spomniti na neko drugo, tokrat filmsko podobo. V mislih imamo film *Peeping Tom*. Bistvo zapleta je v tem, da najdejo serijo umorjenih žensk z eno skupno potezo: vse so umrle z izrazom ultimativne groze na obrazu. Ni šlo enostavno za izraz prestrašene žrtve, groza je tako rekoč nepopisna, in nihče ne ve, čemu pripisati ta izraz. To je hkrati ključ za rešitev umorov, saj gre za to, kaj so žrtve tik pred smrtjo videle takega, da jih je navdala absolutna groza. Pričakujemo na primer lahko, da je morilec kakšen monster oziroma, da se v svoj namen poslužuje neke monstrozne podobe. Toda ne. Rešitev uganke je v tem, da žrtve vidijo svojo lastno podobo, medtem ko umirajo. Morilsko orodje je sestavljeno iz dveh dolgih, škarjastih rezil, na vrhu katerih je pritrjeno ogledalo, v katerem žrtev vidi, kako rezilo prodira vanjo in kako umira. A to še ni vse. Morilec je sicer poklicni kameraman, filmski snemalec. Dekleta zvabi pred kamero pod pretvezo »poskusnih posnetkov«. Nato v določenem trenutku iz kamere izskočita dve dolgi rezili z zrcalom. Žrtev kot rečeno gleda svoje umiranje, Peeping Tom pa vse skupaj (predvsem pa njen izraz) snema na filmski trak. Njegova obsesija namreč niti najmanj ni v tem, da bi moril ženske, to je — tako kot v primeru Valmonta — le neizogiben »stranski učinek« njegovega »sublimnega« načrta. Morilcu-voyeurju je »zgolj« do tega, da bi ujel na filmski trak izraz skrajne groze (in te posnetke nato doma »v miru«

⁹ Roseann Runte, »Dying Words: The Vocabulary of Death in Three Eighteenth-Century English and French Novels«, *Canadian Review of Comparative Literature*, jesen 1979, University of Toronto Press, str. 362.

gledal). Njegov užitek je v tem, da gleda drugega gledati svojo lastno smrt. Pogled je tu dobesedno objekt fantazme. Lahko bi rekli, da je to natanko paradigma Valmontovega užitka in njegovih načrtov s predsednico: Narediti, da zavest o smrti prehiti smrt in zareže svojo potezo v živ organizem, spraviti žrtev v položaj, kjer je prisiljena, če lahko tako rečemo, *živeti smrt*. Zgoj pritrdimo lahko Valmontu, ko pravi, da je njegov načrt sublimen. In rekli bi lahko, da je 18. stoletje ne sicer odkrilo, vsekakor pa izčrpno izkoriščalo estetski učinek tega polja »med dvema smrtima«. Valmont predsednico ubije dvakrat (drugič resda z markizino pomočjo).

Valmontov načrt pa bi lahko opredelili še drugače, kot »sprevrnjeno alienacijo«, s katero J.-A. Miller v seminarju 1,2,3,4 označi tipično držo perverzneža in jo definira takole: gre za to, da alienacijo, da razcep vsilimo Drugemu, mu povzročimo trpljenje in ga pripravimo do tega, da izbere, celo zahteva smrt. Izbira, ki sicer preči subjekt, je vržena Drugemu, ki se na ta način hysterizira, torej subjektivira. To omogoča perverznežu pozicijo gotovosti, roko, ki se ne trese. Ves dvom, vsa muka negotovosti je na plečih drugega (subjekta).

Na koncu prejšnjega razdelka smo opozorili na razliko med *espèces* in *scélérat*. Rekli smo, da se lahko iz ravni stroja, avtomata, stvari, na raven subjekta prebije zgolj *scélérat*, zlobnež. Vendar to le ni vse: tudi žrtev je v določenem trenutku povzdignjena iz množice avtomatov, *espèces*. Povzdigne jo rabelj: v njegovih rokah in skozi muke, ki ji jih je namenil, skozi izbiro, ki ji je vsiljena, postane subjekt. Zelo zanimiva je pri tem podoba predsedničine »prve smrti«, kot jo nariše roman. Ko se dopolni »prva smrt« — umiranje, kot smo videli, traja precej dolgo — nam Laclos prek Valmontovega peresa ponudi nasledni opis predsednice:

»Predstavljajte si sedečo, do popolne negibnosti odrevenelo ženo z obrazom, na katerem se nič ne zgane, tako kakor da ničesar ne misli, ne posluša in ne razume; iz oči, ki strme v prazno, ji neprestano teko solze, kakor da tečejo same od sebe.« (125: 361)

Tu imamo v čisti obliki podobo Condillacove statue, ki je na tam, da začne znova, iz nič, kot subjekt.

III. »Ce n'est pas ma faute« ali iz pisma v pismu prepisano pismo

V 141. pismu markiza de Merteuil napiše pismo v pismu, ki ga Valmont nato enostavno prepíše in pošlje predsednici. To je strogo vzeto smrtonosno pismo, pismo-meč, s katerim Valmont dobesedno ubije predsednico Tourvelovo. Oziroma natančneje, pismo, s katerim markiza ubije predsednico, poslušujoč se

Valmontovega meča.¹⁰ Gre za slavno »retorično« pismo, v katerem se vsaka misel zaključí s frazo »ce n'est pas ma faute«. (Ljubitelji filma se fraze prav gotovo dobro spomnijo iz Frearsove verzije *Nevarnih razmerij*, kjer se, prihajajoč iz ust Johna Malkovicha, glasi: »It's beyond my control«).

Celotno pismo v pismu gre takole:

»Zakon narave je tak, angel moj, da se človek vsega naveliča. Tega jaz nisem kriv.

»Če sem torej danes sit pustolovščine, ki sem ji posvečal štiri dolgočasne mesece – nisem jaz kriv.

»Če sem bil na primer jaz natanko toliko zaljubljen, kolikor si bila ti krepostna, in tu sem rekel prej preveč kot premalo, tedaj res ni čudno, da je ljubezni in kreposti hkrati konec. Jaz nisem kriv.

»Iz tega se da sklepati, da te že nekaj časa goljufam; sicer pa me je tvoja neusmiljena nežnost tako rekoč k temu prisilila! Jaz nisem kriv.

»Zdaj pa zahteva ženska, ki jo neizmerno ljubim, da te žrtvujem. Jaz nisem kriv.

»Seveda vem, da boš dobila s tem lepo priložnost zagnati vik in krik o moji verolomnosti: a če je narava naklonila moškim samo stanovitnost, medtem ko je ženskam podelila trdovratnost, res nisem jaz kriv.

»Ubogaj me, izberi si drugega ljubčka, kot sem si jaz izbral drugo ljubico. Nasvet je dober, prav zares dober; če se zdi tebi slab, jaz nisem kriv.

»Zbogom angel moj! Vzel sem te z užitkom, zapuščam te brez žalosti: morda se kdaj še vrnem? Tako se suče svet. Jaz nisem kriv.« (141: 404)

Valmont torej ni kriv, in sicer zato, ker je tak *zakon narave*, ker ga je sama predsednica k temu *prisilila*, ker tako *zahteva* druga ženska, ker je *narava* naklonila moškim samo stanovitnost, oziroma, ker *se tako suče svet*.

Iz te epizode Valmont izide kot pravi »*sucker*«. Markiza si ga prav pošteno privoščí:

»Da, vikont, zelo ste ljubili gospo de Tourvel, in še zdaj jo ljubite; prav blazno jo ljubite, a ker sem vas za šalo dražila, češ da se tega sramujete, ste jo habro žrtvovali. Žrtvovali bi rajši tisoč žensk, kakor da bi prenesli nedolžno šalo. O, kam nas pelje nečimrnost! Kako prav je imel modrec, ki je rekel, da je nečimrnost sovražnica sreče.« (145: 412)

Zadeva je seveda tudi hladen tuš za markizo, saj se ji v celoti potrdi domneva, da Valmonta že nekaj časa nanjo priklepa edinole »nečimrnost« in prav nič drugega. Oziroma, če se malo bolj poetsko izrazimo, potrdi se ji domneva, da Valmont predsednico ljubi s srcem, njo pa z nadjazom. — Kdaj namreč markiza z gotovostjo ve, da je Valmont res zaljubljen v predsednico?

¹⁰ »Vedite, vikont, kadar ženska usmeri sunek v srce druge ženske, le redko zgreši najbolj ranljivo točko, zato je rana neozdravljiva. Ko sem bila to žensko, ali pravzaprav usmerjala vaše sunke, nisem pozabljala, da je moja tekmica, da ste ji vi dali prednost in da ste me navsezadnje postavili nižje od nje.« (145: 413)

Natanko tedaj, ko *jo žrtvuje*, kot se sam izrazi. Ta žrtev (prav kot žrtev) namreč nikakor ne priča o tem, da je Valmont do Tourvelove ravnodušen. In markiza izbere res genialno pot, da bi si prišla na jasno o Valmontovih čustvih. Past mu nastavi v registru »želje in krivde«. Ne gre za to, ali se je Valmont »objektivno« pregrešil zoper njuna skupna načela, odločilno vprašanje je v tem, ali se je pregrešil »subjektivno«, na ravni svoje želje. Ne gre za to, ali je Valmont pripravljen predsednico žrtvovati, gre za to, ali to dojema kot žrtev. Vprašanje ni v tem, ali je Valmont »objektivno« kriv, pravo vprašanje se glasi, *ali se Valmont počuti krivega*. Kriv je, če se počuti krivega. In markiza dobro ve: če je Valmont kriv, bo na njeno izzivanje, odgovoril tako, kot je odgovoril, z žrtvijo. Če se Valmont počuti krivega, potem ga bo logika nadjaza sama od sebe pripeljala do tega, da bo izbral tisto, kar mu je najdražje, in to žrtvoval. Hkrati je to pismo točka, ki radikalno sprevrne razmerje markiza-Valmont. Če sta bila doslej enakopravna in enakovredna partnerja, pa se zdaj markiza posluži Valmonta kot *sredstva*, »stroja«, za svoj načrt pogubiti predsednico.

V igri pa je tu še nekaj drugega. Fraza *ce n'est pas ma faute* izvorno ni markizin izum, zadeve so še bolj zapletene, ne gre le za »iz pisma v pismo prepisano pismo«. V izvoru te kolobocije je neko drugo pismo, ki ga Valmont piše markizi, in v katerem pravi:

»non, je ne suis point amoureux; et ce n'est pas ma faute si les circonstances me forcent d'en jouer le rôle.« — »ne, nisem zaljubljen, in nisem sam kriv, če me okoliščine silijo, da moram igrati tako vlogo.« (138: 394) Na to markiza odgovori tako, da mu v 141. pismu napiše zgodbico o nekem prijatelju, ki je, tako kot Valmont, počel neumnosti, potem pa vselej ponavljal, *ce n'est pas ma faute*. V to zgodbo pa vključi pismo, ki ga nato Valmont prepíše in pošlje predsednici in ki smo ga že navedli.

Markiza zelo dobro ve, da je prav fraza *ce n'est pas ma faute* najčistejša oblika priznanja krivde. Prav dobro ve, da je logika, ki je na delu v argumentaciji »okoliščine so me k temu prisilile«, »sila prilike je bila taka, da...«, »nisem mogel drugače kot...« najboljši izraz subjektive krivde, tega, da je »popustil glede svoje želje«. Definicija tega, čemur bi lahko rekli »zakon želje«, je ravno v tem, da se ne meni za »zakone narave«, za to, kako »se suče svet«, za »okoliščine« ali »silo prilike«. In dejstvo, da se Valmont s tako plehkim izgovorom obrača *nanjo*, sprejme kot hudo žalitev. Njeno pismo v pismu, ki ga kasneje Valmont prepíše in pošlje predsednici, ni le »nož v srce« slednje, temveč tudi oster opomin Valmontu, da tovrstna retorika ne pritiče (avtonomnim) subjektom, temveč ljudem-strojem. Drugače rečeno, je opomin, da je človeške kreature, *espèces*, mogoče vleči za nos s tovrstnimi fatalizmi, nedopustno pa je, da se nekdo, ki se ima za avtonomni subjekt, s tako plehkimi izgovori obrača na nek drug av-

tonomni subjekt. Markiza vzroji, ko si drzne Valmont *njej* reči *ce ne pas ma faute* in s tem pokaže, da podcenjuje njo in sebe. Sebe, ker se posluži tako plehkega izgovora, in njo, ker misli, da bo ta izgovor sprejela, mu verjela.

V seminarju o *Etiki psihoanalize* Lacan opozori na sledeče:

»Če kdo celo v primeru, ko ga žene ideja dobrega — pri tem mislim na dobro partnerja, ki ga je v tistem hipu izdal — popusti do te mere, da pokoplje lastno stremljenje in si reče: ah kaj, če je pa tako, se raje odreciva perspektivi, ne eden ne drugi, še zlasti pa ne jaz, nisva vredna kaj prida, vrniva se raje na običajno pot, tedaj ste lahko prepričani, da ste na sledi strukture, ki se ji pravi *popustiti glede svoje želje*. In kadar je prekoračena ta meja, kjer se v en pojem združujeta prezir do drugega in do samega sebe, poti nazaj ni več.«¹¹

In res bi lahko rekli, da se prav to zgodi Valmontu — stopi na pot, od koder ni vrnitve. Najprej izda markizo in nato še Tourvelovo, dvakrat »popusti glede svoje želje«. Ko misli, da popravlja prvo napako, zagreši še eno več. Glede tega sta zanimivi dve interpretaciji *Nevarnih razmerij*, interpretaciji, ki tokrat nista literarno-teoretski, temveč filmski. Frearsova *Nevarna razmerja* ter Formanov *Valmont*. Obe namreč sugerirata, da je Valmontova smrt v dvoboju z Dancenyem v bistvu samomor. V Frearsovi verziji se Valmont dobesedno sam nasadi na Dancenyev meč, v Formanovi pa pride (oziroma, bolje rečeno, se prikotali) na dvoboj v takšnem stanju, da je mrtev še preden se dvoboj zares začne.¹² Ta interpretacija — da Valmont v bistvu naredi samomor — se zdi dovolj prepričljiva, problem pa je v tem, kako ta samomor razlagamo. Ena možnost (eksplicitna v Frearsovi verziji in implicitna v Formanovi) je, da ga razlagamo kot »zmagoslavje ljubezni«. Valmont se ubije, ker spozna, da ne more živeti brez predsednice, ker spozna, da jo je ljubil mnogo bolj, kot je bil to pripravljen priznati. Ljubezen torej premaga vse, konec koncev tudi nečimrnost. Ta interpretacija ima naslednjo pomanjkljivost: spregleda, da v tekstu *Nevarnih razmerij*, še posebej kar zadeva Valmonta, ne gre toliko za vprašanje ljubezni, temveč predvsem za vprašanje želje. Vprašanje Valmontove želje je tista praznina, okoli katere krožijo pisma protagonistov. Zato se nam zdi »verjetnejša« naslednja interpretacija: Valmont se ubije (če seveda sprejmemo to interpretacijo), ker spozna, da je stopil na pot, od koder ni vrnitve. Ubije se zato, ker spozna, da je v nekem smislu že mrtev. V trenutku, ko se mu prvič zapiše

¹¹ Jacques Lacan, *Etika psihoanalize*, Analecta, Ljubljana 1988, str. 324.

¹² Formanova verzija se sicer, še posebej v zaključnem delu, precej oddalji od teksta. Kot nakazuje že naslov filma, je Valmont (edini) tragični junak zgodbe. Valmont umre, vsi ostali pa »srečno živijo do konca svojih dni«: markizi ni nič, Cecilija se (noseča z Valmontom) poroči z Gercourtom, predsednica Tourvelova ne umre, temveč se vrne k možu, ki je celo tako širokosrčen, da jo spremlja, ko gre na Valmontov grob položiti rože.

tisti *ce n'est pas ma faute*, sestopi med navadne smrtnike, *espèces*, ki so zgolj igračka v rokah okoliščin oziroma »zakona narave«, proti kateremu ne morejo nič. V tem okviru namreč tudi ljubezen ni nič drugega kot *umetnost, kako naravi pomagati* — kot se izrazi markiza (10: 34).

Poslanstvo markize in Valmonta je bilo ravno postaviti se nad silo prilike in zakon narave, ga obračati v svoj prid, manipulirati z njim in s tem dokazati ireduktibilnost in univerzalnost krivde: zakonu narave *se je mogoče* postaviti po robu, in če tega ne storimo, je to še kako *notre faute*.

MIGUEL
DE CERVANTES

DON KIHOT

AHA!

..VELIKANI!



Illustration by [unintelligible]

Peter Klepec

DON KIHOT ali O POGOJIH SMEŠNEGA

I read a lot, fritter away much of the day. For instance, I now possess Don Quixote ... I haven't laughed so much for ages.

Sigmund Freud¹

Man erfährt mehr vom Wesen des Komischen, wenn mann die Mittel studiert, welche zum Komischmachen dienen.

Sigmund Freud²

Pri obravnavi Cervantesovega romana *Veleumni plemič don Kihot iz Manče* nas zanima eno samo vprašanje: na kakšen način in s katerimi »sredstvi« skuša pisec pričujočega romana doseči komični učinek. Znano je, da je nekaj smešno zgolj v določenem kontekstu, le-ta pa mora sam zadostiti nekaterim temeljnim pogojem. V pričujočem prispevku bomo za nekakšen osnovni kriterij teh pogojev uporabili tri temeljne pogoje za smeh, kakor jih je v svojem delu *Smeh – esej o pomenu komičnega* opredelil Henri Bergson. Bergsona smo za naš namen izbrali (tudi) zato, ker je zanj prav *Don Kihot* paradigmatski primer zadostitve pogojem smešnega. Prvi tak pogoj je po Bergsonu »brežčutje srca«, »ravnodušnost gledalca« (Bergson 1977, 12-13, 86, 111 in passim.)³, drugi, nedružabnost, »raztresenost« osebe, ki zbuja smeh (*Ibid.* 16, 17, 71, 90) in tretji »avtomatizem«, tj. neka oseba nam bo delovala komično samo, če obstaja »neka njena plat, katere ne pozna, neka njena stran, ki se izmika sama sebi.« (*Ibid.*, 90, Prim. še: 91, 19, 102). Ni dovolj, če vsak od navedenih pogojev nastopi posamično, zase – če hočemo ustvariti tisti kontekst, v katerem se bo potem

¹ Pismo Marthi Bernays, Dunaj 22. 8. 1883, v: *Letters of Sigmund Freud, 1873-1939*, izd. Ernst L. Freud, Hogarth Press, London 1970, str. 58-59.

² »Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten« (1905), v: *Psychologische Schriften*, Studienausgabe, zv. IV., S. Fischer Verlag, Frankfurt na Maini, 1989, str. 185.

³ Pri citiranju se držimo t. i. »harvardskega principa«, medtem ko *Don Kihota* citiramo po zbirki *Sto romanov*, CZ, Ljubljana 1988. V oklepaju navajamo naprej številko strani, nato pa rimsko številko, ki označuje ali gre za prvi (zv. 1-2) ali drugi (zv. 3-4) del romana.

lahko proizvedel tudi nek komični učinek, morajo vsi trije nastopiti skupaj in hkrati.

Tudi v obravnavem romanu Cervantes že takoj na začetku začrta osnovne koordinate znotraj katerih se potem do onemoglosti ponavlja en in isti obrazec, ena in ista finta: don Kihot hoče prigod, dogodivščin, *aventures*, a namesto tega vselej dobi le nesreče in nezgode, *malheurs*. Naj se še tolikokrat zaupa dobremu in vsevednemu Bogu, naj še tako močno sije njegova zvezda vodnica, Dulsineja Toboška, vselej mu bo spodletelo, vsak njegov napor, ki ga bo vložil v realizacijo svoje naloge, bo zaman in vsako njegovo dejanje se bo (zanj) končalo klavrno. Nedvomno je, da nam takšen rezultat njegovega početja – kakor tudi že sam don Kihotov lik – deluje komično, in nedvomno je, da je temeljna poteza obojega spodletelost in klavnost. A čisto vse, kar se primeri don Kihotu in njegovemu oprodi, ni (samo) smešno, čeprav je temeljnim pogojem komičnega zadoščeno in četudi se vse dogaja znotraj koordinat komičnega. Drugače rečeno, čepravno je Cervantes začrtal nek okvir, znotraj katerega lahko poljubno vstavimo karkoli in že bo lahko kot rezultat nastal komični učinek, je hkrati v sam okvir vstavil nekaj, kar sam ta okvir presega in zaradi česar – grobo rečeno – nenazadnje nimamo opravka s čisto komedijo. To temeljno zagato je, v neki opombi v delu *Šala in njen odnos do nezavednega* (1905), lepo orisal že Freud, ko se je v sedmem razdelku »Šala in zvrsti komičnega« prvič lotil obravnave humorja (Prim.: Freud (1927)) in med drugim razvil tezo, da v vsakdanjem življenju praviloma proizvedemo drobni humor na račun jeze, namesto tega, da bi se jezili. V podkrepitev te teze daje Freud primer osebe, ki sama, navkljub vsem nezgodam, poseduje humor, primer Shakespearovega viteza Sira Johna Falstaffa, medtem ko je njeno nasprotje lik don Kihota: »Duhoviti vitez don Kihot iz Manče je nasprotno neka podoba, ki sama ne poseduje humorja in nam v svoji resnosti pripravi neko ugodje, ki bi ga lahko imenovali humoristično, čepravno bi lahko v njegovem mehanizmu prepoznali neko pomembno oddaljitev od /mehanizma/ humorja. Don Kihot je izvorno neka čista komična figura, nek velik otrok, ki so mu fantazije njegovih viteških knjig stopile v glavo. Znano je, da ni na začetku pisec nameraval z njim nič drugega in da je postopoma stvor /Geschöpf/ daleč prerasel namene tvorca /Schöpfer/. A potem, ko je pisec to smešno osebo opremil z najglobljo modrostjo in najpoštenjšimi nameni ter jo napravil za simboličnega zastopnika nekega idealizma, ki verjame v udejanjenje svojih ciljev, jemlje dolžnosti resno in obljube dobesedno, ta oseba preneha delovati komično. Podobno kot sicer nastane humorno ugodje s preprečitvijo /Verhinderung/ nekega čustvenega vzgiba, nastane tu z motnjo komičnega ugodja. A s temi primeri se že vidno oddaljujemo od preprostih mehanizmov humorja.« (Freud 1905, 215) Za Freuda je torej don Kihot po eni strani komična

figura, hkrati pa je nekaj več in ta »več« ni nič drugega kot rezultat tega, da je Cervantesu vsa stvar ušla iz rok, pa vendar ta presežek vseeno na nek način proizvaja komično ugodje. Drugače rečeno, Cervantes za dosego komičnega učinka uporabi določena »sredstva«, ki pa presežejo njegov osnovni namen. — Teza, ki jo bomo skušali razviti in zagovarjati v pričujočem eseju, je, da so vsa »sredstva«, ki jih v navedeni namen uporabi Cervantes, v osnovi zelo preprosta, rekli bi lahko celo elementarna, skrčiti pa jih je mogoče samo na štiri člene in vsak od teh členov, ki jih bomo poimenovali: gotovost, vednost, razcepljenost in Krepost, je na specifičen način že vsebovan v temeljni don Kihotovi nalogi, temeljnem don Kihotovem »projektu«: obuditi od smrti popotno viteštvo (Primerjaj denimo: II. 193).

Toda še preden bralec zve kakšno nalogo si je zadal don Kihot, že razpolaga z neko povsem določeno vednostjo. Cervantes nam najprej pove, da gre za nekega plemiča, lastnika nekega kmečkega posestva, starega blizu petdeset let, »ki je rad zgodaj vstajal in bil navdušen lovec. Menda so ga klicali za Kihado ali Kesado« (23, I.) in edina slabost, ki jo je imel naš plemič, so bile viteške knjige, ki jih je tako strastno prebiral, da je popolnoma pozabil na kmetijo in lov. »Ob takih umovanjih je ubogi vitez izgubil razsodnost« (24, I.) in »ker je malo spal in veliko bral, so se mu posušili možgani in pamet mu je šla po vodi.« (24, I.) Šele sedaj, ko (z)vemo, da je don Kihot nor, lahko izvemo, da si je na skrajni točki svoje norosti zadal neko nenavadno nalogo: »Resnično, ko je bil že čisto ob pamet, mu je šinila v glavo najbolj nenavadna misel, kar si jih je kdajkoli izmislil kak norec na svetu, misel namreč, da je prav in potrebno, če za povečanje svoje časti, pa tudi v prid državi gre za popotnega viteza, jo s svojim orožjem in konjem mahne križem po svetu za dogodivščinami in počenja vse tisto, kar so, kot je bral, počenjali popotni vitezi, namreč maščuje vsakršne krivice ter išče priložnosti in nevarnosti, ki si bo v njih, ko jim bo kos, pridobil nesmrtno ime in sloves.« (25, I.)

Prvo, s čimer je torej soočen bralec, je vednost, da je Don Kihot nor — in tega se Cervantes tudi ne utruji ponavljati.⁴ Ob tem se postavlja tudi vprašanje: je takšen postopek nujen ali pa gre za nekaj, kar bi lahko mirne duše tudi pogrešali? Nikakor, saj še zdaleč ne gre za kakršnokoli poljubnost, kajti takšen postopek narekuje piscu eden izmed temeljnih pogojev komičnega, pogoj, ki ga Bergson imenuje »raztresenost«. Morda je najbolje, če za hip prepustimo besedo kar samemu Bergsonu: »Zamislimo si neko prirojeno neprožnost čutov in bistrournosti, ki povzroča, da človek še naprej vidi tisto, česar ni več, sliši tisto, kar ne odmeva več, govori tisto, kar ni več ustrezno, skratka, se prilagaja

⁴ Prim. denimo v I.: 13, 23, 24, 28, 29, 35, 37, 39, 47, 50, 63, 148, 226, 238 itn., II. 63, 80, 105, 122, 149 itn.

minulemu in namišljenemu položaju, ko bi se moral ravnati po sedANJI rešničnosti. Tokrat se bo komičnost naselila v osebo sámo: oseba ji bo dala vse, snov in obliko, vzrok in priložnost.« (Bergson 1977, 16) Takšna oseba je za Bergsona »raztresenec« in paradigmatski zgled le-te je kajpak don Kihot: »Zamislimo si torej, da bomo imeli določen zgled, človeka, ki stalno prebira ljubezenske ali viteške romane. Njegovi junaki ga privlačujejo, prevzemajo, in polagoma obrne k njim vso svojo misel in svojo voljo. Zdaj se giblje med nami kakor kak mesečnik. Njegova dejanja so dejanja raztresenca, samo da so vse njegove raztresenosti povezane z znanim, dejanskim vzrokom. To niso več kratko malo *odsotnosti*; razumeti nam jih daje *navzočnost* osebe v okolju, ki je povsem določeno, čeprav namišljeno. Padeč je nedvomno zmeraj padeč, ampak nekaj drugega je, če človek pade v vodnjak, ker je gledal kamor si bodi drugam, kakor če pade zato, ker je gledal zvezdo. Tako je opazoval zvezdo don Kihot.« (Bergson 1977, 17)

Skratka – uvedbo don Kihotove norosti narekuje pogoj, ki ga Bergson imenuje »raztresenost«. Vendar nimamo opravka z norostjo kar tako, z neko poljubno norostjo kot tako, temveč je norost dokaj natanko določena. Drugače rečeno, tudi sama don Kihotova norost je utemeljena. V čem? Kratko in jedrnato: v don Kihotovem prepričanju, verovanju in gotovosti v popotno viteštvo: »Prepričanje, da je ves ta splet razvpitih izmišljotin, ki je o njih bral, čista resnica, se je tako usedlo vanj, da zanj ni bilo nobene druge bolj resnične zgodbe na svetu.« (25, I.) Še več! Gotovost ni namreč zgolj tisto, na čemer temelji don Kihotova norost, temveč je z njo tako nerazdružno povezana, da lahko med gotovost in norost postavimo kar enačaj: gotovost = norost. Kot se kajpak spodobi, je to vedel že Hegel: »Don Kihot je neka duša, ki je v norosti popolnoma gotova v samo sebe in v svojo stvar, ali bolje, je zgolj to njegova norost, da je in ostaja sebe in svoje stvari tako gotov.« (Hegel 1986b, 218) Če pa je temu tako – kakšna je potem narava don Kihotove norosti? Čeravno se zdi, da je don Kihotova norost zgolj nekakšna Cervantesova metafora, saj nenazadnje pisec sam ne govori o navadni, temveč o nenavadni norosti (*extraña locura*), in čeravno mora z uvedbo norosti Cervantes zadostiti drugemu Bergsonovemu pogoju za smeh, da nam namreč neka oseba deluje komično samo, če obstaja »neka njena plat, katere ne pozna, neka njena stran, ki se izmika sama sebi.« (Bergson 1977, 90), je najti v samem tekstu oporo za nekaj povsem drugega, tj. don Kihotova norost je popolnoma zaresna, takorekoč »prava klinična norost«. Poglejmo! Če je po Lacanu »temeljna poteza norosti prav v tem, da pri subjektu umanjka dialektična distanca do sebe, tj., da subjekt resno misli, da je to, kar je, da je neposredno identificiran s svojo podobo« (Žižek 1982, 31), potem glede don Kihotove norosti ne more biti nobenega dvoma, saj

je osnovna poteza njegove norosti ravno v tem, da je popolnoma prepričan v samega sebe. Nimamo namreč opravka z norcem, ki misli, da je Neptun (Prim. 15-17, II.) ali pa z norcem, ki misli, da je kralj oz. da bo zlahka postal kralj, kakor bi lahko sklepali po naslednjem odlomku: »Zakaj tako in po poteh, ki sem ti o njih govoril, se popotni vitezi povzpenjajo in so se povzpeli na kraljevske in cesarske prestole. Osorej je treba samo še pogledati, kateri krščanski ali ajdovski kralj se vojskuje in ima zalo hčer...« (185, I. Prim. tudi 305) – temveč s popotnim vitezom, ki misli, da je popotni vitez. Don Kihot je nor zato, ker je tako identificiran s svojo podobo in ker je tako gotov vase in v svojo stvar. Zaradi te gotovosti je pripravljen zavreči vse – svojo posest in imetje, svoj plemiški stan in udobje, ki spada zraven, nečakinjo in – *last but not least* – svoje pravo ime. Ni naključje, da njegovega pravega imena ne poznamo oz. da glede le-tega obstaja dvom. »Menda so ga klicali za Kihado ali Kesado, kajti glede tega so si avtorji, ki pišejo o tem primeru, malo navzkriž, čeravno bi po vsej verjetnosti lahko sklepali, da mu je bilo ime Kihana.« (23, I.) Ker don Kihota poznamo zgolj od trenutka, ko se je že odločil, da bo postal popotni vitez, torej od trenutka, ko je sam že izbral norost, ga poznamo zgolj pod imenom, kakršnega si je nadel sam ali pa pod imeni, kakršna so mu – zaradi »zaslug«, ki si jih je pridobil kot popotni vitez – nadedli drugi: don Kihot iz Manče, Vitez žalostne podobe, Vitez levov, don Trčen, don Zlodej itn. Drugače rečeno, njegova norost sovpade s tem, da zavrže svoje pravo ime – vmes ga sicer nek kmet iz njegove vasi nagovori kot Kihana (50 ff., I.), a sam don Kihot trdi, da izhaja iz rodu Gutierre Kihade (514, I.). In kdaj lahko zvemo njegovo pravo ime? To ime, nemara bi lahko rekli kar Ime-Očeta, nastopi natanko v trenutku, dobesedno sovpade s trenutkom, ko izgine don Kihotova norost! Takole pravi naš junak potem, ko se je po prihodu domov zbudil iz dolgotrajnega spanca: »Res, bil sem nor... Čestitajte mi, ljubi prijatelji, ker nisem več don Kihot iz Manče, marveč Alonso Kihano, ki je zavoljo svojih lastnosti dobil vzdevek *Dobri*.« (597, II.) A izvrženje Imena-Očeta ni edina poteza don Kihotove norosti – omeniti je kajpak treba tudi razvpite hudobne čarovnike, ki naredijo, da se neka stvar kaže zdaj takšna, zdaj drugačna – kakor pač narekujejo potrebe in odvisno od situacije – vse njihovo čaranje in varanje, pa ima kajpak en sam cilj: čimbolj škodovati našemu junaku. Ti hudobni čarodeji zalezujejo našega junaka na vsakem koraku: »Čarovniki so me preganjali, čarovniki me preganjajo in čarovniki me bodo preganjali...« (269, II.; Prim. še 380, itn.) Ravno zaradi tega vsevednega in neprevaranega Drugega, Drugega, ki vseskozi trdno drži vse niti v svojih rokah, je naš junak vedno prevaran in zaradi tega tudi nikoli ne more zagotovo vedeti s kom ali s čim ima pravzaprav opraviti. Zaradi čarovnikov »je vse mogoče« (Prim. 515 I.; 135, 281 II.), zato je tudi mogoče, da

so mlini na veter velikani, da sta dva tropa ovac pravzaprav dve sovražni vojski, da je krčma grad, brivska skodela pa Mambrinov šlem itn.⁵ Prav zaradi čarovnikov don Kihot nikoli ne more biti povsem gotov, da ni nemara nasprotnik, ki se ga je ravnokar lotil, on sam — le da se kaže v neki drugi podobi in zato je tudi povsem možno, da se don Kihot vseskozi bori zgolj s svojim podobnikom — »Vedeti morate, da mi je don Kihot, ki ga omenjate, najboljši prijatelj, kar jih imam na svetu, prijatelj, ki o njem lahko rečem, da je moj drugi jaz.« (111, II.) Mar nimamo pred seboj vselej zgolj boja našega junaka s svojim podobnikom, boja, ki ga Hegel posrečeno imenuje *Spiegelfechtere* (navidezen boj, pretvarjanje, sleparija; Prim.: Hegel 1986a, 287). In kaj je *Spiegelfechtere* drugega kot ena izmed Lacanovih definicij psihoze, da je namreč »psihoza prav imaginarno kot tako, golo razmerje a-a', boj na življenje in smrt z zrcalnim podobnikom, nerazrešljivi odnos rivalstva in agresivnosti do drugega, ki obarva tudi ves objektivni svet in ga vplete v bojno razmerje do drugega — zato tudi ni nevtralne, normalne zaznave, ki bi se naknadno izkrivila in popačila, podlage, na katero bi se nalagale psihotične deformacije, temveč že vsa tvorba »normalnega«, »močnega« jaza in njegovega odnosa do objektivnega sveta vseskozi vsebuje moment paranoje.« (Dolar 1982, 117)

Pa vendar skuša Cervantes omiliti takšno podobo don Kihotove norosti. Vseskozi namreč v isti sapi dodaja, da don Kihot le ni popolnoma nerazsoden in da je njegova norost vezana zgolj na njegovo gotovost v popotno viteštvo, sicer pa je naš junak dobronameren, razumen, bistroumen in razgledan mož. Don Kihotovo bistroumnost izpričujejo njegovi številni »govori«, ki zadevajo mnoga področja od postav, zakonov, zgodovine, državne ureditve, umetnosti vladanja, literature, ljubezni, do tehnike in taktike vojskovanja. V liku don Kihota se tako stika neka največja umnost z največjo neumnostjo, neko najvišje sublimno z največjo neumnostjo, kar ni nič presenetljivega, »saj *sublimno* pomeni najvišjo točko nečesa, kar je spodaj.« (Lacan 1985, 14) Naš junak kaže zdaj to, zdaj drugo svojo plat in mnoge, ki se srečajo z njim, kakor tudi vse tiste, ki beremo njegove dogodivščine, to kajpada bega. Kako je mogoče, da je nekdo, ki je drugače tako bistroumen in razsoden sploh lahko zapadel takšni norosti? Težava je v tem, da se bistroumnost in norost ne izključujeta, ker nista na isti »ravni«. Naj bo nekdo še tako bistroumen in razgledan, mu to prav nič ne pomaga — um je v nekaterih zadevah povsem nemočen, pa naj gre za še tako nedolžne pojave, kakršne srečujemo v vsakdanjem življenju. Da se temu ne

⁵ Zakaj se don Kihotu nekaj, kar je za druge nek banalen, vsakdanji objekt, kaže kot nekaj posebnega, nekaj za čimer se žene? Zakaj lahko brivska skodela postane nekaj dragocenega, tj. objekt želje? Nemara zato, ker don Kihot gleda vsak objekt, vsak predmet, skozi posebna očala, poseben okvir, ki ga vzpostavlja njegova *fantazma* popotnega viteštva.

more izogniti niti sam pisec romana, nam priča fiktivni pogovor med njim in njegovim prijateljem, ki naj bi se, ob njegovih dvomih in zagatah s pisanjem Predgovora k obravnavanemu romanu, izrazil takole: »Le kako je mogoče, da imajo tako malo pomembne reči, ki jim čisto zlahka odpomoremo, tolikšno moč, da zbegajo in povsem prevzamejo tako zrel um, kakršen je vaš, ki je vrh tega še dodobra navajen, da gre še čez hujše težave in jih stre?« (7, I.) Kaj takega se lahko pripeti vsakomur, pa naj bo ta še tako razumen in razsoden – tudi piscu in nenazadnje bralcu, ki ga – mimogrede rečeno – Cervantes nagovarja kot razumnega (»kar je razumni že prebral«; 122, II.) Pa vendar – kako se lahko bralec, kljub svoji vednosti, da je neka nemoč uma univerzalna, identificira z don Kihotom, ki je sam zase poseben primer? Kje je tu po drugi strani prostor za smeh, ko pa »se ne blaznosti nasploh ne fiksni ideji ne bomo smejali, zakaj to sta boleznii. Zbujata nam usmiljenje, o smehu pa vemo, da je nezdržljiv s čustvom. Če je kaka norost smešna, more biti to samo norost, ki je združljiva s splošnim zdravjem duha, lahko bi ji rekli normalna norost.« (Bergson 1977, 111) Zakaj nam konec koncev le ni čisto vseeno, kaj se godi z našim junakom, »s tem simboličnim zastopnikom nekega idealizma«? Identifikacija z don Kihotom ni mogoča neposredno, temveč je mogoča šele preko posrednika, preko vsaj enega, ki sam popolnoma verjame v don Kihota, preko nekega »subjekta, ki se zanj predpostavlja, da verjame«. (Prim.: Močnik 1985, 21 ff.) Takšen subjekt mora biti soudeležen, biti mora »tam«, v vse se mora prepričati na svoje oči. Biti nam mora čimbolj simpatičen in kar se le da podoben – imeti mora vsega ravno pravo mero, torej ne preveč in ne premalo: preprosto kmečko pamet oz. zdrav razum, dobronamernost, vero itn. Drugače rečeno, takšna oseba mora zadostiti dveh zahtevam: najprej mora biti to »človek, do katerega na začetku začutimo stvarno simpatijo« (Bergson 1977, 115), hkrati pa mora ta oseba, vsaj v grobem, zadostiti pravilu, da naj komedija slika »značaje, ki smo jih srečali, ki jih bomo še srečevali na svoji poti« (Bergson 1977, 99).⁶ Temu opisu lahko ustreza le ena oseba v romanu: sloviti Sančo Pansa. Pa vendar ima Sančo neko lastnost, ki ne presega le prave, temveč vsako, še tako velikansko, mero – neznansko naivnost. Čeravno se je Sančo lahko neštetokrat prepričal, da je njegov gospodar nor, čeprav to tudi sam neštetokrat poudarja, čeravno na koncu nima ne cekinov, ne vlade nad obljubljenim otokom, temveč vselej dobi le tepežke, vztraja ob svojem gospodarju do samega konca. Nemara je ravno zaradi svoje

⁶ Identifikacija je nemara ključna za komedijo kot žanr, ki teži k čimvečji integraciji v Drugega – čeprav ima komedija običajno že za naslov neko obče ime, pa bo »celo tam, kjer ima značajska komedija za naslov lastno ime, teža njegove vsebine to ime prav kmalu potegnila med občna imena.« (Bergson 1977, 99) Če kje, potem ta Bergsonova trditev drži ravno za *Don Kihota*.

naivne vere v gospodarja Sančo skorajda tako nor kot njegov gospodar (Prim.: 245, 488, I.; 63, 266, II.). Drugače rečeno, tisto, kar je za don Kihota gotovost, je za Sanča naivnost. Čeravno se zdi, da Sančo vztraja ob don Kihotu zgolj zaradi koristoljubja — kot pravi nekje brivec — »se manj čudim vitezovi norosti, kakor preproščini oprode, ki tako sveto verjame tisto o otoku, da mu ga po mojem ne bodo izbila iz butice vsa razočaranja, kar si jih lahko mislimo« (24, II.), je Sančo ob don Kihotu tudi potem, ko je izkusil slast oblasti. Tisto, kar ga najbolj očara na don Kihotu pa je njegova razsodnost oz. »vednost«: »Vrag te pocitraj, ti popotni vitez, ki veš toliko reči! Misliš sem si, da lahko ve samo tisto, kar zadeva njegove viteške marnje, vendar pa ni stvari, ki bi vanjo ne vtaknil kljuna ali zraven ne pristavil piskra«. (181, II.)

Toda še tolikšna razsodnost ne more pomagati našemu junaku, saj sama ni nenanazadnje nič drugega kot izkazovanje njegove norosti. Drugače rečeno, don Kihotova razsodnost je zgolj potrjevanje popotnega viteštva, kajti popotno viteštvo je veda, »ki zaobjema v sebi vse ali vsaj večidel ved na svetu...« (396, I.; 148, II.) Kar don Kihot pove umnega, pove kot popotni vitez in popotni vitez mora vedeti vse, biti mora izveden v vsem, a tej »vednosti« gotovost oz. norost vselej-že spodkoplje teren, vselej je Vednost že za hrbtom zavesti — *vednost* je vselej-že na mestu Drugega. Tako je resnica don Kihotove »vednosti« in gotovosti nemoč, ki se kaže kot nevednost in negotovost. Negotovost se, kot smo že poudarili, najprej kaže kot negotovost zaznave: svet pojavov ni tak, za kakršnega se kaže, temveč napotuje na neko silo onstran sebe, silo, ki sicer nikjer v realnosti ne obstaja, a ima še kako realne učinke — gre kajpak za hudobne čarovnike, ki naredijo, da se neka stvar kaže zdaj takšna, zdaj drugačna. Ta sila je, četudi je zgolj don Kihotova iluzija, po eni strani nujna, po drugi strani pa je jasno, banalno rečeno, da je ta sila sam don Kihot, da je za zaveso pojavnosti on sam, da si je sam sebi največji čarovnik in najhujši hudič. V tem tonu bi lahko tudi razumeli Sančove besede tik pred sklepno vrnitvijo v domačo vas: »Odpri oči, ljubi domači kraj! Lej, k tebi se vrača Sančo Pansa, tvoj sin, če že ne prida bogat, vsaj kar dobro pretepen. Razpri roke in sprejmi tudi svojega sina don Kihota; res da se vrača premagan od tujih rok, vendar pa kot zmagovalec nad samim seboj, to pa je, tako mi je sam povedal, največja zmaga, ki si jo moremo želeli.« (588, II.) Prav zaradi te vsemoči individualnosti je popolnoma vseeno, kam se naš vitez odpravi iskat prigođ, svojo »usodo« lahko prepusti naključju, samovolji svojega konja (Prim.: 28, 46, 182 itd., I.) ali pa rečnemu toku (Prim.: 240-1, II.). Vseeno je, kam bo našega viteza odneslo naključje, saj se bo moral povsod enako izkazati, vseeno je, kje ga bodo poiskale prigode, saj je vse pravzaprav že vnaprej odločeno. Če naj dogajanje izpade komično, mora biti hrbtna stran te vsemočne individualnosti nemoč, junak

»reče nekaj česar ni hotel reči, ali stori nekaj, česar ni mislil storiti« (Bergson 1977, 70). Pravzaprav je Sančo tisti, ki se vselej zareče, ki vselej stegne jezik takrat, ko je to najmanj potrebno in ki vselej reče nekaj, česar ni hotel reči, medtem ko pri don Kihotu tega razmika ni — vselej reče tisto, kar je mislil reči in vselej stori tisto, kar se za popotnega viteza spodobi, a vendar je rezultat obojega sprevrnjenost in spodletelost. Če je komični učinek Sančove rabe besed — pisec pričujočih vrstic pozna te stvaritve žal zgolj iz slovenskega prevoda, denimo: pregovoril/zagovoril, oboljiv/ubogljiv, zamera/sorazmerje (58, II.: itn.) — rezultat zgotovitve, *Verdichtung* (Prim.: Freud 1905, 32 ff.), je pri don Kihotu rezultat degradacije vzvišenega, *Herabsetzung des Erhabenen* (Prim.: ibid., 186 ff.). Na kakšen način pridemo do te degradacije, kaj je tisto, kar don Kihotu že vnaprej spodkoplje teren?

Prvo, kar pripomore k takšnemu izidu, je sam zunanji izgled don Kihota, njegova prikazen. Tisti, ki se prvič srečajo z našim junakom, so zaradi njegove zunanosti najprej začudeni: »Tedaj je stopil iz izbe don Kihot, oborožen z vso svojo bojno ropotijo: na glavi je nosil Mambrinov šlem, v rokah svoj okrogli ščit, opiral se je na svoje krepelo ali kopje. Ta nenavadna don Kihotova zunanost je navdala z začudenjem don Fernanda in vse druge; gledali so njegov za pol milje poti dolgi izpiti in rumenkasti obraz, pisano šaro njegovega orožja in njegovo resnobno vedenje in so molčali, da bi videli, kaj jim poreče.« (390, I.) Čim pa bo naš junak v vsej svoji resnobnosti tudi odprl usta, bo njegova nabuhla in posebna govornica v kombinaciji z njegovo nenavadno zunanostjo, čudnim imenom, gotovostjo in prepričanjem v popotno viteštvo ter nenazadnje njegovimi dejanji, izzvala smeh: »Govornica, ki je dami nista razumeli, in klavrna postava našega viteza sta še podžigali njun smeh, ta smeh pa njegovo nejevoljo in še precej bolj bi jo, ko bi tedaj ne stopil iz veže krčmar, kar dobro rejen in zato zelo miroljuben možak. Ko je zagledal to strašno prikazen, oboroženo s tako različnim orožjem kot naramnica, sulica, ovalni ščit in oprsni, je prav malo manjkalo, pa bi se pridružil damicama in z njima vred pokazal svoje veselje.« (31, I.) Mnogi iz vsega tega »uganejo, koliko je ura«, in tisti, ki se znajdejo na tem mestu — krčmarji, biriči, kozarji, trgovci, lopovi, prijatelji itn. — v svojo zabavo tudi sprejmejo »igro« ter se do don Kihota obnašajo kot do pravega popotnega viteza. Nič čudnega, če je don Kihot prepričan, da ga varajo (čarovniki), saj ga tudi zares vselej varajo, le da gre bodisi za prevaro, s katero ga skušajo prijatelji (župnik, brivec, bakalaver) spraviti nazaj domov, bodisi gre za burko, ki jo z njim uganja ta ali oni. Še posebej je takšna struktura očitna v drugem delu, kjer si vojvoda in vojvodinja v svojo zabavo izmislita vse mogoče.⁷

⁷ Tudi v prvem delu prevar ne zmanjka — od tega, da župnik in brivec preprosto zazidata don Kihotovo knjižnico (7. pogl), da skušata s pomočjo bakalavra Samsona Carrasca, ki se preobleče

Tisto, kar pa ju najbolj zabava, kar je neskončni vir zabave, je seveda degradacija vzvišenega, drugače rečeno, »ko nam kako stvar, ki je bila poprej spoštovana, predstavljajo kot povprečno in malo vredno.« (Bergson 1977, 77)

A razcep na vzvišeno in klavrno ni le zunanji, temveč je tudi notranji — sam don Kihot je razcepljen na svojo vzvišeno, nabuhlo govorico in na svoja dejanja. Kar je don Kihot »govoril, je bilo smiselno, izbrano in dobro povedano, kar pa je počel, je bilo nesmiselno, nepremišljeno in bedasto.« (142, II.) Resnica vzvišenega so dejanja našega klativiteza — kot bi rekel mojster Pedro »*operibus credite et non verbis* — verjemite dejanjem, ne besedam.« (216, II.) Kot je znano, so don Kihotova dejanja naperjena na to, da bi realizirala Krepost, Dobro, Obče, toda težava je v tem, da je Dobro že realizirano in »tok sveta ni tako slab, kot je bil videti« (Hegel 1986a, 290). Slednje, da tok sveta res ni tako slab, kot je bil videti, je očitno na vsakem koraku. Skorajda vsi, s katerimi ima don Kihot opravka, so na moč krepostni, razumni in razsodni ljudje, pa naj gre za trgovca, kmeta, kozarja, zapornika, cestnega roparja, vojaka ali plemiča. To kajpada ni naključje, prej pravilo, saj nam izkušnja pove, da »gore rojevajo učenjake in da pastirske kočice zaklepajo v sebi modrijane« (522, I.). Edino, kar v tem romantično-idiličnem univerzumu ni urejeno, so zadeve srca v najširšem pomenu besede, tj. domovinske, bratske, prijateljske in kajpak medspolne vezi. Videti je, da je »nesrečna ljubezen« najhujša krivica tega sveta. Mnoge je takšna ali drugačna usoda primorala, da so zapustili svoj kraj, družino, domovino, prijatelje ali pa svojo ljubo, ter jih tako pregnala v daljne dežele in samoto. Dobršen kos v prvem delu romana tvorijo pripovedi o teh usodah in na ta način »postanejo don Kihotove dogodivščine zgolj nit, okoli katere se na nek naljubkejši [način] ovija vrsta pravih romantičnih novel, da bi kot ohranjeno v svoji resnični vrednosti prikazale, kar ostali del romana komično ukinja.« (Hegel 1986b, 218) Kot se spodobi imajo te pripovedi in usode srečen konec — a zadeve bi se ne končale srečno, če bi ne bilo don Kihota — le tako, da eden od nesrečnih partnerjev sreča našega vrlega klativiteza, se pridruži poti, ki jo ubere njegovo spremstvo, ter na ta način sreča svojega partnerja. Kraj srečne združitve, kraj, kjer se zadeve srca uredijo, je krčma — tu se srečata Kardenij in Lucinda, Doroteja in don Fernando, Klara in don Luis, ujetnik sreča svojega brata in tu se uredijo zadeve okoli Mambrinovega šlema in tovrnega sedla. K takšnemu srečnemu izidu je najbolj pripomogel prav don Kihot, a le tako, da je bil pri vsem skupaj popolnoma pasiven in nedejaven — zadeve srca se lahko uredijo same od sebe, ni si jih mogoče postaviti za neposreden cilj, srečna združitev je lahko

v Zrcalnega viteza, kasneje pa v Viteza belega meseca, spraviti don Kihota domov, kar jima na koncu tudi uspe; tu je tudi še celotno dogajanje v krčmi (32. — 52. pogl. I.), tu so še Sančove drobne prevare don Kihota (166, 246ff. I., 81ff, 580 II.) itn.

le *essentially-by-product*. Edino, kar potrebujemo je posrednik, ki — ne da bi sam vedel za to, ločeni strani privede na isti kraj, potem pa lahko sam posrednik izgine. V tem smislu tudi kasneje Sančo izjavi: »moj gospod ima od sile srečno roko za ženitnega posredovalca.« (499, II.) A »posel posrednika v ljubezni ni karsibodi. To je poklic razumnih ljudi in v dobro urejeni državi sila potreben, opravljati pa bi ga smeli samo ljudje iz dobrih družin. Imeti bi morali tudi nadzornike in izpraševalce kakor pri drugih poklicih, njihovo število pa bi moralo biti določeno in znano kakor pri borznih senzalih in tako bi se izognili mnogim škodam, do katerih pride zategadelj, ker sta poklic in opravilo v rokah ljudi omejene pameti...« (192, I.) Skratka — zadeve srca je potrebno urediti, spraviti v red⁸ in to potrebo še bolj poudarjajo tiste zgodbe, ki se niso končale srečno (npr. novela o Radovednem vsiljivcu, nesrečna ljubezen s tragičnim koncem Krizostoma do Marcele).

Edina »uspela« don Kihotova dejanja so torej tista, ko je sam nedejaven in pasiven, vseh ostalih pa se vselej drži neka spodletelost in zlo. Vselej je namreč on sam ali pa Sančo tisti, ki prvi povzroči neko zlo, tako, da nekoga napade, ga užali ali se pregreši nad njegovo lastnino. Pri tem ni sam don Kihot nič kaj nežen in nedolžen, ravno nasprotno — vzemimo denimo primer, ko napade posadko na mrliškem vozu: »ves besen, ni več čakal, temveč je naperil sulico in naskočil enega od jezdecev v črnini in ga hudo ranjenega podrl na tla, nato pa se je spravil na druge,« (158, I.) ali pa ko napade Jangvežane, tako lopne »po nekom, da mu je presekala usnji dolgi jopič, ki je bil vanj oblečen, in dobršen del rame.« (120, I.)

Če jo v prvem delu romana tako skoraj vselej skupita naša junaka šele tedaj, ko prva povzročita neko zlo, če se šele na njuno zlo odgovarja z zlom, pa se zdi, da je v drugem delu nekoliko drugače — tu sta večinoma predmet zabave in posmeha, ko pa jo tudi skupita, je to navidez povsem brez lastne krivde in povsem brez razloga. A tako je le na prvi pogled. Čeravno nista naša dva junaka ničesar konkretno zagrešila, sta kriva že zaradi svoje držbe — don Kihot tega, da skuša vzpostaviti namesto kraljevega zakona zakon popotnih vitezov, Sančo

⁸ Človeštvo si je vselej prizadevalo spraviti v red način, kako prihajajo na svet otroci. Cervantes nam tu ne predstavlja ne prve in ne najradikalnejše rešitve — med negovimi sodobniki je skušal zadeve mnogo radikalneje urediti Tommaso Campanella: »Ko se vsi, moški in ženske, pri vadbi v palestri do gola slečejo, kakor nekoč Špartanci, ugotavljajo učitelji, kdo je sposoben in kdo ni sposoben za spolno občevanje, in odločajo, kateri moški in katera ženska po telesni strukturi ustrezata drug drugemu. In potem, ko se dobro okopajo, smeje vsako tretjo noč spolno občevati. Lepe in postavne ženske so po izbiri učiteljev namenjene samo močnim in strastnim moškim, medtem ko debele ženske dobijo suhe moške, suhe pa debele, da bi med njimi prišlo do lepe in koristne uskladitve. Zvečer pridejo dečki in jim pripravijo postelje. Nato stopijo v spalnice izbrani moški in ženske. Učitelj in učiteljica jim določita ležišča. Spolno smeje občevati šele potem, ko prebavijo hrano in opravijo večerno molitev.« (Campanella 1979, 130-131)

Pansa pa tega, da hoče biti vladar, da hoče oblast. Drugače rečeno, ne le, da je don Kihot sam svoj najhujši hudič, težava je v tem, da je hudič tudi za druge, da povzroči bodisi neko konkretno zlo bodisi vzpostavlja to Zlo kot nov obči zakon, zakon popotnega viteštva. Že zaradi tega oba naša junaka proti koncu drugega dela romana »brez razloga« pomendra najprej trop pohlevne govedi in divjih bikov, ki naj bi drugi dan nastopili v bikoborbi (484, II.), kasneje pa še krdelo 600 prašičev (559, II.).

A zakaj don Kihot še naprej vztraja v svojem početju, če se to zanj vselej konča neugodno in kljub temu, da mu »tok sveta« še zdaleč ni naklonjen? Kaj mu poleg njegove lastne gotovosti zagotavlja, da bo na koncu »iz poraza v poraz prišel do končne zmage«? Za čigav pogled je don Kihot pripravljen požreti toliko gorja in za čigav pogled uganja svoje burke? Odgovor na vsa ta vprašanja bi morali nemara iskati v tisti instanci, v čigar imenu vseskozi nastopa naš junak, ta instanca pa je Krepost, četrti in zadnji člen Cervantesove osnovne matrice. Krepost je najpoprej tu zato, da našemu junaku vliva dodatno moč in ga hrabri, mu vliva nekakšen »metafizični optimizem«. »Vedi Sančo, da človek ni več kot drugi, ako ne stori več kot drugi. Vsa ta neurja, ki jih doživljava, so znamenja, da se bo vreme sprevedrilo in da se nama bo vse na dobro obrnilo...« (152, I.) Da bo temu res tako nam garantira Krepost, ki je »ne glede na vse (...) tako močna, da bo z lastnimi močmi, navkljub vsej črni vedi, ki jo je poznal njen prvi izumitelj Zoroaster, izšla kot zmagovalc iz vsakršne stiske in sama od sebe zasijala na svetu, kakor sije sonce na nebu.« (493, I.) A če je temu res tako, se hkrati zadeve tudi nekoliko zapletejo. Če je Krepost sama po sebi, ne glede na vse, dovolj močna — čemu potem potrebuje našega junaka? Da pa Krepost potrebuje našega junaka, je jasno, saj jo sedaj »povsod, kjer se pokaže v vsem svojem sijaju, preganjajo« (26, II.). Če pa je tako, se mora don Kihot postaviti v njeno obrambo in jo šele realizirati. Toda — kaj je sama Krepost, drugače rečeno, kaj konkretno je tisto, kar je treba realizirati? Don Kihotov odgovor se giblje zgolj na obči ravni, tako kakor je popotno viteštvo veda, »ki zaobjema v sebi vse ali vsaj večidel ved na svetu...« (396, I.; 148, II.), je tudi Krepost nekaj, kar vsebuje vse možne predikate, ki se začnejo s predpono naj- in ki izražajo: Krepost. Krepost ni tako nič drugega kot Krepost, čista tautologija, »brezbitna abstrakcija«, »idealna bitnost«, a »takšne idealne bitnosti in namere se sesedejo kot prazne besede, ki navdihujejo srce, um pa pustijo prazen, povzdigujejo /erbauen/, a ničesar ne zgradijo /aufbauen/;« (Hegel 1986a, 289; pričujoči citat navajamo v prevodu Mladena Dolarja; Prim.: Dolar 1992, 134). Drugače rečeno, Krepost je »razlika, ki ni razlika, prazna razlika, zgolj formalna razlika, razlika le v besedi, 'verbalna distinkcija' — na to razliko se opre subjekt kreposti.« (Dolar 1992, 134) Nemara bi to razliko lahko dojeli tudi kot točko,

svetlobno točko, saj je edina vsebinska opredelitev Kreposti ta, da je zvezda vodnica popotnega viteštva. Toda — mar ima don Kihot dve zvezdi vodnici, saj je tudi njegova izbranka Dulsineja iz Tobosa njegova zvezda vodnica? Tudi Dulsineje ni mogoče opisati, tudi o njej je mogoče reči le, da vsebuje vse možne predikate, ki se začnejo s predpono naj- (Prim. I., 106) in ki izražajo Krepost. O njej ni mogoče reči nič več, kakor da je neko neprimerljivo bitje (Prim. II, 194-195), od katerega prejema naš klativitez vso svojo moč — »brez moči, ki jo ona vliva moji roki, bi niti bolhe ne mogel ubiti« (307, I.). Zaradi tega se je Dulsineji treba zaupati pred vsakim bojem in si zagotoviti njeno moč in pomoč — vsa junaška dejanja in vse zmage imajo »moč od Dulsineje, ki si je izbrala mojo roko za orodje svojih znamenitih del? Ona se bojuje v meni in v meni zmaguje, jaz pa živim in diham v njej in od nje imam svoje življenje in bivanje.« (307, I.) Če pa je tako, potem Dulsineja ni nič drugega kot drugo ime za Krepost, drugo ime za tisto točko, od koder je mogoče premakniti svet, drugače rečeno — Dulsineja je Krepost. A od kod tej točki tolikšna moč, ko pa je vendarle nikjer ni? Mar ni Dulsineja neka navadna kmetica, ki jo takšne, kakršna se kaže don Kihotu, ni nihče nikoli videl? Težava je pravzaprav v tem, da je tudi ne moremo videti. Pa ne zato, ker so jo začarali hudobni čarodeji, temveč zato, ker je sama Dulsineja točka, ki je ni mogoče videti in ki je nikjer ni, a ima za don Kihota še kako realne učinke — Dulsineja ni namreč nič drugega kot pogled v lacanovskem pomenu besede. Ta pogled je točka, iz katere se naš vitez gleda v obliki, v kateri si je všeč, v obliki, v kateri je vreden ljubezni — drugače rečeno, Krepost oz. Dulsineja je *I*, točka simbolne identifikacije oz. Ideala-Jaza. Za to instanco se don Kihot naredi za objekt in za to instanco je pripravljen uganjati vsakršne norčije (Prim.: 221 ff., I.), zanjo se je pripravljen boriti s stokrat močnejšim sovražnikom in zanjo je pripravljen pretrpeti vse mogoče. Moč, ki jo vliva ta instanca don Kihotu izhaja torej iz njenega mesta, ki ga zaseda. Rezultat moči te instance pa je lahko samo don Kihotova nemoč, nemoč, da bi zadostil zahtevi, ki se nanj naslavlja — za Dulsinejino naklonjenost se je namreč treba potruditi, za njeno naklonjenost se je treba boriti oz. bojevati kot popotni vitez — nemara bi lahko v tem pomenu dojeli Lacanove izjavo, da postane ljubezen »neka vrsta vojaškega služenja« (Lacan 1988, 153). O uspehih tega služenja je treba tej instanci tudi redno poročati — po vsakem junaškem in uspešno opravljenem dejanju mora iti tisti, ki ga je Kihot premagal ali rešil, to poročat njegovi Dami (Prim.: 80-81, 198, 317, I.; 119, II., itn.). A uspehov ni kajpada nikoli dovolj, Kreposti ni mogoče nikoli zadostiti in Dame, tega »nečloveškega partnerja« (Lacan 1988, 151), ni mogoče nikoli zadovoljiti. Pa vendar se zdi, da hujše kot so težave in nevšečnosti, s katerimi se mora naš junak soočiti, več kot se je pripravljen odpovedati, več veljave bo pridobil v očeh svoje ljube, Kreposti.

Najpoprej se mora naš junak odpovedati svojemu telesu. Tovrstnih preizkušenj kajpada ne zmanjka — najprej so tu določene nevšečnosti, sitnosti, ki takorekoč spadajo k poklicu popotnega viteštva: težak in neokreten oklep, ki poleg tega zaplete zadeve z malo in veliko potrebo, pripekajoče sonce, dež in prenočevanje pod hladnim zvezdnatim nebom, žeja, lakota, zajedalci itn. K tem, običajnim nevšečnostim, spada tudi neizogibni delež poškodb, »nesreč pri delu«, ki pač spremljajo tako nevaren poklic kot je poklic popotnega viteza. Da je to pač tako, ve tudi don Kihot, a opraviiti imamo z *Vitezom, ki ne zna reči ne*: »Zategadelj bi, kadar to premišljujem, najraje dejal, da mi je bridko žal, ker sem se oprijel poklica popotnega viteza v tako zaničevanja vredni dobi, kakor je naša, zakaj akoravno mi nobena nevarnost ne zbuja strahu, mi vendarle zbuja zaskrbljenost misel, kako me smodnik in cin lahko oropata priložnosti, da bom po hrabrosti svoje roke in ostrini meča postal slaven in znan po vsej zemeljski obli.« (402, I.) A naj jo naš junak skupi še tako hudo, vselej se bo skupaj s svojim oprodo pobral in odhlačal dalje, kakor da jo ne bi skupil tako hudo, skorajda tako, kakor da se ne bi nič zgodilo, kakor da sta oba naša junaka nekako neuničljiva. Denimo takrat, ko sta ju v 41. poglavju drugega dela vojvoda in vojvodinja s pomagači posadila na čarovnega konja Lesočepa in ko jim je bilo zabave dovolj, »so s potirki podtaknili ogenj Lesočepu pod rep, in hipoma je s strašanskim truščem zletel v zrak, ker je bil poln petard, nato pa je z napol osmojenima don Kihotom in Sančo Panso treščil v tla.« (340-341, II.) Vzemimo denimo prizor, ko je v krčmi, kamor sta se zatekla naša junaka, mezgar našega viteza »tako strahovito česnil s pestjo po ozkih čeljustih, da mu je usta zalila kri; a to mu še ni bilo dovolj, stopil mu je na rebra in mu jih vsa do zadnjega v diru pohodil.« (132-133, I.) Ali pa prizor, ko je Sanču Pansi Kardenij »z užitkom pretlačil rebra« (220, I.). Nič posebnega — kaj je to v primerjavi z rezultatom don Kihotovega napada na dva tropa ovac: v život zariti dve rebri (navkljub oklepu?!), zbiti trije ali štirje zobje, grdo zdrobljena dva prsta na roki. (Prim.: 150, I.) Kot da bi to še ne bilo dovolj, še Sančo izbruha »svoj drob na lastnega gospoda, da sta bila oba kot iz škatllice vzeta.« (152, I.) Skratka, tovrstnih primerov bi ne zmanjkalo — tisto, na kar pa se pri tem takoj spomnimo, je osnovna konstelacija junakov iz risank, denimo o Tomu in Jerryju: »Kaj vse počenja Tom z Jerryjem — prebada ga, meče nanj skale, tolče po njem s kladivom itd. In kaj vse pretrpi, ko skuša nastaviti past Jerryju, pa se sam zaplete vanjo? Npr. nastavi mu palico dinamita, pa ta eksplodira v njegovem lastnem žepu; podstavi mu kladivo, pa kladivo udari po njegovi lastni glavi itd. itd. — sploh bi lahko rekli, da prinaša že ena sama risanka o Tomu in Jerryju celo serijo *hamartij*, »usodnih sprevidov« — nenehno ponavljanje iste finte, ko se Tomova past Jerryju obrne proti njemu samemu. Toda za nas je bistvenega pomena, da sta oba

neuničljiva: Tomu eksplodira v žepu palica dinamita, vidimo ga z osmojeno, črno glavo, na Toma pade ogromna betonska plošča, sploščen je in se nato dvigne kot harmonika, pa vendar je že v naslednjem prizoru *natanko tak kot prej*, igra se začenja znova. Se pravi, implicitna fantazma teh risank je, da imata Tom in Jerry poleg svojega naravnega, uničljivega telesa še neko drugo, sublimno telo, ki prenese mučenje v neskončnost (podobno fantazmo bi lahko izsledili tudi v nemih burleskah).« (Žižek 1985, 143) Burleska kajpada ni omenjena brez razloga, saj je neuničljivost telesa ena izmed zakonitosti smešnega. Kot poudarja Bergson, je smešno, ko se neka oseba v trenutku spremeni v reč. »Smejemo se vsakokrat, ko nam oseba zbuja vtis, kot da bi bila reč. Smejemo se Sanču Pansi, ki so ga zvrnili na odejo in ga mečejo v zrak, kot da bi bil žoga.« (Bergson 1977, 41; Prim.: 142, I.)

Toda — je mar z vsem, kar smo povedali doslej, s celotnim Cervantesovim okvirom vred, zadoščeno zadnjemu in nemara najpomembnejšemu Bergsonovemu pogoju za smeh, pogoju, ki zahteva »brezčutje srca«? Je mogoče reči, da je bralec ob vseh nezgodah naših junakov popolnoma »ravnodušen«? Je mogoče vse okrutnosti, ki se pripetijo našima dvema junakoma, pripisati zgolj Cervantesovemu pretiravanju, ki ima lahko strukturne ali pa povsem samovoljne, »subjektivne« vzroke? Drugače rečeno — kje je pravzaprav mesto samega bralca? Kot smo videli, je don Kihot zaslepljen za plat, ki mu uhaja in to plat smo imenovali vednost. Bralec pa nasprotno že od samega začetka, še preden bi se lahko identificiral s katerokoli osebo v romanu, že razpolaga prav s to platjo, ki don Kihotu uhaja. Kot vemo, pa je temeljni don Kihotov spregled prav dejstvo, da je Krepost že realizirana, kar z drugimi besedami pomeni, da je bralec na mestu vednosti in Kreposti. Nemara bi lahko tu uporabili Metzovo tezo, ki sicer zadeva filmsko identifikacijo, da se gledalec, še preden se identificira z osebami na platnu, identificira s samim sabo kot pogledom, drugače rečeno, gledalec zre »osebe na platnu iz točke, iz katere so sebi všeč, iz točke, iz katere se hočejo videti.« (Žižek 1990, 140) A gledalec se pri tem zaslepi za dejstvo, da njegov pogled še zdaleč ni nevtralen, da je to dogajanje še kako uprizorjeno zanj in tu zgolj zato, da fascinira njegov pogled. Drugače rečeno — nevtralni pogled gledalca je še kako prežet z željo. Je mogoče analogno sklepati tudi za bralca našega romana? Poglejmo. V drugem delu romana se bralec sreča s samim seboj, saj don Kihot neprenehoma srečuje bralce prvega dela. Nemara sta najčistejša reprezentanta bralca prav vojvoda in vojvodinja (247 ff, II.), ki si z don Kihotom privoščita tudi marsikatero, nič kaj nedolžno burko. Vse se, pa naj jima bo še tako hudo, končajo za naša dva junaka vsaj neprijetno, praviloma pa še mnogo huje. Prav onadva sta tista, ki priredita celotno, že zgoraj omenjeno

štorijo z Lesočepom, onadva si izmislita način, kako bi odčarali Dulsinejo — Sančo bi si moral prostovoljno naložiti 3300 udarcev po svoji zadnji plati (303 ff., II.). Onadva sta režiserja izmišljenega Altisidorinega osvajanja don Kihota, ki se konča tako, da spustijo z vrha balkona »vrv, ki je bilo nanjo privezanih nad sto kravjih zvoncev, takoj za njimi pa /so/ izsuli veliko vrečo mačkov, ki so prav tako noslili manjše, za rep privezane zvonce.« Eden od treh mačkov, ki se zatečejo v don Kihotovo sobo, je potem, ko ga je ta skušal pregnati, skočil don Kihotu v obraz in ga »s kremplji in zobmi prijel za nosnice« (380, II.) — šele vojvodi je uspelo, da ga je odtod iztrgal. Vojvoda in vojvodinja sta tudi režiserja vseh prigod, ki se pripetijo poglavarju otoka Baratarija, Sanču, ki ga na koncu med nočnim napadom pod seboj poteptajo — »nekdo je celo precej dolgo stal na njem« (442, II.) in onadva si za konec izmislita tudi pokoro: »Hej, služabniki iz te hiše, imenitni in preprosti, veliki in majhni, prihitite drug za drugim in štiriindvajsetkrat krcnite Sanča po nosu in ga dvanajstkrat uščipnite in šestkrat zbodite z bucko v lakti in ledja, kajti v tem obredu je Altisidorina rešitev!« (565, II.) Kaj je razvidno iz vseh teh primerov? Vse prej kot to, da bi šel v svoji krutosti »predaleč« zgolj in samo pisec, resnica je prejkone v tem, da vse, kar se primeri našim junakom — in tega ni malo — zahteva tudi sam bralec. Nemara je prav to skušal povedati Cide Hamete, ko je pristavil, »da so zanj tisti, ki zbijajo šale, prav tako nori, kot tisti, katere vlečejo za nos.« (571, II.) Ko pa pisec ustreže bralčevi želji in jo realizira, ko bralec izkusi, da so vse nezgode uprizorjene prav zanj, je rezultat lahko zgolj mučen občutek, občutek, da bi jo nemara oba naša junaka lahko skupila manj, kot jo dejansko skupita.

A tudi ta občutek nas konec koncev ne odvrne od tega, da bi ne uživali — uživali v čem? V mukah in potu don Kihota, spodletelega Gospodarja, ki je tako kot tudi užitek tisto, »kar ne služi ničemur.« (Lacan 1985, 6) Don Kihota pravzaprav sploh ne bi bilo treba — Krepost je že realizirana, viteški romani so tudi že iz mode⁹, družbeni red, ki so ga nekoč utelešali popotni vitezi, je na začetku konca. Kajpak s tem, da don Kihota razglasimo za Gospodarja,¹⁰ ne povemo nič novega — a nemara je ravno zaradi uspešne Cervantesove izrabe in razmestitve štirih členov, ki bi jih lahko — zakaj ne? — brali tudi kot

⁹ Kako razširjena moda so bili viteški romani priča podatek, ki ga nekje navaja Jean Delumeau: *Amadis Galski* je samo v 16. stol. in samo v Španiji doživel 60 izdaj, Ariostov *Besni Roland* pa je bil v obdobju 1516-1600 izdan 180-krat! (Delumeau 1987, 8)

¹⁰ Razmerje don Kihota in Sanča Panse ni tipično razmerje gospodarja in hlapca, kjer bi gospodar preprečeval hlapcu njegovo pravo in polno identiteto. Resnica ni na strani ne enega, ne drugega, saj je Sančova naivnost isto kot don Kihotova gotovost, njegov cilj, da bi modro in pravično zavladal nad otokom, pa je v osnovi identičen z don Kihotovo nalogo, ki skuša vzpostaviti vladavino Kreposti. Nemara Cervantes tudi zato tako poudarja, da sta oba *skorajda* enako nora - o razlogih tega odtenka, ki je seveda bistven, pa smo že spregovorili.

lacanovski diskurz Gospodarja, razvidno, zakaj se tudi po štiristotih letih od nastanka romana še vedno radi smejemo, ko Gospodarju spodleti. A če je Gospodarju spodletelo tudi zato, ker ni vedel, da je že mrtev, z njim še zdaleč nismo opravili — kot vemo, se šele s prikaznimi in pošastmi začno prave težave, šele sedaj bo nemara Despot lahko zares pokazal svoje zobe...

CITIRANA LITERATURA:

- Bergson, Henri (1977): »Smeh — esej o pomenu komičnega«, v: *Esej o smehu*, Slovenska matica, Ljubljana, str. 5-122.
- Campanella, Tommaso (1979): *Država sonca*, Utopični socialisti, CZ, Ljubljana, str. 109-176.
- Cervantes, Miguel de Saavedra: *Veleumni plemič don Kihot iz Manče*, zbirka *Sto romanov*, CZ, Ljubljana 1988, zv. 1-4.
- Delumeau, Jean (1987): *Strah na zapadu. Opsednuti grad I*, Biblioteka Theoria 7/I, Novi Sad.
- Dolar, Mladen (1982): *Struktura fašističnega gospostva*, Analecta, Ljubljana.
— (1992): *Samozavedanje. Heglova fenomenologija duha II.*, Analecta, Ljubljana.
- Freud, Sigmund (1905): »Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten«, v: *Psychologische Schriften*, Studienausgabe, zv. IV, S. Fischer Verlag, Frankfurt na Maini 1989, str. 9-219.
— (1927): »Humor«, *Problemi-Eseji 2/1991*, Ljubljana, str. 93-96.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986a): *Phänomenologie des Geistes*, Werke in 20 Bd., Suhrkamp, Frankfurt na Maini, zv. št. 3.
— (1986b): *Vorlesungen über Ästhetik II.*, Werke in 20 Bd., Suhrkamp, Frankfurt na Maini, zv. št. 14.
- Lacan, Jacques (1985): *Še*, Analecta, Ljubljana.
— (1988): *Etika psihoanalize*, Seminar VII., Analecta, Ljubljana.
- Letters of Sigmund Freud, 1873-1939*, izd. Ernst L. Freud, Hogarth Press, London 1970.
- Močnik, Rastko (1985): *Beseda besedo*, ŠKUC, Ljubljana.
- Žižek, Slavoj (1982): *Zgodovina in nezavedno*, CZ, Ljubljana.
— (1985): »Izmeček v zgodovini: med dvema smrtema«, v: *Problemi teorije fetišizma*, Analecta, Ljubljana, str. 141-158.
— (1990): »Schema sadovske fantazme«, v: *Razpol 6*, Ljubljana, str. 136-141.

Darja Zaviršek

RIM – PARIZ: ILUZIJE NEMOŽNIH SREČANJ

(Michel Butor, *Modifikacija*, CZ 1988)

a kako težko se je bilo odločiti, kako je drhtel nož v tvoji roki
(M. Butor, str. 121)

Vprašanja o tem, kako vpliva realni svet bralca na doživetje branja, kako torej vsakdo bere tekst le skozi branja lastnih izkušenj kot tekstov, ki oblikujejo življenjsko zgodbo, so sprožila tudi diskusije o moški in ženski literaturi. Če je doživetje literature odvisno od izkušenj bralca, je torej izkušnja branja vedno tudi spolno določena, je moška in ženska izkušnja ter odvisna od kvalitete branja samega. Odtod oblikovanje teorije, ki se osredotoča na vprašanje, kako se bralec/bralica odziva na prebrano, na tekst, ali še natančneje, ali vodi tekst bralca ali, obratno, bralec vodi tekst in pri tem proizvaja tiste pomene, ki so del njegovega izkustvenega sveta in del njegovih interesov ter želja. Vprašanje torej je, kaj je »v tekstu« in kaj proizvod same izkušnje branja?

Gre torej za prevpraševanje odnosa med subjektom in objektom, ki se vzpostavi v procesu branja. Feministični teoretski kritiki pa gre še posebno za pogled na spol v tekstu in na spol tistega, ki je v vlogi bralca/bralke. V konkretnem primeru gre za bralko in za tekst, ki je z vidika biološkega determinizma moški že zato, ker ga je napisal Michel Butor in kot glavno osebo postavil Leona Delmonta, pariškega poslovneža. Gre torej za vprašanje izkušnje bralke, ki tekst šele vzpostavlja kot branje, in ki naj bi v duhu feministične kritike nadzorovala izkušnjo branja in reflektirala po eni strani androcentričnost samega teksta in po drugi tudi lastno ponotranjenost androcentričnih vrednot.

Prva izkušnja je povezana z vprašanjem identifikacije. V romanu *Modifikacija* je možna ena sama, torej identifikacija z glavno osebo, z Leonom Delmontom, vendar ne zato, ker bi bil pozitiven ali negativen junak, temveč zato, ker je edina izrazita karakterna oseba. Vse druge figure, predvsem Leonovi

ženski, sta blede, nezanimivi in predvsem nemi. Še Cecile, njegova rimska ljubezen, je skrivnostna in nekoliko zanimiva v vlogi neodvisne intelektualke v tujem mestu le toliko časa, dokler ne spregovori, in dokler se ne pojavi v trdni vlogi pripravljalki zajtrkov. Identifikacija v romanu je torej nujno vezana na moško figuro, ki prav zato, ker jo ostro izrisujejo karakterne črte, neprestano sili v ospredje.

Nekaj podobnega je ugotovila ob branjih drugih del že Elaine Showalter, ki se je v 70. letih ukvarjala s feministično kritiko literarnih tekstov. Skozi optiko spolov je avtorica poudarila:

»Prvi rezultat mojega branja je bil občutek, da so moški karakterji za avtorja, ki jih je ustvaril, zanimivejši kot ženski. Tako sem ob branjih njihovih knjig, ko sem se naivno identificirala s karakterno osebo, vedno znova izbrala moške: raje sem bila Hamlet kot Ofelija, Tom Jones namesto Sophie Western, in morda, navkljub namenu Dostojevskega, raje Raskolnikov kot Sonja« (Schweickart 1989:25). Tudi v Butorjevem romanu je realen edinole moški, ki zastre vse druge osebe, ki se ob njem vedno znova razblinjajo, ne da bi jih bilo mogoče zgrabiti in se jih nagledati.

Ritem vlaka, ki se premika med Parizom in Rimom, daje ritem tudi pripovedi. V pripovedovanju, ki mu dogodki vsakdanjega življenja oblikujejo njegovo linearnost in postopnost, in skladno s časom postavljajo dogodke drug ob drugega (čas študija, poroka, otroci, vse boljši položaj in zaslužek, srečanje s Cecile, začetki njenega odkrivanja mitičnega mesta, ljubezenski zapleti), se rizomatično pletejo različne zgodbe, ki so hkrati delci istega dogajanja. Kakor da bi se z vsako postajo vlaka zgodba začela pripovedovati z drugega konca, teh koncev pa je nešteto, so konci in začetki hkrati, so zgodbe, ki nekaj razkrivajo in prikrivajo hkrati. Med seboj se razlikujejo po dolžini, teži in preprostosti. Ena vožnja z vlakom, ki pelje iz Pariza v Rim, v sebi združuje številne vožnje, ki so se dogodile in številne dogodke, ki se bodo šele dopolnili. Odtod nenavadnost romana Michela Butorja (*La Modification*, 1957), ki navsezadnje govori o najbolj navadnem ljubezenskem trikotniku, ki lahko preživi le v sistemih laži, prikrivanj in krivd.

Butorjev roman je mogoče prav zaradi sekventnosti in linearnosti, ki ju odmerjajo postaje na potovanju z vlakom, asociativno primerjati z desetletje mlajšim romanom *Moskva – Petuški* (Venedikt Jerofejev, 1969). Jerofejev Venja, ki se odpravi na pot s Kurskega kolodvora, potuje v Petuške, kjer ga vsak petek na kolodvorskem peronu čaka njegova ljubica. Zaradi nje imajo Petuške prav poseben pomen: so kraj, »kjer ptice ne utihnejo, ne čez dan ne ponoči,

kraj, kjer pozimi in poleti cvete jasmín« (str. 37). Od postaje do postaje se torej v dveh romanih odvijata monologa dveh oseb, ki se peljeta v mesti svojih fantazem. Ko se Leon bliža Rimu prvič na skrivaj in nepričakovano, upajoč reče samemu sebi: »Ampak zdaj je konec, vse je za teboj, svoboden si« (str. 101). Podobno nagovarja med postajama Reutovo-Nikolsko sam sebe Venja: »Venička, odpelji se, v Petuške se odpelji! V Petuških je tvoja rešitev in tvoje veselje, odpelji se« (str. 37).

V obeh pripovedih je prisotna neka simbolna geometrija, ki temelji na osi, katerih konca sta zaznamovana z dvema mestoma z diametralno nasprotnima pomenoma. Oba romana vpeljujeta binarno logiko opozicijskih nasprotij, katerih pozitivna konca simbolizirata mesti Rim in Petuški. Vmes med njima pa je sistem železniškega omrežja z logiko postaj in peronov, po katerem je mogoče prehajanje z enega konca osi na drugega.

Butor pa vpeljuje še prav posebno geometrijo. Če sestavljata glavno os železniška tira od Pariza do Rima, pa je mesto, v katerega junak projicira vse svoje fantazme, prav tako zaznamovano z natančno geometrijsko prepedenostjo ulic in tistih točk, ki prostor odločilno zaznamujejo in ga naredijo prepoznavnega tistemu, ki ni njegov prebivalec. Z geometrijsko lineranostjo so določeni tudi odnosi med glavnim junakom in drugimi ljudmi ter med njim in njegovima ženskama. Geometrijski red dajejo slutiti enodimenzionalni, nezapleteni, razvidni odnosi, ki potekajo bodisi tako, da jih enolinijsko ustvarja Leon sam v svojem miselnem svetu, ali pa tako, da je v ljubezenskem trikotniku on v središču, od katerega vzajemno potekajo vezi do ene ali druge ženske. Roman je torej rizomatičen in geometrijski hkrati, je zgodba brez začetka in brez konca, brez smeri in kotov in obenem polna črt in križišč, trdna v svoji zahtevi po fotografski natančnosti.

Edina zapletenejša, večdimenzionalna in v odnosnem smislu bogatejša, je večerja vseh treh v njegovem pariškem stanovanju, kjer živi z ženo in štirimi otroci. Ta edini socialni dogodek, kjer se njegova ljubica prvič sreča z njegovo ženo in kjer pride do nepričakovanega zavezništva med obema ženskama, je dogodek, ki prekine geometrijsko togost in zaplete junake v situacijo, za katero nihče od njih ne ve, kako se bo končala.

Geometrijskost odnosov omogoča tudi dejstvo, da je roman pisan v drugi osebi. To opravlja temeljno funkcijo za junaka samega. Pripovedovanje zgodbe v drugi osebi, ki pa se hkrati obrača vedno le na enega, na glavno osebo romana, Leona Delmonta, omogoča prav njemu fantazmo popolne svobode. Šele mit o

tem, da se je možno izogniti dvojinam in množinam, daje junaku navidezno svobodo izbire, pušča ga v totalni nevezanosti in v navidezni prepričanju, da ima le on možnost izbire. Ni naključje, da se v romanu niti enkrat ne ustvari občutek »mi« ali »midva«, celo takrat ne, ko gre za tako intimne dogodke, kot je zajtrk z ljubljeno osebo v občudovanem mestu. Osebe poleg njega so le blede figure, ki lahko le pasivno odgovarjajo na njegove reakcije, odločitve in dejanja, pa čeprav si vzamejo možnost, da se skrijejo za zaničljivostjo svojih pogledov. Šele govor v ednini, ki prevzame formo pisanja v drugi osebi, vzpostavlja glavnega junaka kot subjekta s svobodo izbire. In dejansko je vprašanje svobode in nesvobode eno ključnih vprašanj v romanu, ki je povezano tudi s tem, da se je zapletel v novo ljubezensko razmerje v Rimu, kamor ga je pošiljalo njegovo podjetje. Predstavniki nesvobode, ki jih srečuje v vlaku, ki ga pelje v Rim (duhovnika, profesorja prava), le še poudarjajo njegov občutek, da je zares svoboden in da je zares ušel staranju, enoličnemu vsakdanu družinskega življenja in se otresel vsega, čemur se reče navada. Bolj ko so predstavniki nesvobode vpeti v obveznosti in skrbi, večja postaja njegova iluzija življenja, h kateremu se pelje. Leon potrebuje ljudi, v katere projicira vse svoje travme in vse svoje fantazme. Zato se njegovo zanimanje za potnike na vlaku giblje od mladoporočenega para prek duhovnika do profesorja. Ljudje okoli njega so vedno le uporabljani, so funkcionalizirani za njegove lastne fantazme. Ne le njegov pariški družinski krog in ljudje, ki jih srečuje v kupejih, tudi Cecile, njegova velika ljubezen, h kateri se vedno znova vrača, je le instrument, lepi objekt poleg drugih umetnin v rimskih muzejih. Ljudje so pomembni le toliko, kolikor so del njegove zgodbe, nihče od njih ni junak svojih zgodb, so le razpoložljive, neme figure. Cecile je osrednji objekt njegove fantazme, ki mu daje občutek, da je svoboden: »... saj si danes svoboden, saj boš zdaj spet našel svojo svobodo, ki ji je ime Cecile« (str. 76).

Gre za osnovni razcep, v katerem se ves čas giblje glavni junak: med fantazmo o tem, da mu nekdo povrne »mladost«, ki je zanj sinonim svobode in ga hkrati osvobodi mučne vsakdanje realnosti, v katero je zapleten s prikrivanji in igranji pred ženo, otroci, moralističnimi sodelavci.

Njegove nezavedne izbire ga vedno znova pahnejo na isto stran, za katero je značilna prav nemožnost, da bi se izbira uresničila. Leon potuje zato, da pusti »vse za seboj«, da se pripelje v navidezni prostor svobode, kjer je vse, o čemer sanja, možno in uresničljivo.

Potovanje med Parizom in Rimom je vedno simbolni poskus pripeljati se nazaj v preteklost, in hkrati vožnja v prihodnost, kjer bo našel odnose, ki jih ni

bil nikoli zmožen vzpostaviti. Tudi potovanje v Rim s Henriette, njegovo ženo, ko sta že dolgo imela otroke in urejeno stanovanje, je bilo nasičeno z željami, da bi do nje našel nekdanja čustva, nekdanje zaupanje in spoštovanje, nazadnje pa se vse izkaže kot lažno, navidezno ter brez moči, da bi vzpostavilo nekaj, česar ni.

Njegov občutek, da je prevaran, pa je največji ob Cecilinem prihodu v Pariz, v katerem je ostala štirinajst dni. Poskus osvoboditve, ki naj poteka prek nje, se tako izteče le v klavno in mučno laž ljubezenskega trikotnika.

V slovenski književnosti imamo roman *S poti* (Izidor Cankar, 1919), ki bi ga lahko asociativno umestili v krog razmišljanj o Butorjevi *Modifikaciji*. Roman se začne na ljubljanskem peronu, kjer se prijatelja odpravljata na potovanje po Italiji, saj sta oba ljubitelja umetnosti. Odkrit v svoji kmečki preproščini in dekadentnosti poeta, glavni lik romana svojemu prijatelju odločno pove, da ne more nikogar ljubiti. Tudi svoje blede, plavolase Ester več ne. Dokler v enem od penzionov na njuni poti ne sreča Karle, ženske, ki je imela v sebi poseben žar, ki se je skrival za njenimi prezirljivimi in ciničnimi nasmehi. Tudi tu se na potovanju vzpostavlja binarna opozicija zveste, stvarne ljubljanske ljubice ter vročekrvne, izobražene Karle, njenega nasprotja. Ko pa mu Ester piše, da z mammo prihajata na obisk v Firence, jo Fritz vseeno začne goreče pričakovati.

Takrat pa se Fritzova fantazma razbline na isti točki kot Leonova, ko Cecile prvič z njim obiše Pariz. Naenkrat izgineta ves čar in mik, ki ju moška čutita v ljubezni, katere značilnost je, da je opredeljena prek distance. Ko Fritz zagleda svojo zaročenko na peronu v Firencah, nenadoma izgine vse mrzlično pričakovanje in ostane le njegov razočarani vzklik: »Grda je!« (str. 65).

Fritz je neprestano le jasnejši kot Leon, direktnejši in ostrejših potez, ki se kažejo v izjavi, ki je podobna Leonovi: »So ljudje, ki enostavno nimajo dovolj zbranosti za zakonsko življenje, ki imajo preveč opraviti sami s seboj, da bi mogli z resnobo misliti na druge. Kako bi človek ljubil in ščitil druge, če sam sebe neprenehoma z nožem zalezuje?« (str. 66).

Nenadna vpeljava simbolike noža v obeh romanih manifestira sorodni želji Leona in Fritza, da bi se mučnost in nezmožnost odločitve prekinila kot rez. Logika, ki je v obeh romanih prisotna in ki jo nož naredi le še bolj manifestno, je zasekati, odrezati, nekaj prekiniti, na silo končati.

Vendar tako kot Fritz, tudi Leon ne zmore odločitve, saj je izid zanj nesprijemljiv, če dobi ali če izgubi. Če izgubi, mu to prinese samoto, ki se je boji, in če dobi, mu novi odnos prinese varno navezanost, ki je ne zmore. Iz te nemožnosti je mogoče uiti le tako, da instrumentalizira vsa razmerja do ljudi.

Ne gre mu za to, da bi se z njimi zares zapletel, temveč le, da bi zapolnil praznino v sebi, ki jo hrani z vedno znova vzpostavljeno idealno podobo o sebi.

Za osebe v romanu ni mogoče reči, da predstavljajo tradicionalni opoziciji podrejenosti in superiornosti ali zatiranja in uklonitve, temveč je razkol mnogo subtilnejši. Gre za logiko dveh moral, ženske in moške, po kateri dajeta Henriette in Cecile prednost odnosom in orientaciji na druge, Leon pa prednost centriranosti nase. Ta temeljni razcep, ki korenini v osebni zgodovini otroškega učenja, nauči deklice, da bodo ljubljene, če se bodo emocionalno razdajale in skrbele za druge, dečke pa, če se podajo na pot lastne individuacije. Temeljno spolno razliko je mogoče označiti kot usmerjenost na druge in usmerjenost nase.

Butorjeve osebe so torej tradicionalni predstavniki spolnih vlog, so nosilci teles, ki so vedno tudi spolna telesa, zapletena v mrežo spolno specifičnih ravnanj. Stereotipna moška vloga se pri Leonu Delmontu kaže bodisi tako, da je nosilec stereotipnih maskulinističnih vrednot v odnosu do obeh žensk, ali pa tako, da je prenašalec tradicije. Kot takrat na vlaku, ko si reče: »(...) a vsekakor bi ti bilo ljubše, ko bi bil tvoj prvorojenec fant« (str. 75). Topografija prostora, ki je pozorna na gibanje spolov, razkrije, da se zares in povsem avtonomno giblje le moški. Ženska se giblje v notranjosti stanovanj in gospodinjstva in se z mesta premakne le, če gre zanj. Henriette se je peljala v Rim zaradi želje po novem odnosu v njunem zakonu in Cecile je prišla v Pariz, da bi bila blizu njega. On je tisti, ki se ves čas odloča (ali pa ima vsaj moč, da se ne odloči), ženski pa lahko na njegove odločitve le reagirata, odgovorita.

Roman temelji pravzaprav na najbolj tradicionalnem moškem mitu o tem, kaj je popolni moški in kakšno funkcijo ima ljubezen do ženske v življenju moškega. Ljubezen do Cecile je za Leona »(...) dokaz o tvoji neodvisnosti, dokaz, da ti je uspelo v dveh pogledih, saj imaš po eni strani malone dovolj denarja, po drugi pa si ohranil zadosti duhovne mladosti, da jo zdaj lahko uporabiš za čudovito pustolovsko življenje« (str. 77).

Uspešen moški zrelih let mora torej imeti denar, duhovno mladost, živeti mora pustolovsko življenje, ki je dokaz njegove neodvisnosti. To je norma normalnosti, prek katere se prepoznava vse drugo. Zato je razumljivo, da potrebuje drugačno žensko, kot je njegova žena in da v romanu Butorjevi opisi Henriette in Cecile vzpostavljajo binarna nasprotja, ki koreninijo že v elementarnem nasprotju med spoloma.

Henriette je steber varnosti in obenem predstavnica tradicionalne institucije zakonske zveze. Rojeva otroke, zjutraj vstane pred njim in mu skuha kavo, je sumničava in vendar previdno ravna po pravilu molka, ki omogoča, da mehanizem zakona deluje in da se nič ne spremeni. Obenem je polna skrbi in nezaupanja, ki so v Leonovih očeh označeni kot licemerstvo in zvijačnost ženske, ki ga v resnici ne ljubi več. Za razliko od Henriette, je Cecile nekonvencionalna, ne trpi papežev in druge duhovščine in je celo ostrejša z njimi kot Leon sam. Zato jo občuduje in ljubi.

Živi v tujem mestu, je inteligentna in zadosti mlada, da ostajata za Leona vedno znova fascinacija »njena mladost in njena obvarovana svoboda« (str. 95).

Vsaka od obeh žensk je z Leonom povezana prek svojega mita. Henriette z mitom o zakonu in družini, ki bo zadržal njegove poskuse bega, če se le zadosti dolgo nič ne razkrije, če se le vztraja v molku in lažeh, ki so temeljni elementi njune komunikacije. Cecilin mit je prepričanje, da ji bo uspelo tisto, kar ni uspelo drugi ženski, da ga bo spremenila v moškega, v odraslega. Cecile ve, da je Leon »otrok« in prepričanje, da bo iz njega »naredila« odgovornega, odraslega moškega, ji daje moč, da se sooči z njegovo ženo.

Leonov mit je prav tako družben, njegova prekršitev pa pomeni prekršitev norme, je mit, ki temelji na krivdi. Je mit o tem, da ga Henriette ne pusti oditi in da ga Cecile čaka, da ga osvobodi ter pomladi. Ena je krivka in druga rešiteljica. Henriette je kriva za njegovo vse večjo konformnost v družbi meščanskih nameščencev podjetja Scabelli, zato ker ga z močjo molka ne pusti oditi in ker namesto njega ne stori tistega, kar se sam boji storiti.

Počasi pa postaneta v njegovih očeh zvijačnici obe; Henriette, ker vztraja v njenem razmerju laži, in Cecile, ko začne zahtevati več kot le skrivna shajanja v njeni podnajemniški sobi, takrat ko ga v Rim pošlje njegova poslovna družba. Ko se Cecile dokončno odreče temu, da bi uresničevala njegove potrebe po ženski, ki jo zaznamuje hotena nedosegljivost, izgine tudi njen čar, ki ga je imela na začetku. Cecile se zlije s Henriette, zlije se s klasično, »univerzalno« podobo ženske. Samostojna in odločna Cecile, uspešna v svojem poklicu na rimskem veleposlaništvu, postane nenadoma običajna, konvencionalna figura, ki je pripravljena vse darovati za njuno ljubezensko razmerje: »Jaz pa bi pustila vse, da bi le odpotovala s teboj v Pariz, da bi te videla vsak dan, četudi le pet minut, celo naskrivaj. Ah, dobro vem, samo tvoja rimska prijateljica sem, in nora sem, da te imam še naprej rada, da ti takole oproščam, da ti verjamem, kadar mi praviš, da ti je samo še do mene, kljub vsemu, kar mi dokazuje nasprotno« (str. 114).

Bolj ko se večajo Ceciline zahteve po trajnejšem in trdnjšem odnosu, bolj postaja ona sama oseba, ki se prepoznava le še prek odnosa. S samorefleksijo sprejme položaj nemočne norice. Postane oseba, ki potrebuje svoj fantazijski svet, v katerem živi in v katerem še lahko neguje njun odnos.

Cecile začne opravljati v Rimu drugačno vrsto hišnega gospodinjstva, kot ga Henriette doma, ko študira zanj programe v kinematografih in mu organizira prosti čas, obenem pa ga čaka z zajtrkom, na katerega on pozabi. Bolj ko se odnos spreminja v realno zvezo dveh, bolj je Butorjev junak podoben uklenjeni žrtvi. Da gre za ječo, je mogoče sklepati iz darila, ki mu ga pokloni Cecile za rojstni dan. Leon dobi reprodukciji dveh Piranesijevih bakrorezov iz ciklusa Carceri, ki jih je slavni rimski umetnik izdelal sredi 18. stoletja. Razvaline, prazne in grozljive notranjščine, mučilnice, prepredena in zavita stopnišča, ki so bila pozneje tolikokrat orodje simbolnih upodobitev totalnih ustanov in totalnih režimov, so postala tudi simbolni prostori človekove notranjosti, polne nasilja in kaosa.

Ječo, ki jo nosi v sebi Leon, in ki jo projicira v druge ljudi, nezavedno zazna tudi Cecile, ko mu izroči reprodukciji. Sposobnost edinole funkcionalnih odnosov projicira Leon v obe ženski, ki ju obtoži, da nosita maske. Maske, ki ju je nataknil Henriette in Cecile, so bile le izraz potrebe prikriti bolečino ob tem, ko je zaslutil, da sta ga ženski spregledali, da zdaj zavestno poznata njegovo igro, čeprav to ne pomeni, da je ne bosta več igrali. Moral jima je natakiniti maski, da je sebi prikrl tisto, kar se jima je počasi začelo kazati na obrazu: zaničevanje do njega.

V tej točki bi bilo v situaciji, ko bi roman pisala ženska, mogoče reči, da gre za reflektirani obrat, ki mu v ozadju stoji feministična perspektiva ali pa za romanticistično žensko ideologijo o zavezništvu med ženskami. Tekmici prepoznata objekt svoje stiske in skleneta zvezo zoper njega. Nobena še ne misli na to, da bi Leona zapustila, obe pa ga začneta zaničevati. V njem raste panični strah, da se ženski še bolj zblížata, če se njuno srečanje spet ponovi. Ker pa ne gre za nikakršno »žensko literaturo« in za nikakršno skrito sporočilo o pomenu zavezništev med ženskami, je mogoče to razumeti le kot moško predstavo, pa naj gre za Leona ali za Butorja samega, o prikritih naklepih žensk. Leon, ki je predstavnik tradicionalnega moškega lika, je obremenjen s klasičnimi moškimi strahovi, izmed katerih je eden najstarejših strah pred ženskim zavezništvom, ki se slej ko prej konča s tem, da ostane moški vsaj osramočen, če že ne sam.

Tudi zato, da prepreči nevarno povezovanje med obema ženskama, je razmerje med Leonom in Cecile možno le v Rimu, v mestu njegovih fantazem. Proti njemu lahko vedno znova potuje, se mu približuje in tako ohranja svojo fantazmo približevanja k nedosegljivemu. Ljubezen do Cecile drugače sploh ni možna, saj sama zase ne more vzdržati njegovega mita. Individualni mit, ki se materializira okoli Cecile, lahko obstaja le, če je hkrati del Rima: »zakaj če je zdaj gotovo, da v resnici ljubiš Cecile le toliko, kolikor je ona zate obraz Rima, njegov glas in njegovo vabljenje, da je ne ljubiš brez Rima in zunaj Rima, da jo imaš rad le zaradi Rima, ker je bila v veliki meri, ker je še zmerom tvoja vodnica v tem mestu...« (str. 224). Zato, da ljubi, je potreben ritual potovanja, obred prehajanja od postaje do postaje, od mesta do mesta, dokler se nazadnje ne pripelje v mesto, ki mu obljublja mladost in svobodo. Ko izgine nujnost mediranja, izgine tudi njegova ljubezen. Šele distanca omogoči realizacijo potrebe po bližini, ki jo lahko uresniči le, če sta totalni obe, bližina in distanca. Srečanje je možno le, če je v njegovi bližini že tudi brezpogojna distanca. Leon potrebuje Cecile, da ohranja mit o tem, da ljubi, da je torej mlad in svoboden, da je moški.

Zato je možna le modifikacija in nikoli metamorfoza, saj se za slednjo ni nikoli zares odločil, še več, nikoli si je ni zares želel.

To razkrije tudi ena najmočnejših samorefleksivnih izjav v romanu:

»ko bi ne bilo vseh teh okoliščin skupaj, ko bi karte ne bile tako razdeljene, bi nemara to noč ne bila zazijala ta razpoka v moji osebnosti, moje iluzije pa bi nemara lahko še nekaj časa držale, ampak zdaj, ko se je prikazala, mi ni več mogoče upati, da se bo zacelila ali da jo bom pozabil, zakaj pod njo se odpira jama, ki je njen vzrok, ki že dolgo tiči globoko v meni, in ne morem trditi, da jo zasipam, ker je v zvezi z velikansko zgodovinsko razpoko« (str. 252).

Na katero razpoko misli? Na lastni razcep? Na nemožna razmerja med spoloma, na prepade med žensko in moškim, na bližino in distanco, svobodo in ujetost, mit in stvarnost? Prav gotovo na vse to skupaj. Razpoko lahko zasiplje le z ustvarjalnostjo, s knjigo, ki mu pomaga pri njegovih naporih po ustalitvi, še več, prek nje ohranja videz lastne svobode in hkrati varne ukoreninjenosti. Kaj ob tem Michel Butor pripoveduje o sebi, o svoji knjigi, o svojih ljubezenskih razmerjih? Za Leona pomenijo odnosi le še povečanje razpoke. Bolj ko so realni, manjša je možnost življenja v mitu. Bolj ko so stvarni, večja je nujnost soočanja z samim seboj, in hkrati večja možnost za razpad idealne podobe o sebi. Zasipati razpoko pomeni biti z drugim, ki ostaja drugi, ne da bi ga bilo mogoče vedno znova sprejeti le kot instrument lastnih potrditev; z drugim, ki ostaja ona, ne da bi jo bilo mogoče vedno znova sprejeti le kot instrument lastnih potrditev.

Literatura:

MICHEL BUTOR, *Modifikacija*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1988.

VENEDIKT JEROFEJEV, *Moskva-Petuški*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1980.

PATROCINIO P. SCHWEICKART, »Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading«, v: Elaine Showalter (ur.), *Speaking of Gender*, Routledge, New York, London 1989.

IZIDOR CANKAR, *S poti*, Slovenska matica, Ljubljana 1969.



J. VISA RJOJNOVIĆ

Janez Krek

Heliodor: *Aithiopika*, Freud in Lacan

»Kakšna sladkost, da slišim, kako se me bojiš izgubiti. To mi kaže, da tvoja ljubezen do mene ni klonila pod udarci usode. Toda vedi Teagenes, da se zdajle ne bi mogla pogovarjati, ko bi ne bila privolila. Zakaj sam veš, da trdovrsta upornost samo še spodbode poželjivost mogočneža, medtem ko popustljiva in ustrežljiva beseda ublaži prvi val vroče strasti in s prijetnimi obeti uspava in otopi ostrino poželenja. Zaljubljen človek surove čudi vidi namreč že v prvi obljudi dokaz ljubezni, in ker misli, da je potemtakem že zmagovalec, se omeči in je zadovoljen že z upanjem. Ker vem da je tako, sem v besedah privolila, vendar zaupam v bogove in v dobrega duha, ki mu je usoda izročila v varstvo najino ljubezen.«

Harikleja

Inkulturacija

Če bi vprašali »klasičnega« poznavalca antičnega romanopisja, kakšna vednost je potrebna za dojetje Heliodorjeve *Aithiopike*, bi vas napotil, če že ne na študij stare grščine (v kateri je bil napisan) in latinščine, potem vsaj k branju ostalih antičnih romanov¹ ter nemara še bolj na študij osnov literarne teorije in retorike. Toda če *Etiopske zgodbe* v določeni točki še danes ostajajo konceptualni interpretacijski problem, k temu prispeva tudi pristop, ki jih vidi zgolj v kontekstu antičnega ljubezenskega romana oziroma, širše, bolj ali manj v sklopu antične literature (s čimer roman ohranja v prostoru kuriozuma), ali pa poudarja njegovo umetelno zgradbo, jezikovno in retorično domišljenost, mrežo referenc iz predhodne antične literature (predvsem Homerja) in podobno, kar je prav tako argument, ki roman potiska v prostor t. i. elitnih bralcev. Ob tem je mogoče domnevati, da ga bodo (kljub prepoznavanju njegove umetnosti) brali kot »zanimiv« kuriozum, saj — vsaj za pogled nekoliko starejših generacij, ki se jih vplivi postmoderne niso bistveno dotaknili — ne ustreza sodobnim standardom »visoke literature«.² Če se je torej zbralo kar nekaj vednosti o

¹ Teh romanov poznamo kar nekaj, čeprav so nekateri le v fragmentih ali opisih iz druge roke. Naj ob tem napotimo na uvodno študijo Primoža Simonitija k slovenskemu prevodu *Aithiopike* v zbirki *Sto romanov* (Simoniti 1989: 5-37). Študija med drugim obravnava tudi ostale »grške ljubezenske pisce« (10-14).

² Na ta problem v spremni študiji opozarja in tudi na nek način odgovarja Primož Simoniti: »Naš bralec bo morda sledil zgodam in nezgodam Teagena in Harikleje le s suhim antikvarnim

njegovi historični vmešččnosti, če je nedvomno — zlasti za strokovnjake — zanimiv z jezikoslovnega stališča in če je vreden pozornosti kot jezikovna umetnina, ta recepcija pušča roman »v času« njegovega nastanka. In če naj bo tokrat dovoljeno pričeti z druge strani zgodbe, se film zdi pravo mesto začetka. Če pustimo ob strani občutek, da je Heliodor — najbrž pa bi to lahko trdili še za kakega izmed starih — med prvimi pisci scenarijev za Spielbergove filme, se ponuja morda še bolj nenavadna zveza, ki jo je pač treba šele pokazati: da se že po času nastanka tako različni deli, kakor sta roman *Aithiopika* (3. ali 4. stol.) in film *Marijini ljubimci* (1985) Andreja Končalovskega, v določeni točki — recimo zelo splošno — srečata. Kljub temu torej, da so ob varni odmaknjenosti od osrednjih debat o literaturi — sploh pa od tistih o modernizmu, postmodernizmu ipd. — *Etiopske zgodbe* dandanes dokaj natančno obdelan roman, se zdi, da v določeni percepciji, ki je morda (še vedno) standardna, obstaja neko »nemogoče« vprašanje (ki zato ne zadeva zgolj recepcije, temveč je najprej teoretske narave): ali in kako je *Aithiopiko* mogoče dojeti kot »sodobni« roman!³

Potem ko je Vincencij Obsopoeus odkupil *Aithiopiko* od vojaka, ki jo je uplenil v knjižnici madžarskega kralja Matjaža, je 1534. leta v Baslu izšla »zahodnoevropska« *editio princeps* (Sandy 1982: 92). S tem mitskim začetkom zahodnoevropske zgodovine *Aithiopike* in v nadaljnjih dveh stoletjih jo je — ob Aristotelovi *Poetiki* in Horacovi *O pesniški umetnosti* (*De arte poetica*) — lepo število velikih imen literature in literarne kritike imelo za knjigo, ki v kar največji meri narekuje in izpolnjuje standarde umetnosti. *Aithiopika* je služila za vzor piscem heroičnih romanov šestnajstega in sedemnajstega stoletja, medtem ko jo Jacques Amyot, ki je avtor prvega prevoda v francoščino (1547), v predgovoru k tej izdaji postavlja kot zgled nasproti srednjeveškim viteškim romanom (»bretonskega cikla« itd.). Amyot — če ostanemo le pri njem in ostala imena, kot sta Scaliger in Huet, pustimo ob strani — med drugim pravi, da Heliodor ob

interesom in utegne se zgoditi, da bo zaradi zahtev, ki jih je brez posebnega razmišljanja navajen postavljati »dobremu romanu«, očital Heliodorjevemu besedilu marsikakšen greh: da mu manjka prave življenjske polnosti, da je njegova zgodba vse predač od resničnega življenja in naravnosti, da njegova junaka v resnici nista človeka iz mesa in krvi, temveč skonstruirani, idealizirani in tipizirani osebi, ki da ne delujeta psihološko utemeljeno, temveč ravnata, kakor brez prave notranje utemeljitve hoče avtor. Morda bo bralca te knjige mnogokje motila za njegove pojme pretirana retorična patetika, dolgoveznost, konvencionalizem v zastavitvi in razpletanju zgodbe in še marsikaj, kar srečuje v neki posebni vrsti literarne subkulture in preteklih in tudi današnjih dni, pisani po nekem ustaljenem modelu, skratka, v ceneni literaturi ...« (Simoniti 1989: 6).

³ Pri tem se opiramo predvsem na knjigo *Heliodorus* Geralda N. Sandya (Sandy 1982) kot na primer pristopa, ki, v okvirih instrumentarja »klasičnih študij«, poskuša roman približati sodobnemu bralcu.

tem, ko uporabi (Homerjevo) metodo začetka *in medias res*, interes bralca povečuje tudi z nečim, kar se bere kot moderna definicija (filmskega) suspenza: »bralčeva pozornost vseskozi ostaja v stanju suspenza, dokler ne pride do zaključka, kar mu nudi enako zadovoljstvo kot je tisto, ki izvira iz tega, da končno lahko uživamo objekt, ki je močno zaželen in dolgo pričakovan« (Sandy 1982: 99).

Če je tako, zakaj so *Etiopske zgodbe* v 18. stoletju postale anahronizem, ki zasluži pozabo?!

Literarna zgodovina ugotavlja, da sta »v 18. stoletju poplava robinzoniad in porajajoči se meščanski roman izpodrinila dotlej tako priljubljena besedila grških ljubezenskih romanov« (Simoniti 1989: 37). Literarnozgodovinska kritika prejšnjega stoletja je romanu očitala, da osebe niso primerno psihološko orisane. Celo v značajih glavnih dveh protagonistov »ni zaslediti psihološkega razvoja« (Simoniti 1989: 34). Sandy nasprotno dokazuje, da Heliodor predvsem s Knemonom, Tiamisom in nekaterimi drugimi liki ustvari za antični roman nenavadno domišljeno orisane osebe, da je za roman torej značilna »subtilna karakterizacija« (Sandy 1982: 56). Čeprav je ta smer argumentacije po našem mnenju upravičena, razlik med *Aithiopiko* in modernim romanom kljub temu ni mogoče kar odpraviti. Nenazadnje je »empirična« zgodovinska usoda *Etiopskih zgodb* dokaz za legitimiteto vprašanja, ki ostaja: v katerih točkah jih je 18. stoletje — stoletje razsvetljenstva — lahko zavrglo? — Pravzaprav je romanu podlago za zaton pripravil že klasicizem (17. stol.). Za *Aithiopiko* bi namreč lahko veljalo, da je njen ključni motiv »klasicistični« spor med »srcem in razumom«, med »erotično strastjo« in »zakonsko zvestobo«. Toda ta motiv je iz klasicistične drame prevzela Madame de Lafayette v svojem romanu *Kneginja Klevska* (*La princesse de Cleves*, 1678), ki je najprej uspela s heroično galantnim romanom *Zaide* (kot rečeno, vzor heroično galantnih romanov je bila tudi *Aithiopika*). In Madame de Lafayette bi že zdavnaj pozabili, če ne bi s *Kneginjo Klevsko* napisala prve psihološke pripovedi — kot pravijo — v sodobnem smislu. In v čem je tu sodobnost?

Literarna veda, za katero ljubezen sicer ni ravno privilegirani objekt, ugotavlja, da so v *Aithiopiki*, ki je pač ljubezenski roman, popotovanja in pustolovščine le gradivo za »za eno samo veliko temo: za patetično proslavljanje in povečevanje globoke ljubezni, ki premaga vse ovire« (Simoniti 1989: 15). K vprašanju »globoke ljubezni« se povrnemo kasneje, toda če zaenkrat sprejmemo formulacijo, bi bilo treba reči, da je ta ljubezen po »imaginarni fazi« prve zaljubljenosti Harikleje in Teagena zvedena v največjem delu zgodbe na »ogroženo nedolžnost in preizkušnjo zvestobe«. Za moderni okus je najbolj nenavadno prav to, da je ljubezen v *Aithiopiki* »ogrožena nedolžnost in preizkušnja zvestobe« in kot taka je nenehno na preizkušnji (kar je sicer eden standardnih

motivov grškega ljubezenskega romana⁴). Toda če je njuna ljubezen neprestano izkušana, »na preizkušnji« ni zaradi Harikleje in Teagena. Junaka nikoli ne »podvomita v lastno ljubezen«, temveč nevarnost (»preizkušnja«) vedno pride »od zunaj«. Tako je tudi konflikt med srcem in razumom postavljen kot konflikt dveh oseb, dveh subjektov. Če bi z očesom »razsvetljenega klasicista« pogledali ženska lika, kot sta Harikleja in Arsaka (ob Arsako kot subjekta strasti lahko postavimo še druge ženske like: grško sužnjo Tisbo, Knemonovo ženo, mater v boju padlega vojaka), bi v njiju lahko prepoznali dva »principa«, le to bi se nam zdelo »deplasirano«, da ju Heliodor *postavlja ločeno v dveh osebah*. Zakaj – bi rekli – je Harikleja na strani nagrajenega »razuma« (zvestobe, dolžnosti in časti) in Arsaka na strani kaznovane »nebrzdane strasti«, in je tako tisto, kar predstavljata, postavljeno kot (zunanji) spor dveh subjektov, če pa »vsi vemo«, da je ta razcep treba prikazati kot razcep samega subjekta!? »Vsi vemo«, da je problem dobro zastavljen šele na ta način, da se »knegnja Klevska zaljubi v vojvodo Nemourskega«, ki seveda ni njen mož, a mu vendarle želi ostati zvesta! – Za razliko od junakinje romana Madame de Lafayette, za Heliodora Herakleja v *Aithiopiki* ni razpeta med strastjo in dolžnostjo (ter častjo). Ni razcepljeni subjekt, kot ga prične odkrivati novi vek (z velikimi avtorji kot so Shakespeare, Descartes itd.), namreč subjekt, za katerega je dvom (»konflikt«, razcep) notranji, ni subjekt, ki bi ga mučil inherentni konflikt – in zato tudi sodba o Harikleji kot »idealu« na nek način ni ustrezna. »Za sebe« ona ni nikakršen ideal, saj – rečeno s Freudom – zanjo konflikt med nagonom (»strastjo srca«) in nadjazovsko zahtevo (»dolžnosti in časti«) ne obstoji: ko želi ohraniti svojo »nedolžnost«, »devišstvo« ..., Harikleja (kot tudi Teagenes) le »ostaja zvesta sami sebi«, zgolj »ne popusti glede svoje želje«, kot Lacan opredeli etiko psihoanalize (Lacan 1988: 322). V *Etiopskih zgodbah* seveda so elementi moraličnosti (»slabi« so »slabi«, hitro jih doleti »zaslužena kazen«, itd.), toda v jedru zgodbe Heliodor s Hariklejinim in Teagenovim »ne popustiti glede svoje želje« odkriva nekaj, kar je zelo blizu etike psihoanalize.

Kolikor še danes živimo v dediščini novoveške subjektivnosti in kolikor je *razcepljeni subjekt* prepoznaven v formah, v katerih se ta razcep kaže skozi opisani razcep želje, umanjkanje te poteze subjekta v *Etiopskih zgodbah* like romana – in samo *Aithiopiko* – potisne v polje pravljичnega ali vsaj mitskega (in tu je blizu nekaterim filmskim žanrom). Vprašanje, ki se ga običajno ne postavlja, pa je, ali je subjekt v *Aithiopiki* na ravni želje res »cel«, ali pa se tako kaže le skozi perspektivo »psihološkega razvoja«?!

⁴ Simoniti: »Uporablja domala vse standardne motive grškega ljubezenskega romana, oraklje, enojne in dvojne sanje, ugrabitve, razbojnike in gusarje, ogroženo nedolžnost in preizkušnjo zvestobe, ločitev zaljubljenecv, smrtno nevarnost, anagorizem in srečni razplet ...« (Simoniti 1989: 30).

Sandy dokazuje, da (vse) osebe niso preprosto »idealni liki«. Teagenes je »psihološko gledano« dovolj zanimiva oseba, predvsem s tem, da na določenih mestih nenavadno omahuje v dvomih glede Hariklejine ljubezni in tako denimo proti koncu zgodbe, ko mora priti do *anagnorisis*, v strahu za svoje življenje pritiska nanjo, naj se vendarle že »da prepoznati«⁵ (tudi v takih trenutkih pa njegova zvestoba Harikleji ne pade pod senco dvoma, tu pač Heliodorov subjekt želje ne popušča); še bolj zabaven je Knemon, ki — po eni strani zaradi bahavosti in po drugi strani zaradi strahopetnosti — pogosto ravna v nasprotju s svojimi besedami — ravna kot subjekt, ki je razcepljen med nadjazovskimi zahtevami časti in nezavedno željo »samoohranitve«, ki se uveljavi v ključnih trenutkih. Vendar ta psihologija oseb ne spremeni osnovne strukture, saj ni povezana z tisto »globoko ljubeznijo«, s fantazmo ljubezni, ki je v jedru zgodbe. Zato v perspektivi »psihološkega razvoja« oseb, ki zadnjih dvesto, tristo ali še več let, ko pridemo do ljubezni, predpostavlja tudi transgresijo želje, kot se kaže v klasicističnem konfliktu »srca in razuma«, ni mogoče reči, da je subjekt pri Heliodoru *lahko še kako sodoben* — kot bomo poskušali pokazati v nadaljevanju.

Preden nadaljujemo s tem, velja nekaj besed nameniti še Heliodorovi sintagmi *božja ekonomija zgodbe* (prim. Simoniti 1989: 22). Razsvetljenstvu, ki je nastopilo proti (religioznim) predsodkom v imenu znanosti in z naslonitvijo na človeka kot subjekta razuma in lastnih »čutov«, bi bilo — temu navkljub — najbrž bolj »domače«, če bi se Heliodor namesto z antičnim ljubezenskim romanom ukvarjal s krščansko religiozno prozo. Omenjena sintagma v elementarni obliki pokaže, kako je njegovo antično pojmovanje religioznega po eni strani izven razsvetljenskega upora proti religiji (ki je hkrati še kako zavezano ravno krščanstvu kot razodeti religiji), po drugi pa je kljub svojim možnim religioznim namenom na nek način bližje pojmu laičnosti našega stoletja. Ena ključnih figur, svečenik Kalasiris, se zato, da bi »združil« zaljubljena Teagena in Hariklejo, v vlogi *matchmakerja* brez skrupulov lažno sklicuje na svojo religiozno posvečenost in vednost. Duhovnik nastopi kot manipulant, ki svoje poslanstvo uporablja kot krinko za doseganje namenov, ki v končni instanci lahko služijo »višjemu cilju«, toda mesto, od koder govori, ni niti kritika predsodkov, utemeljena v veri v Resnico, toda po drugi strani tudi ni zastopnik posvečene religiozne vednosti in vere. Mesto, od koder Kalasiris govori, *da lahko religijo vzame instrumentalno kot sredstvo za doseganje cilja*, je vednost o človeku kot subjektu želje in nezavednega — pač o tem, da sta Harikleja in Teagenes »na

⁵ »A zakaj se ne daš prepoznati, moja preljuba? Kako dolgo boš še čakala? Da ti prerežejo vrat? Spregovori, prosim, in jim povej, kdo si. Morda rešiš še mene, če te prepoznajo in se zavzameš zame (292).«

smrt« zaljubljena, kar seveda Apolonov svečenik in Hariklejin krušni oče naivno spregleda. Kalasiris nastopi dobesedno kot psihoanalitik, tj. zdravnik za duševne bolezni — potem ko je »učeni Aksios« ugotovil, da Harikleje ne more ozdraviti, ker njegova »umetnost zdravi bolezni telesa, duše načeloma ne, razen tedaj, kadar je zaradi telesne bolezni prizadeta tudi duša, ki pa okreva tisti hip, ko ozdravi telo. Dekle je resda bolno, vendar ni zbolelo njeno telo...« (133). Da bi združil zaljubljenca, se Kalasiris poslužuje različnih trikov, ki, mimogrede rečeno, predvsem Harikleje — kolikor jo zadevajo — seveda ne morejo previrati, da bi jim verjela, zato pa je toliko uspešnejši pri ostalih. Ali kot pravi Sandy: »Če si poganske duhovnike zamislimo kot antični ekvivalent sodobnim psihiatrom, nas ne bo presenetilo spoznanje, da so uporabljali prevaro — v dobro »pacienta« seveda« (Sandy 1982: 72).

Morda pa je bilo še bolj nesprijemljivo, da namesto razsvetljenske vere v subjekta Heliodor verjame v »ekonomijo zgodbe«. Kot je značilno za antiko, ekonomijo zgodbe vodijo od subjekta neodvisne sile, ki so bodisi usoda (in naključje) bodisi božja volja. Toda na enako raven instrumentalnosti »ekonomije zgodbe« kot te moči so postavljena tudi sama *retorična sredstva*: ni tako pomembno, ali je demon ali *deus ex machina*, kar šteje, je učinek — da deluje kot moč v »ekonomiji« zgodbe.⁶

Če se povrnemo k vprašanju sodobnosti: ob elementih, ki pač so nemoderni, subjekt pri Heliodoru ni le sodoben v smislu novoveškosti, temveč je take vrste, da pred epistemološkim prelomom, ki ga je vpeljala Freudova psihoanaliza, v novoveški paradigmi niti ni »imel smisla«.

Eden izmed standardnih elementov grškega ljubezenskega romana so tudi »enojne in dvojne sanje«. Že sam motiv je dandanes — dvesto let po razsvetljenstvu — anahronizem. Kdo še verjame, da se v sanjah napoveduje prihodnost!? Nekoliko pozornejše branje seveda takoj pokaže, da v to Heliodorovi junaki ne verjamejo, vsaj tisti ne, za katere se v romanu »predpostavlja, da vedo«, se pravi, predvsem osrednja ženska junakinja Harikleja.

Prve sanje je bog, kot pravi Heliodor, poslal razbojniškemu poglavarju Tiamisu, pregnanemu sinu svečenika Kalasirisa, ki si v nadaljevanju zgodbe

⁶ »Že sta pritekla okrog mesta enkrat in še enkrat, tedaj pa, ko se je bližal koncu že tretji krog, je Tiamis pomeril s kopjem v bratov hrbet in zagrozil, da ga ubije, če se ne ustavi. A tisti hip — vse mesto je z obzidja sledilo tekmi kot v gledališču — je neki demon ali usoda, ki vlada človeškim rečem, vpletel v tragedijo teh dogodkov osupljivo medigro, kakor da bi se z njo prejšnja drama stopnjevala in dosegla svoj vrh, zdaj pa se v nenadnem preobratu sprevrgla v začetek nove drame:

Kot bi ga prinesel na prizorišče gledališki stroj, tako se je moral ravno ta dan in to uro prikazati Kalasiris, nesrečna priča dvoboja svojih sinov, ki sta se spopadla na življenje in smrt« (208; podč. J. K.).

svečeniški položaj povrne. Toda v trenutku, ko pride do njegovih sanj, je le eden od poglavarjev razbojniških tolp v Nilovi delti, in to v času po zajetju Harikleje in Teagena: Tiamis sanja, da se je znašel v tempelju v Memfisu, od koder je doma. Do njega stopi boginja, za roko pelje Hariklejo in mu reče:

»Tole devico ti izročam, Tiamis; tvoja bo, in vendar ne bo tvoja. Silo boš storil tujki in jo ubil, vendar ne bo umrla.«

Rečeno s Freudom, Heliodor najprej v tipično zagonetnih stavkih poda manifestno vsebino sanj. Tekst gre naprej takole:

»Teh sanj si ni znal razložiti. (...) Nazadnje si je prikrojil nekakšno rešitev; besede: »Tvoja bo, in vendar ne bo tvoja,« naj bi pomenile, da jo bo imel kot žensko in ne kot devico, besede: »Ubil jo boš,« pa, da ji bo vzel devišstvo, vendar zato ne bo umrla.

Tako si je razložil sanje, a tako razlago mu je narekovalo poželenje« (60; podč. J.K.),

zapiše za avtorskim komentarjem Heliodor. — Če vemo, da za znanost in novoveško filozofijo vse do Freudove *Razlage sanj* (1900a) sanje niso bile objekt, ki bi bil vreden racionalnosti, pač ne more biti kakorkoli presenetljivo, če Heliodorjeva natančna vmestitev sanj v register želje tako dolgo ni zaslužila pozornosti. Antična razlaga sanj — tj. že samo dejstvo, da se sanje razlaga — predpostavlja, da sanje vsebujejo sporočilo, ki zavesti ni neposredno dostopno. Pri tem pri Heliodoru sporočilo sanj ni dojeta kot sporočilo bogov. Če v *Aihiopiki* bog spregovori neosebno skozi prerokbo (prim. 107), *skozi sanje govori subjekt nezavednega*.

Prvič, očitno je, da Heliodor v svojem komentarju izza manifestne vsebine sanj natanko prepozna potlačeno željo, ki je nezmotljivo znotraj registra seksualnega, in natanko prikaže, da sanje pomenijo izpolnitev želje (kar je osnovna Freudova predpostavka v njegovi razlagi sanj). Toda to pravzaprav ne bi bilo tako pomembno, če dejanje ne bi bilo zastavljeno tako, da Tiamisa njegova lastna *razlaga sanj zaveže k dejanju* in ker v skladu s svojo razlago tudi ravna, se tisto, česar se »sanje bojijo«, tudi uresniči, se pravi, »resnica vznikne iz sprevida« (Lacan). Kako gre to razumeti?! — V knjigi Tiamis dvakrat interpretira svoje sanje in v razlagi obakrat spregovori junakova želja. Na prvi pogled je sicer videti, da je avtor s prvo interpretacijo — ki smo jo navedli — hotel opozoriti na seksualno željo (»razlago mu je narekovalo poželenje«), medtem ko naj bi skozi drugo spregovorila »kruta realnost« (namesto seksualne zadovoljitve Tiamisova odpoved objektu in uboj). Toda ne le, da ni tako, šele druga razlaga in dogodki, ki sledijo, kot bomo videli, zares artikulirajo subjekta nezavednega — to, da »resnica vznikne iz sprevida« (tudi z drugo razlago

potemtakem »sanje« (želja) kreirajo »kruto realnost«. Lacanovo postavko, da »resnica vznikne iz sprevida«, je treba, kot pravi Žižek, »vzeti *dobesedno*: »sprevid«, narobe-razumevanje, je »vračunan« v *samo resnico*, ni narobe-razumevanje pravega dometa neke nasebne, vnaprej dane resnice, marveč se skozenj, skozi »sprevid«, *šele konstituirata sama resnica*« (Žižek 1982: 96).

Oglejmo si torej še drugo razlago. Tiamis želi Hariklejo za ženo. Sama Harikleja, ki je (skupaj s Teagenom) popolnoma v njegovih rokah, v stiski vpričo Teagena, s katerim sta si prisegla »večno zvestobo«, sedaj Tiamisu modro zatrjuje, da zanjo ni večje sreče, kot poroka z njim (»Da bi smela ujetnica deliti posteljo z njim, ki jo je ujel — kje je še večja sreča? Posvečeno dekle naj se poroči s svečenikovim sinom, ki bo, če hoče bog, tudi sam kmalu svečenik...«); toda obenem ga kot nekoga, ki je tudi sam svečenik, prosi »zgolj« za izpolnitev želje, da se ne poročita, dokler sama ne odloži svečeništva in insignij; seveda pa — še enkrat modro — Tiamisu »prepušča« odločitev, ali naj bi se vendarle poročila prej.⁷ Čeprav nerad, Tiamis nima izbire in privoli, vendar kmalu zatem tabor napade druga skupina razbojnikov. Ko vidi, da so na pragu poraza, spozna, da si je sanje napačno razlagal. Sedaj sledi druga razlaga:

»Harikleja bo tvoja in vendar ne bo tvoja« — *zakaj izgubil jo boš v spopadu*; »ubil jo boš, in vendar je ne boš ranil« — *z mečem in ne tako, kot hoče Afroditā*. Preklinjal je boginjo, češ da ga je ogoljufala, in neznosna mu je bila misel, da bi se Harikleje polastil kdo drug.«

Steče v votlino, kamor je dal skriti Hariklejo pred napadom, in ubije prvo žensko bitje, na katero naleti (in govori grško). V prepričanju, da je zabodel Hariklejo, ubije sužnjo Tisbo, ki jo je tja brez njegove vednosti skril njegov sodrug Termutis.

Tiamis je torej moral »na lastni koži« preživeti mehanizem, ki ga je Lacan opredelil s postavko, da Drugi vrača subjektu »njegovo lastno sporočilo v njegovem resničnem pomenu, se pravi, v sprevrnjeni obliki« (Lacan 1980: 185), ki je, kot pravi Žižek, variacija na »isti osnovni motiv, da »ni metagovorice«« (Žižek 1990: 157). Za subjekta ni diskurza, ki ga s tem, ko ga govori, že ne bi zavezal, ni izvzete pozicije, ko govoreči ne bi že bil govornjen. »Govoreči subjekt ne obvlada učinkov tega, kar reče, ampak se mu — ko ubesedi to, kar »hoče reči« — zmerom *zareče* nekaj, v čemer je izrečena resnica o tem, kar je »hotel

⁷ »Sicer pa prepuščam tebi odločitev, ali naj se poročiva že prej, samo to te prosim: najprej naj izpolnim, kar terja naša domača šega! Prepričana sem, da boš privolil, saj si od mladih nog določen za svečenika in navajen izkazovati bogovom spoštljivo čaščenje.« — Tiamis »je soglašal, čeprav z mešanimi občutki. Tako močno si je namreč želel Harikleje, da se mu je zdel odlog, ki ga je zahtevala, cela večnost, po drugi plati pa so ga njene besede očarale kot glasovi siren, da ni mogel drugega kot popustiti« (63-64).

reči« (158). Če se skozi prvo razlago »hoče izreči« najbolj banalno in zgolj »poželenje«, se razlaga lahko »ubesedi« zgolj skozi fantazmo (fantazmo Ženske, *njegove žene*), in tako Tiamisu ne gre več zgolj za poželenje (preprosto zadovoljitev strasti, nagona), temveč za »nekaj več« ...; ko je izrečena, fantazma Tiamisa zaveže, je že v simbolnem polju, v katerem je zavezan določenim standardom svečeništva itd. Na resnico te fantazme Drugi (Harikleja) seveda takoj igra (kar pa tudi zanjo ne more biti brez posledic, kot bomo videli).

S tem, ko Tiamis ubije napačno žensko, se sanje »uresničijo« (»Silo boš storil tujki in jo ubil, vendar ne bo umrla.«). Tu moramo biti pozorni na dvoje: prvič, Heliodor postopa freudovsko, saj stavek *zgosti* usodo dveh subjektov: če je realno ubil Tisbo, je simbolno (»za sebe«) ubil Hariklejo. V svojem dejanju se je namreč moral odpovedati upanju, da jo bo kdaj imel — in jo je tako zares zgubil, čeprav ni umrla. In drugič, če Tiamis v razlagi »hoče reči« »zgolj« to, da se Harikleji ni pripravljeno odpovedati, tisto, kar »reče«, že pomeni »ubil jo boš« — šele skozi »sprevid« se konstituira »resnica« manifestne vsebine sanj. Čeprav je za samega subjekta (za Tiamisa) ta resnica vedno »nasebna, vnaprej dana resnica«, je poanta Heliodorove ekonomije zgodbe lacanovska, se pravi obratna: »uresničenje« sanj, resnica subjekta nezavednega, je vedno »subjektivno posredovana«. (In, mimogrede rečeno, Tiamisa vztrajanje na lastni želji pripelje do dejanja, s katerim Hariklejo (sam) zares zgubi. Zanj preneha obstajati kot objekt-želje in zato ni nikakršen manko romana, ko je Tiamis kasneje v Memfisu do Harikleje ravnodušen.)

Da skozi sanje govori subjekt, pa je na nek način še bolj razvidno iz drugih, Hariklejinih sanj. Vse skupaj se dogaja po omenjeni bitki med dvema roparskima skupinama, v kateri je Tiamis zajet, Harikleja, Teagenes in Knemon pa so — tudi zato, ker je pred tem Harikleja z omenjenim pretvarjanjem prevarala Tiamisa — ušli, in v premišljevanju, kaj jim je storiti, utrujeni zaspijo. Navajamo nekoliko daljši odlomek Hariklejinih sanj:

Neki moški razmrščenih las, prežečih oči in okrvavljenih rok je zamahnil z mečem in ji izbil desno oko. Zavpila je, poklicala Teagena in mu povedala, da je izgubila oko. Teagenes se je takoj odzval njenemu klicu in obšla ga je taka bolelost, kakor da bi sanjal skupaj z njo. Harikleja je vzdignila roko k obrazu in od vseh strani previdno otipala oko, o katerem je mislila, da ga nima več.

»Samo sanjalo se mi je,« je dejala, »samo sanjalo, saj še imam oko. Pomiri se, Teagenes.« Teagenes se je oddahnil ob njenih besedah in ji rekel:

»O sreča, da je le rešen sončni žarek tvojih oči! Kaj se ti je pripetilo? Česa si se tako ustrašila?«

»Nesramno predrzen in okrutni moški, ki se še tvoje nepremagljive sile ne bi ustrašil, je šel nadme z mečem, ko sem ležala pri tvojih nogah. Zdelo se mi je, da mi je izbil desno oko. *Rajši bi videla, da bi bila to resnica in ne sanje*, Teagenes,« je odgovorila.

Harikleja ve, da sanje ne govorijo o realnosti (zato: »raje bi videla, da bi bila to resnica...«), temveč o njej sami kot subjektu nezavednega (... »in ne sanje«). Kot subjekt samoanalize dobro ve, da jo sanje zadevajo bolj »kruto« kot »kruta realnost«.

»Nikar ne govori tako,« ji je segel v besedo in vprašal, kako more reči kaj takega.
 »Zato, ker bi mi bilo ljubše, da sem ob oko, kakor da sem v skrbeh zaradi tebe, zakaj zelo me je strah, da se sanje nanašajo nate, saj si ti punčica mojega očesa, ti si moja duša, ti si mi vse!«

Ljubše bi ji bilo, da je ob oko, kakor da bi ji bilo treba priznati željo, zaradi katere je v skrbeh; vendar ne v skrbeh za Teagena (»kakor da sem v skrbeh zaradi tebe« je premestitev), temveč glede svoje ljubezni do njega — zato jo je zelo strah, da se sanje nanašajo nanj. Ne smemo pozabiti, da se zgodijo takoj po tistem, ko so se rešili iz ujetništva, po zaslugi Hariklejine prevare, njenega lažnega zatrjevanja želje po poroki s Tiamisom. In v tem je ves *catch* teh sanj: so Heliodorov *tour de force* postavke, da »ni metagovorice«. Z drugimi besedami, tisti, ki je pisal *Etiopske zgodbe*, je dobro vedel, da ni mogoče varati zgolj »v besedah«, ne da bi se to poznalo na ravni nezavednega, se pravi želje. Zato Hariklejino zatrjevanje ljubezni (»ti si punčica mojega očesa, ti si moja duša, ti si mi vse«) ni le retorični domislek. Je podobno pascalovskemu ponavljanju zatrjevanja »verjamem ...«, ki s samim izrekanjem doseže, da »izrečano« postane »izrečeno«, »resnica«. Harikleja »mora« sanjati, če naj, grobo rečeno, zopet željo »postavi na pravo mesto«. Sanje, ki bi v strukturi pripovedi lahko odpadle, so tako morda eden najbolj subtilnih odlomkov *Aithiopike*. In ker je Harikleja tista, ki svoje sanje še kako dobro razume,⁸ to pomeni, da je subjektivno vzeto, tj. »za sebe«, na ravni želje razcepljeni subjekt.

Ena, ki je vsa.

Za literarno vedo je pri opredelitvi grškega ljubezenskega romana ključen »ljubezenski element: za osrednji osebi je značilna velika in čista ljubezen, ki se ponavadi vžge na prvi pogled, obvezen je srečen konec in trajna združitev zaljubljenecv, ki pa sta pred tem iztrgana iz urejenih in srečnih razmer in se

⁸ Za razliko od Knemona, ki sanje razloži »racionalno«. Po njegovem sanje pomenijo, da ji je umrl oče, kar sklepa iz tega, da »v življenje stopamo in luč tega sveta gledamo po zaslugi staršev. Zato je zelo verjetno, da se nanašajo na očeta in mater sanje, v katerih nastopajo oči, par čutil, s katerim zaznavamo svetlobo in gledamo stvari (85).« Nakar pravi Harikleja: »Tudi to je dovolj hudo,... a še zmeraj bolje tako, kakor drugače. Da bi le imela prav tvoja preroška jasnovidnost, jaz pa da bi bila kriva razlagalka sanj« (*ibid.*).

morata odpraviti v širni svet« (Simoniti 1989: 14). Kar je pri tem »ljubezenskem elementu« za današnji čas, ki je opravil s tabuji devištva, morda najbolj presenetljivo, je prav dejstvo, da se fantazma ljubezni tako neposredno strukturira okrog »ogrožene nedolžnosti in preizkušnje zvestobe«. Zastavek suspenza, o katerem govori že Amyot, je nedolžnost, devištvo, »zvestoba«. Ti atributi zadevajo obe ključni osebi, in ne bi bilo težko dokazati, da je Harikleja tudi tu privilegirani objekt. Vprašanje, ki si ga ob tem velja zastaviti o *Aithiopiki* kot »sodobnem« romanu, je na dlani: kako je mogoče v času po seksualni revoluciji sploh še »razumeti« fantazmo devištva?!

Tega problema se je Freud lotil v tekstu »Tabu devištva« (1918a/1917). Takoj na začetku ugotavlja, da ima »zahteva, naj dekle v zakon z enim ne prinese s seboj spomina na spolni odnos z drugim moškim« (Freud 1918a), čisto pragmatične konsekvence, namreč, »ni nič drugega kot logično nadaljevanje pravice do izključnega lastništva nad žensko, ki nastopa kot bistvo monogamije, in razširitev tega monopola v preteklost. (...) S tistim, ki bo prvi zadovoljil dolgo in s trdom zadrževano ljubezensko hrepenenje device in pri tem premagal odpore, vzpostavljene pod vplivom okolja in vzgoje, bo vstopila v trajen odnos, odnos, v katerega ne bo mogel vstopiti noben drug moški. Skozi to izkustvo se v ženski razvije neko stanje podrejenosti, ki zagotavlja, da ostane njena posedovanost s strani moškega nemotena in ji hkrati pomaga pri tem, da se upre novim vtisom in zapeljevanjem« (187-188).

Potem se Freud obrne k običajem »divjih ljudstev«, katerih namen je ravno nasproten — da se ženin defloraciji izogne. »Namesto, da bi jo prihranili ženinu in bodočemu zakonskemu partnerju, običaj zahteva, naj se ta izvršitvi defloracije izogne« (*ibid.*). Zatem podaja več razlag — tretja razlaga »postavlja tabu devištva v širši kontekst, ki obsega vse aspekte seksualnega življenja. Tabu ni le prvi odnos z žensko, ampak spolni odnos nasploh, skorajda bi mogli reči, ženska vsa je tabu« (191-192). Toda, pravi nekoliko kasneje, »tabu ženske, vzet nasploh, ne osvetljuje posebnih pravil, ki veljajo za seksualni akt z deviceo« (193), zato v zadnjem delu teksta Freud poskuša pojasniti, katerim »psihičnim reakcijam ženske« se »bodoči moš« izogne, ko se izogne defloraciji. V zadnjem delu teksta se tako posveča pravzaprav vprašanju, kaj za žensko (lahko) pomeni defloracija. Z drugimi besedami, *subjekt, s katerega perspektive je devištvo obravnavano, je ženska*. Če pri tem gre za »narcistične razžalitve zaradi uničenja organa«, za žensko »zavidanje penisa« (tj. za »kastriacijski kompleks«) itd., je iz teksta razvidno, da moški nasprotno devištvo postavlja na ravni fantazme (lepo jo ponazori sintagma: »*Das Weib sei im ganzen tabu.*«), ki pa lahko postane tudi fantazma ženske (in vir njenega užitka ter podrejenosti).

In tu se antični roman in moderni film srečata. Če Heliodor s Hariklejo ustvari antično fatalko, ki ni le nedotakljiva, deviška in zvesta, temveč je tudi

una, quae est omnia (ena, ki je vse),⁹ tj. utelešenje fantazmatske *Ženske*, je poanta (post)modernega filma (v *Marijinih ljubimcih*) nasprotna. Ivan Bibič v japonskem ujetništvu dobesedno preživi s tem, da mu podoba Marije postane fantazmatski objekt, *Ženska*, ki sicer ne obstoji, a ima realne učinke. Toda ko pride domov in »realizira fantazmo«, z njo se namreč poroči, se izkaže, da Ta ženska (Marija) kot seksualni objekt zanj dejansko ne obstaja... Ne bomo se spuščali v tančine zgodbe: v nekem trenutku postane breme neznosno in Bibič odide »s prvim vlakom«. Šele takrat, ko ga Marija (do tedaj še »devica«) »prevara« s popotnim pevcem, in ko nekega večera to sliši pripovedovati od pevca samega, se mu fantazma *Ženske* sesuje in lahko se — srečno — vrne »domov«.

Poanta (post)moderne ljubezenske zgodbe je pač: »The merciless lady was a man's fantasy«, če parafraziramo besede J.-A. Millerja (Miller 1990: xv). In če je pri Heliodoru ohranjanje devištva tista točka, skozi katero moški konstituira svojo fantazmo, pri Končalovskem *ni nič drugače*, le poanta je obrnjena: pogoj za spolno razmerje je sesutje fantazme, da »*Ženska* eksistira«.

Literatura:

- Freud, Sigmund. 1918a. *Tabu der Virginität*, v: Studienausgabe, zv. V., S. Fischer Verlag, Frankfurt na Maini 1989.
- Freud, Sigmund. 1900a. *Traumdeutung*, v: Studienausgabe, zv. II., S. Fischer Verlag, Frankfurt na Maini 1989.
- Heliodor. 1989. *Etiopske zgodbe*, Cankarjeva založba, Ljubljana.
- Lacan, Jacques. 1988. *Etika psihoanalize*, Delavska enotnost, Ljubljana.
- Lacan, Jacques. 1980. *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Cankarjeva založba, Ljubljana.
- Miller, J. A. 1990. »Microscopia: An Introduction to the Reading of Television.« V: Jacques Lacan, *Television*, W. W. Norton & Company, London.
- Sandy, Gerald N. 1982. *Heliodorus*, Twayne Publishers, Boston.
- Simoniti, Primož. 1989. »Grški ljubezenski roman in Heliodorove Etiopske zgodbe.« V: Heliodor, 1989.
- Žižek, Slavoj. 1982. *Zgodovina in nezavedno*, Cankarjeva založba, Ljubljana.

⁹ »Helijeve religije, katere razcvet pada ravno v 3. stoletje, ... je sprejela vase vse druge poganske religije: Apolonova sestra Luna-Artemida se poistoveti z egiptovsko Izido, in tako je zajet pod Helijevo okrilje tudi ta, v zgodnji cesarski dobi tako razširjen kult, katerega boginja Izida se je že bila zlila z Demetro, Afrodito, Hero, Semelo, Io, s feničansko Astarto, sirska Atargatis, iransko Anaitis — vse to je bila (s tisoč imeni) *una, quae est omnia* (ena, ki je vse)« (Simoniti 1989: 26).

E. T. A. Hoffmann Življenjski nazori mačka Murra



Boris Čibej

CIRCULUS FELINUS

»Navada je, da tisti, ki govori žalni govor, razgrne navzočim ves življenjepis umrlega hkrati s hvalo, in ta navada je zelo dobra, ker se mora zaradi takega govora tudi v najbolj žalostnem poslušalcu zbuditi gnus spričo dolgočasja, ta gnus pa po izkušnji in prepričanju znanih psihologov najboljše prežene vso otožnost, saj pri tem govornik hkrati izpolnjuje obe dolžnosti, umrlemu izkaže dolžno čast in tolaži tiste, ki jih je zapustil. Bili so primeri, in ta stvar je docela naravna, da je tisti, ki je bil najbolj potrj, odšel po takem govoru prav zadovoljen in živahen; spričo veselja, da je bil rešen muke, ki jo je moral trpeti med govorom, je prebolel bridko izgubo.«

Maček Henrik,
študent poezije in govorništva

Mačka Murra, kapelnika Kreislerja in njunega založnika Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna se je držala že kar neverjetna interpretacijska smola. Smola, ki jo je na nek način tako lepo predvidel in napovedal Murrov kompanjon Henrik v nagrobnem govoru, govoru, ki otvarja pričujoči tekst. Kot se je zapisalo že Stevenu Paulu Scheru¹ z Dartmouth Collegea, skoraj ni bilo literarne kritika ali kakršnegakoli že podobnega ustvarjalca, ki *Življenjskim nazorom mačka Murra* ne bi kaj rad pripisal vsaj inventivnosti in izvirnosti, če jih že ne bi postavil kar za predhodnike in oznanjevalce literarne moderne. Ko pa so ti gospodje prišli do tega, da bi morali formulirati to posebnost in originalnost naših junakov, so se nekako nemočni znašli v zadregi. Zdi se, da jo je še »najuspešneje« razvozlal gospod Hans von Müller, ki je v želji, da bi popravil »izvirni greh« samega Hoffmanna in njegovih raztresenih stavcev — ki so v izvirni Murrov rokopis po nesreči vtkali življenjepis kapelnika Johannesesa Kreislerja »in zufälligen Makulaturblättern« —, fizično ločil Murrov formativni del romana od kapelnikovega življenjepisa in ju objavil v dveh ločenih izdajah: *Lebens-Ansichten des Katers Murr* in *Das Kreislerbuch*. Kaotična narativna struktura romana je bila tako razrešena.

Gospoda Müllerja ni preveč motilo dejstvo, da je nekoč del enotne knjige, ki se je sramežljivo skrival v podnaslovu, namreč »z odlomki življenjepisa kapelnika Johannesesa Kreislerja«, kar naenkrat postal dvakrat debelejše čtivo

¹ Steven Paul Scher, »Hoffmann and Sterne. Unmediated Parallels in Narrative Method«, v: *Comparative Literature*, vol. XXVIII, jesen 1976, št. 4, University of Oregon, str. 309-325.

od tistega dela romana, ki se je prej dičil z glavnim naslovom, »Življenjski nazori mačka Murra«. Prav tako mu je ušlo to, da pri branju Kreislerjeve knjige, kjer nas glavni junak preplavlja z dolgimi izlivi lastnega videnja sveta, zvemo morda več o kapelnikovih življenjskih nazorih kot pa o njegovem življenjepisu. In obratno, da nam mačji pripovedovalec nemara več pove o svoji »*Biographie*« kot pa o svojih »*Lebens-Ansichten*«. In mar ne bi potemtakem moral gospod Müller, če bi hotel ubogim zmedenim bralcem res ustreči in jih rešiti konfuznosti Hoffmannovega pisanja, zaradi večje razumljivosti naslova premetati, tako da bi ti rade volje vzeli v roke »(Avto)biografijo mačka Murra« in »Življenjske nazore kapelnika Johannesesa Kreislerja«? In ne nazadnje, kaj potem kot avtor tu sploh še počne Hoffmann, mar ne bi morali pod prvo knjigo podpisati cenjenega mačka Murra, medtem ko anonimneža, čigar hrbtni strani teksta o kapelniku Kreislerju je Murr uporabil za pisanje svoje knjige (in so potem ti nesrečni stavci vse zbrkljali), še zdaj ne morejo najti in je tako neslavno potonil v pozabo?

Koncept romantične ironije je ponavadi tisti, ki ga interpreti priključimo na pomoč, da naš reši pred vso to purifikacijo in iskanjem izvorov. Vendar je to rešitev treba jemati prav v tistem pomenu, kot bratje Marx v svojem že zljajnanem štosu postavijo za rešitelja odvetnika, namreč, »če imaš probleme, si poišči odvetnika; problemi sicer ne bodo nič manjši, vendar boš imel vsaj odvetnika.« Interpreti namreč z vpeljavo pojma romantične ironije največkrat padejo v paradoks bodisi neskončnega klasificiranja in razločevanja med celo vrsto različnih ironij (verbalna, retorična, dramatična, tragična, komična, satirična, situacijska, strukturna, sokratična, kozmična, obča, romantična, ironija usode, značajska, metafizična, samoironija,...)² bodisi iskanja tiste specifične, zgodovinske komponente romantične ironije, njene vpetosti v romantično gibanje, njene ideološke podmene, njenih predhodnikov...

Odsotni bralec

»Te misli, ki jih nisem razumel, sem večinoma spravil na papir, in osupnil sem nad globino te govorice, misli pa sem zbral pod naslovom "Akantovi listi" in jih še zdaj ne razumem.«

Maček Murr

² Če bi si kdo zaželel ogledati bržkone pravi »periodni sistem« ironij, mu priporočamo knjigo Waynea C. Bootha *A Rhetoric of Irony* (University of Chicago Press, Chicago and London 1974), kjer avtor najprej vzpostavi temeljno razliko med stabilno in nestabilno ironijo, potem doda še dva kriterija: odprtost/zaprtost in lokalnost/neskončnost, vse to med seboj permutira in na koncu dobi sedem tipov ironije: stabilna-zaprta-lokalna, stabilna-odprta-lokalna, nestabilna-odprta-lokalna, nestabilna-zaprta-lokalna, nestabilna-odprta-neskončna, nestabilna-zaprta-neskončna in stabilna-zaprta-neskončna.

Lilian R. Furst³ je ena uspešnejših »odvetnic«, ki se spretno izogne klasičiranju v slabo neskončnost in historiciziranju za vsako ceno. Temeljno razliko med tradicionalno in romantično ironijo pokaže predvsem v tem, da je tradicionalna, klasična ironija ironija diskriminacije, ki izvira iz ironikove trdne vednosti o tem, kaj je tisto »pravo« in kaj »narobe«. Klasični ironik ima izdelan sistem družbenih vrednot in moralnih sodb in s tem, ko govori v nasprotju s tistim, kar je hotel povedati, prav dobro ve, kaj hoče povedati in kaj hoče doseči. V tradicionalni ironiji se ironični učinek skriva v razmerju med pripovedjo in bralcem, ki razpozna namerno skriti pomen s pomočjo ključev, ki mu jih je nastavlil vsevedni pripovedovalec, ki igra vlogo nevidnega vodiča, saj hoče, da je njegova ironija razumljena. Vsevedni pripovedovalec, ki zadaj za odrom skrit vleče potezo za potezo, in bralec sta združena v skupni zaroti vednosti, največkrat zadaj za hrbtom v svoje lastne ironične učinke neposvečenega junaka pripovedi. Zato pa mora biti presežna vednost, ki se skriva med vrsticami pripovedi, dostopna bralcu, da lahko tradicionalna ironija uspe.

Na drugi strani pa se romantična ironija odvija predvsem med pripovedovalcem in njegovo pripovedjo. Pripovedovalec ni več neka onipotentna instanca, ki prestavlja figure po pripovedi, temveč je še kako prisoten v sami pripovedi, ko jo preureja in se vanjo vpleta z razmišljanji o zgodbi sami in samemu sebi kot avtorju. In če je tradicionalna ironija *med* vrsticami, je romantična ironija *v* vrsticah. Tradicionalni ironik se skrit za odrom direktno naslavlja na občinstvo, romantični ironik pa sam kroži med igralci po odru, njegov pogled je usmerjen zgolj na dogajanje na odru in se obnaša tako, kot da gledalcev sploh ne potrebuje. Gledalec, četudi je kdaj pa kdaj celo direktno naslovljen, je v najboljšem primeru lahko zgolj del predstave, ki ni namenjena njemu. V romantični ironiji direktnega naslavljanja na gledalca, »pogleda v kamero«, ni. Še več, da lahko romantična ironija uspe, mora biti bralec izključen, na delu mora biti neka temeljna iluzija neobstoja bralca, da lahko ironični odnos med stvarnikom in njegovo stvaritvijo, absorbiranost pripovedovalca v pripovedi, v celoti zaživi.

Na podobno strukturo naracije je na primeru tako imenovanega neoklasicizma v slikarstvu opozoril Michael Fried⁴, ko je skozi Diderotove spise pokazal na temeljno prepostavko dobro izdelane slike, ki, prav s pomočjo

³ Lilian R. Furst, *Fictions of Romantic Irony*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1984.

⁴ Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting & beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1980, o konstitutivni iluziji neobstoja gledalca pred sliko, kar omogoča absorbiranost likov na njej, glej Boris Čibej, »Prodajalka fantazm«, v: *Problemi-Eseji*, št. 8-10, l. 1989, str. 156-162.

prepričljive prezentacije popolne absorbcije na njej nastopajočih likov, gledalca povsem izključi iz dogajanja na platnu, zato ga pa najprej pritegne in očara (*attirer, appeler*), potem zaustavi (*arreter*) in na koncu še priklene nase (*attacher*); z drugimi besedami, naredi ga za *voyeurja*. Tako tudi v uspeli romantični ironiji bralec, ki se je v tradicionalni ironiji naslajal nad konspirativno vednostjo, ki mu jo je podelil pripovednik, postane *voyeur*.

Kako začeti?

In diesen Kreisen kreiselt sich der Kreisler...

In kaj mi kot *voyeurji* Hoffmannove absorbiranosti v svoj lastni izdelek sploh vidimo? Nad čim si neopaženo »potešujemo« svojo slo po gledanju oziroma branju? Kaj je tisto, kar nas pritegne, očara, zaustavi in priklene nase? Nemara bi lahko začeli s tezo, da je tisto, kar dela roman *Življenjski nazori mačka Murra* tako fascinanten za naš pogled, prav Hoffmannova absorbiranost v eno temeljnih vprašanj vsakega avtorja: kako začeti? Njegov roman je pravzaprav knjiga o tem, kako ni moč napisati romana. Še več, pred nas razgrinja problem, kako sploh začeti pisati, s katerim stavkom otvoriti pisanje, ali je začetek sploh možen.⁵ Ali kot pravi anonimni Kreislerjev življenjepisec na začetku tretjega fragmenta:

— — nič bolj nevšečnega za zgodovinarja ali življenjepisca, kot če mora, kakor da jaha na divjem žrebetu, drveti sem in tja čez drn in strn, čez njive in travnike, zmeraj želeč si utrjenih poti, pa jih nikoli ne doseže. Tako se godi njemu, ki je sklenil napisati zate, dragi bralec, kar je zvedel o čudovitem življenju kapelnika Johanna Kreislerja. Rad bi bil začel: Johannes Kreisler je zagledal luč sveta v mestecu N. ali B. ali K., in sicer na binkoštni ponedeljek ali o veliki noči tega in tega leta! — Taka lepa kronološka urejenost pa je tu nemogoča, ker ima nesrečni pripovedovalec na razpolago samo odlomke ustnih poročil, te pa mora takoj predelati, da ne bi vsega izgubil iz spomina. Kako je bilo s poročanjem teh poročil, moraš, predragi bralec, zvedeti še pred koncem knjige, potem boš mogoče opravičil rapsodično bistvo celote, morda pa boš tudi mislil, da kljub navidezni raztrganosti vendarle povezuje vse dele trdna rdeča nit.

Tu pisec zareže z vprašanjem, ali je sploh možna drugačna celota, drugačen razvoj dogodkov, kot je ta, ki ga življenjepisec imenuje »*das rhapsodische Wesen*«. Ali je mogoče postaviti linearno premiso s tistim res pravim začetkom, s tistim »Najprej je bilo vse temno, potem pa je počilo«, s tistim Horacijevim *ab ovo*, s tistim jajcem, iz katerega se je izlegla Helena? Kaj ni vsak začetek vselej

⁵ Cf. Scher, *ibid.*, str. 315.

že *in medias res* in so tisti tako imenovani razvojni, formativni oziroma *Bildungsromani*, katerih načelom na nek način ironično sledi Murrov del knjige, prav način, kako zakriti to nemožnost začetka? Kot je pokazal Mladen Dolar⁶ na primeru enega največjih piscev »*Bildungsromanov*«, Georgu Wilhelmu Friedrichu Heglu, je sleherni začetek že del stvari same in ni na koncu poti zakopana neka resnica, neke vrste utelešeni in sprevrnjeni »*whodunit*«, ampak je že sama pot do tiste končne resnice že del resnice same. Šli bi lahko celo tako daleč, da bi z dobro mero špekulacije umestili strategiji obeh delov »Mačka Murra«, *ab ovo* Murrove pripovedi in *in medias res* kapelnikovega življenjepisa, v tradicionalni precep filozofskega postavljanja začetka, kjer se bije boj med dvema temeljnima načeloma: »Če namreč ena strategija odlaga absolut, dokler si najprej ne pride na jasno glede prave metode, s tem pa tvega, da se ji bo za vselej izmaknil, druga pa začenja z absolutom takoj in tvega, da je njen začetek le prazna prikaznost nasproti drugim pojavnim oblikam vednosti.«⁷ Tako se Murrovi življenjski nazori, njegov poskus postopnega zapopadenja življenja (ki se začne z vzklikom »Nekaj lepega, čudovitega, vzvišenega so te reči, ki predstavljajo življenje!«), sprevržejo v iskanje prave metode med knjigami svojega mojstra, burševskim klubom svojih kompanjonov mačkov ter filistrstvom pudla Ponta in vsa reč na koncu izpade prej (avto)biografija kot pa oris življenjskih nazorov. Na drugi strani pa bralci dobesedno pademo v »življenjepis« kapelnika Kreislerja, še več, že prvi Kreislerjev fragment se začne z dvojno strukturo, dvojnimi premimi govorom — z mojstrom Abrahamom, ki Kreislerju opisuje, kaj je vse povedal knezu Ireneju, da bi opravičil divjo zmešnjavo, ki se je pripetila med knežjo proslavo —, da bi na koncu knjige ugotovili, da prvi fragment pravzaprav predhodi zadnjemu fragmentu.

Kapelnikov del knjige nasploh zaznamuje krožna struktura na več ravneh. Že sama zgodba se s koncem nazaj spodvije v svoj začetek, ko se kapelnik na začetku pojavi tam, od koder je še pred koncem zginil. Hkrati pa je samo kapelnikovo življenje ujeto v kroženje, kar ni ušlo niti bistremu pogledu kneza Ireneja: »Gospod von Kreisler bi moral lepo ostati na ravni poti.« (I, 116⁸) In ne nazadnje, krožnost se skriva že v samem njegovem imenu, kar tudi samemu Kreislerju ni tuje in to lepo razloži tudi gospej svētnici Bensonovi:

»Izkažite mi to dobroto, zelo spoštovana, opazujte moje preprosto ime v primerni svetlobi, in zdelo se vam bo prav prijazno, kar zadeva risbo, barvitost in fiziogonomijo!

⁶ Mladen Dolar, »Paradoks prvega stavka«, v: *Hegel in objekt*, Analecta, Ljubljana 1985.

⁷ cf. *ibid.*, str. 24.

⁸ Vsi citati iz Hoffmannovega romana so povzeti iz E. T. A. Hoffmann, *Življenjski nazori mačka Murra. Z odlomki življenjepisa kapelnika Johanna Kreislerja*, CZ, Ljubljana 1972. Rimska številka pomeni knjigo, arabska pa stran.

Še več! Zavihajte ga z notranjo stranjo navzven, secirajte ga s slovničnim anatomskim nožem, in njegova notranja vsebina se bo kazala vse bolj čudovito ... Ne morete se oddaljiti od besede Kreis, in Bog daj, da bi takoj mislili na čudovite kroge (*Kreise*), v katerih se giblje vsa naša bit, in iz katerih ne moremo, pa naj naredimo, kar hočemo. V teh krogih kroži Kreisler (*In diesen Kreisen kreiselt sich der Kreisler*), in lahko se zgodi, da si pogosto želi na prosto, utrujen od skokov vidovega plesa, ki ga mora plesati; prepirajoč se s temno nedoumljivo močjo, ki opisuje te kroge (*die jene Kreise umschrieb*), vrteč se bolj, kakor je dobro za želodec, ki je vrh tega še precej slab.« (I, 59)

Tu se pokaže vsa »romantičnost« Hoffmannove ironije v njegovi absorbiranosti v vprašanju krožnosti naracije. Še več, lahko bi si celo drznili postaviti tezo, da je kapelnikova cirkularna zgodba resnica Murrove pripovedi. Murrov »začetek od začetka« namreč preveva prav presežna vednost, ki za nazaj vzpostavlja koherentno celoto, in tako pokaže na nevzdržnost avtobiografske linearne izpovedi, kjer avtor kot že izgotovljeni subjekt retrogradno pojasnjuje svojo »Bildung« in jo racionalno utemeljuje.⁹

Zakaj mačka prede?

Natančnejša obrazložitev, ki ustreza vsem primerom, je ta, da je predenje znak prijateljskega družabnega razpoloženja...¹⁰

In če je resnica Bildungsromana, čigar zgradbo nam povedo mačja usta, prav v njegovi krožnosti, s katero se pripoved o Kreislerju vrinja v linearnost Murrovega dela knjige, pa lahko najdemo še drug moment, ki ta dva, na prvi pogled tako nekoherentna dela, povezuje v prepleteno celoto. Gre namreč za njuna glavna lika: romantičnega junaka Kreislerja in učečega se subjekta mačka Murra. Kapelnik Kreisler, na nek način avtobiografski lik samega Hoffmanna, vpet med nemogućnostjo glasbenega ustvarjanja in ljubeznijo do svétničine hčerke Julije, eksistira zgolj na način »tradicionalne« ironije, ironije, ki išče oporo prav v glasbenem diskurzu, diskurzu, ki ga dela za subjekta v družbi. V glasbenem diskurzu ne ustvarja inherentno, tega enostavno ne more početi, ne more pisati po naročilu, saj sovraži oportunitizem dvorskih godbenikov, zato tudi zapusti socialno varni položaj kapelnika pri velikem vojvodi. Ustvarjati je moč le nekje zunaj, izven vkleščeni družbenih razmerij, nekje, kjer lahko pride

⁹ Zloba mi ne da, da se ne bi kot ob eklatanten primer takšne fantazme obregnil ob enega od poskusov avtobiografsko linearne izpovedi v zadnjem času, ki je po avtorjevem mnenju hkrati tudi edina zgodovinska resnica. Gre seveda za Bildungsroman novepečene slovenske države, za *Premike* obrambnega ministra Janeza Janše.

¹⁰ Desmond Morris, *Zakaj mačka prede. Resnice in zmote o vedenju mačk*, MK, Ljubljana 1990, str. 23.

povsem do izraza čistost glasbene ideje. Zato mu tudi samostan, izven-družbeni otok *par excellence*, kamor se mora zateči po kriminalnem dejanju, ne pomaga; če ne drugače, mora s pomočjo svoje glasbe pokazati na filistrstvo puritanskega in svetohlinskega prišleka. Kreisler se prav na osnovi te fantazme neke čiste izven-pozicije zateka v diskurz glasbe, ki mu šele omogoča komunikacijo, komunikacijo s cinično distanco. Opravka imamo z logiko »ni še pravi čas«, »ni še pravih okoliščin«, oziroma strategijo fetišizacije: »saj vem, da sem velik glasbenik, vendar mi objektivna razmerja ne dopuščajo, da bi ustvaril svoja res prava umetniška dela«.

Na tem mestu bi veljalo vpeljati distinkcijo med pozicijama kapelnika Kreislerja in njegovega stvarnika E. T. A. Hoffmanna. Če je pri prvem na delu neka lažna zavest, češ »ne ve, kaj dela, pa vseeno to dela«¹¹ oziroma »ne ve, da s tem, ko pravi, da je velik glasbenik, vendar pa mu objektivna razmerja ne dopuščajo, da bi ustvaril svoja res prava umetniška dela, dejansko prikriva samo nemožnost svojega delovanja kot veliki glasbenik oziroma da je že sama ta matrica fetišizacije njegov *modus vivendi*«, pa pri Hoffmannu, tudi samemu glasbeniku, čigar lik kapelnika v dobri meri avtobiografsko kaže proces njegovega lastnega servilnega kapelniškega glasbenega ustvarjanja, nastopi ta »know-believe« obrazec na drugi, že posredovani ravni. Kot Kreislerjev kreator, ki je svoj lik podvrigel tej ujetosti v cinično distanco, ki ga rešuje pred nemožnostjo biti »tisto«, se s samim svojim (avtobiografskim?) romanom ujame v matrico ciničnega uma: »Vem, da v svojem dejanskem ravnanju delam, kot da verjamem, da je moč napisati roman, pa kljub temu delam, kot da verjamem.«

In tu najde svoje mesto maček Murr. Če pri Kreislerjevemu delu romana že sama struktura kaže na to, da koherentne zgodbe s tistim pravim začetkom ni moč napisati, da je *creatio ex nihilo* vselej že posredovan z neko presežno vednostjo, z nekim fosilom, ki ždi skrit že zadaj, za prvo povedjo teksta, pa Murrova pripoved vztraja prav na tem nemožnem »začetku od samega začetka«. In da nekaj tako nemogočega stori prav maček, najbrž ni golo naključje. Tej domači živali, ki je bila v preteklosti celo plod religioznega čaščenja in v srednjem veku preganjana skupaj s čarovnicami, so vselej pripisovali neko individualnost, skrivnostnost, mističnost, skoraj odmaknjenost. V nasprotju s psom, ki svojega gospodarja spremlja na vsakem koraku, se slini in ga butasto gleda v oči, kdaj mu bo vendar že posvetil pozornost in mu ukazal, da naj mu, na primer, da tačko, pa mačka, kljub temu, da živi s svojim gospodarjem in je od njega odvisna, tega skoraj ne opazi, če ga slučajno zares ne potrebuje. Ta že skoraj mitološka razsežnost mačkinega karakterja, ki se je med ljudmi obdržala

¹¹ Za obširnejšo in natančnejšo elaboracijo tega problema glej Slavoj Žižek, »Ideologija, cinizem, punk«, v: *Filozofija skozi psihoanalizo*, Analecta, Ljubljana 1984.

vse do dandanes¹², je bila še kako živa tudi v Hoffmannovih časih. In nad njo je bil fasciniran tudi sam Kreisler, ki je ob prvem srečanju z Murrom vzkliknil:

»Kdo lahko pove, kdo lahko samo sluti, kako daleč seže duhovna zmožnost živali! — Če nam ostane nekaj, ali bolje vse v naravi nedoumljivo, smo takoj pri roki z imeni in se postavljamo s svojo ábotno šolsko modrostjo, ki nikakor ne seže dalj od našega nosu. Tako smo vse duhovne zmožnosti živali, ki se pogosto kažejo na najčudovitejši način, odpravili z označbo nagon. Rad pa bi videl, da bi kdo odgovoril na edino vprašanje, ali je z idejo nagona, slepega gona brez volje, združljiva zmožnost, da bitje sanja.« (I, 25)

Kaj je namreč lahko lepšega za umetnika, ki se počuti utesnjen v družbi, kjer od njega zahtevajo, da igra tako, kot oni hočejo plesati, kaj je lahko imenitnejšega od mačjega univerzuma, ki je ves stkan okrog nam nepojmljivega užitka, predenja, kontemplacije? In mar ni življenje mačke, ki cel božji dan uživa, ne meneč se za svojo okolico, za »objektivna razmerja«, in pride do svojega gospodarja le takrat, ko potrebuje hrano, idealni univerzum za umetnika, za Kreislerja, na primer, ki bi tako lahko razpredal harmonije in kontrapunkte, ne da bi ga ogrožala okolica? Mar ni to tisti pravi umetnikov »idealni jaz«?

Freud je dobro poznal to fascinantnost mačk, ko je v svojem spisu *Vpeljava narcizma*¹³ opisoval, kako narcizem določene osebe izžareva veliko privlačnost za tiste, ki so se odpovedali polnemu obsegu lastnega narcizma in si prizadevajo za objektivno ljubezen: »Čar otroka v veliki meri sloni na njegovem narcizmu, njegovi samozadostnosti in nepristopnosti, prav tako čar nekaterih živali, za katere je videti, da se ne brigajo za nas, kot npr. mačke in velike roparske zveri.«¹⁴ Mačkam potemtakem zavidamo to njihovo zaprtost, samozadostnost, saj so ohranile tisto otroško »stanje blaženosti«, kjer, če parafraziramo Freuda, strogo vzeto ljubijo le same sebe z enako intenzivnostjo, kot jih ljubimo mi. Hkrati pa sploh nimajo potrebe po tem, da bi ljubile, temveč da bi bile ljubljene, in naklonjene so tistemu, ki izpolnjuje ta pogoj. Najbrž bi težko našli umetnika, ki bi se branil identifikacije s takšno umetnikovo podobo, in kreislerjansko fantazmo uspešnega projekta, realiziranega ustvarjalnega raja, je moč iskati prav v tej smeri. Tudi njegova ljubezen do Julije ne preseže okvira biti ljubljen, medtem ko druga alternativa, njegov *Doppelgänger*, dvojnik v podobi nesrečnega umetnika, ki je nekoč živel na dvoru in se nesrečno zaljubil v kneginjo ter nekoč namesto čopiča vzel v roke nož, da bi dokončal svojo umetniško kreacijo, niti ni alternativa. Prekratke so namreč tiste interpretacije, ki jih ponudi tudi

¹² Cf. Morris, *ibid.*

¹³ Sigmund Freud, »Vpeljava narcizma«, v: *Metapsihološki spisi*, SH, Ljubljana 1987.

¹⁴ *Ibid.*, str. 51.

sam Kreisler, da se je ubogemu slikarju od ljubezni do kneginje zmešalo, da je zapustil umetnost, da je postal »slab« umetnik: prej nasprotno, v svoji identifikaciji z drugim neomajne pozicije libida, v svoji narcistični gonji biti ljubljen, je prišel do točke, ko se mu je umetnost poistovetila s tistim biti ljubljen, saj, kot pravi Freud, »celo veliki zločinec in humorist v poetični predstavitvi pritegneta naše zanimanje z narcistično doslednostjo, s katero znata odstraniti vse, kar bi zmanjševalo njun Jaz.«¹⁵ Postati zločinec tu ne pomeni narediti vse za objekt želje, ampak, diametralno nasprotno, storiti prav vse in »iti do konca« za libidinalno ohranitev in učvrstitev Jaza.

Seveda pa je ta identifikacija kapelnika Kreislerja z mačkom Murrom reda imaginarnega, če se opremo na Lacanovo trojico Imaginarno – Simbolno – Realno.¹⁶ Kapelnik se identificira z mačkom kot podobo, podobo nedosegljivega vzornika, podobo tostranskega užitka. Zato pa je identifikacija Hoffmanna kot pisca, avtorjeva identifikacija z Murrom simbolnega reda, saj se z njim identificira prav v točki, kjer je ta neposnemljiv, v njegovi zmožnosti pisanja od začetka, *ab ovo*, v njegovi spretnosti, da napiše *Bildungsroman*.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ O temeljitejši razdelavi treh tipov identifikacije, ki ustrezajo tej trojici, glej Slavoj Žižek, *Jezik, ideologija, Slovenci*, DE, Ljubljana 1987, str. 126 ff.

ALAIN
Robbe-
GRILLET
VIDEC

(LE VOYEUR)



© 1984 S. P. S. P. S.

Andrej Blatnik

KDO JE UMORIL PASTIRICO JACQUELINE

Zdaj, ko berete te vrstice, ste na Lauro Palmer nemara že pozabili, v času, ko jih pišem, pa se zdi, da Slovenci govorimo samo o njej in o odcepitvi. Televizija je ta teden odvrtela 18. del *Twin Peaksov* in ni še docela jasno, kdo so dobri in kdo slabi fantje.

Laura seveda ni prva mladenka v od sveta odmaknjenem kraju, ki jo na čudaški, že kar perverzen način pokonča neznan storilec. Ta hip nas od nemara množice podobnih žrtev pravzaprav zanima samo ena, in sicer Jacqueline Leduc, ki je bila umorjena v romanu Francoza Alaina Robbe-Grilleta *Le voyeur* (v prevodu Zoje Skušek z nekoliko manj trivialnim, pa bolj preroškim prizvenom *Videc* ga imamo v zbirki Sto romanov; za tistega, ki ljubi podvojitve, povejmo, da je izšel leta 1974 z zaporedno številko 74).

Poznavalci takoj povlečejo vezaj med Robbe-Grilletovim imenom in *novim romanom*, smerjo, ki se je uveljavila v Franciji v drugi polovici petdesetih let tega stoletja. Sprva je novi roman veljal za najradikalnejšo obliko romanopisja poznega modernizma, vsa literarna zgodovina si je ob tem sklepu segla v roke, z nastopom postmodernizma pa so se stvari zapletle. Robbe-Grillet se namreč pogosto pojavlja tudi v literarni publicistiki, povezani s postmodernizmom in v manjši meri tudi z metafikcijo, predvsem kadar je ta razumljena kot historični pojem, vendar je ob sklicevanju na njegovo delo pri avtorjih vseskozi opaziti konceptualne težave.

Te niso povezane le s historičnim umeščanjem, ki je iz začetnega uvrščanja Robbe-Grilleta (in vseh piscev novega romana) v modernizem prešlo v mnenja, da njegova dela pomenijo prehod iz modernizma v postmodernizem¹ ali da skupaj s preostalimi pisci novega romana sodi scela v postmodernizem² in celo

¹ Brian McHale v *Postmodernist Fiction*, London in New York 1987, str. 13-15. McHale hkrati tudi povezuje pojem novega romana z modernizmom in takoimenovanega novega novega romana, ki naj bi novemu sledil, s postmodernizmom.

² Ann Jefferson v *The Nouveau Roman and the Poetics of Fiction*, Cambridge 1980.

mnenja, da Robbe-Grillet predstavlja tipičnega metafikcionalista³. Tudi tipologija Robbe-Grilletovih romanov predstavlja izziv, saj je v njih (enako kot pri ameriških metafikcionalistih) veliko žanrskih elementov, uporabljenih za dosego namenov visoke literature. Tako se v romanu *Projet pour une révolution à New York* (1970) med seboj prepletajo motivi z erotiko in sadomazohizmom obarvanega čtiva, ki nas seveda spominjajo na nekatera najbolj znana besedila Roberta Cooverja, recimo na miniaturni roman *Spanking the Maid* (1982) ali na legendarno *Varuško* iz knjige *Pricksongs and Descants* (1967), in to bolj kot na ustrezne žanrske izdelke ali njihove modifikacije znotraj t. i. 'visoke' literature (kot zadnji pride na misel Bret Easton Ellis s knjigo *American Psycho* iz leta 1991). Razlog je preprost, S/M elementi niso docela eksplicitni, temveč so prisotni v bolj, rekli bi, sublimni obliki.

Predvsem pa Robbe-Grillet svoje romane gradi na tlorisu kriminalke: v njegovih romanih se velikokrat pojavi lik, ki mora razkriti zločin, vendar (za razliko od klasičnih primerkov žanra) edini poklicni kriminalist nastopi v romanu *Les Gattes* (1953), pa tudi tam ne gre za *know-how*, za prikazovanje junakove intelektualne in fizične spretnosti, ki pripelje do razrešitve problema, temveč za njegovo obnašanje v napetosti, ki mu jo narekuje delo. Odmik od žanrskega vzorca je neizbežen: navsezadnje je za klasične (ali naj bo rečeno: stereotipne?) žanrske izdelke značilno sledenje tako imenovani aristoteljanski dramaturgiji, torej enotnosti kraja, časa in dogajanja, kar je seveda povsem v nasprotju s teorijo in prakso novega romana, pa tudi s tistim, kar velja za postmodernistično prozo, saj je linearnost časa, na katero, kljub pridevku *post-* v svojem imenu, postmodernizem le stežka pristaja (in si s tem povzroča enega zabavnejših paradoksov, ne le zaradi imena, tudi zato, ker ga označujejo tipične lastnosti zrele, iztekajoče se dobe, kot sta ironija in zajemanje iz tradicije), skoraj nujen pogoj za konstruiranje zgodbe z razpletom.

V *Les Gattes* je osnovna zgodba približno takšnale: neka ilegalna organizacija se odloči upreti vladi tako, da bo vsak dan ubila po enega človeka, ki je z vlado na kak način povezan. Zaplete se, ko za usmrnitev določena žrtev, v nasprotju s predvidevanji atentatorjev, prežgodaj prižge luč v svojem kabinetu; atentator je ne ubije, temveč le poškoduje, odide pa v prepričanju, da je svojo nalogo opravil. Moški, predviden za žrtev, spozna, da je izbran za usmrnitev, in svoji usodi skuša ubežati tako, da se umakne v tajnost in pusti organizacijo v prepričanju, da ga je likvidirala. Policija začne preiskavo in bralec, ki ve, da se zločin ni posrečil, si utegne domišljati, da je posameznik (ali naključje) spremenil fiksirani potek dogodkov; vendar prevlada mehanski značaj resničnosti, po naključju detektiv, ki je zadolžen za preiskavo, ubije moškega, ki je bil že

³ Linda Hutcheon v *The Narcissistic Narrative*, London in New York 1984; str. 72, 74.

spočetka predviden za žrtev. Organizacija nadaljuje s svojim delovanjem in že naslednji dan nezmotljivo izpelje nov umor. Vsaka individualna ali kolektivna (v tem primeru policijska) akcija je zaman, človek toka resničnosti ne more spremeniti ali mu ubežati. (Ali kot prepeva starejša slovenska popevka: življenje je lepo, če ga živiš, kot ponuja se samo, in ne da ti ga spremeniš. Možnosti za parafraziranje Marxove enajste teze o Feuerbachu se zde ob taki osvetlitvi skorajda neizčrpne.)

Če igramo na prvo žogo, gre seveda za znano popredmetenje ljudi in njihovih medsebojnih odnosov, ki je programsko izhodišče piscev novega romana in ki ga je v svojih teoretskih spisih razglašal tudi sam Robbe-Grillet. Tisto, kar je veliki večini tradicionalnih romanov predstavljalo motivacijo in smoter, namreč pojasniti, kako in zakaj tako se giblje svet, pri Robbe-Grilletu postane mehanski proces. V *Vidcu* tako umora mladega dekleta nihče, vključno z njenimi najbližjimi, ne zaznava kot svojega problema, temveč se vsem zdi nekaj zunanjega. V romanu *La jalousie* (1957) ljudje prav tako izginevajo in prepuščajo ne le fizični prostor, temveč tudi svoj način obstoja stvarem: čustva ljubezenskega trikotnika so prikazana skozi stvari, tretja stvar (tako vsakdanja kot kozarec, krožnik, stol...) praviloma pomeni prisotnost tretje osebe v razmerju drugih dveh. Stvari torej postanejo polnopravni zastopniki človeka tudi v tako imenovanih 'najbolj intimnih' odnosih in ne le pri njegovi družbeni zunanji vlogi, o čemer nas poučujejo večno mlade kritike 'razvitega kapitalizma'.

Tako je tudi v *Vidcu*, ko trgovski potnik (predstavnik 'razvitega kapitalizma' par excellence) Mathias z namenom, da bi razprodal zalogo ročnih ur (kot da bi javno vzklikal: k vragu z linearnostjo časa!), pride na otok, kjer je očitno preživel del svoje mladosti, in ki je po mnenju njegovih prebivalcev nekakšen pozabljeni žep zgodovine, kjer ure nimajo pomena, čas pa ne linearnosti, zato nič čudnega, da se Mathiasu najprej pošteno, nato pa vse manj mudi z otoka. V času, ko je na otoku, pogrešijo mlado pastirico Jacqueline, ki jo kasneje najdejo mrtvo. Mathias se obnaša kot morilec, hodi po kraju zločina, išče predmete (cigaretne ogorke, ovoje bombonov), ki naj bi opozarjali nanj, izmišlja si alibi, na misel mu prihajajo fragmentarni prizori zločina, vendar ni jasno, ali gre pri vsem tem za spomin ali domišljijo, in tako tudi ne, ali je res morilec.

Mnoge interpretacije (med njimi tudi tista, ki jo je postavil Bruce Morisette, nemara še zmeraj vodilni poznavalec Robbe-Grilleta in njegov občasni prevajalec v angleščino⁴) so iz preskokov v besedilu sklepale, da je Mathias shizofrenik. Na to jih je napeljeval tudi prizor, ko Mathias v kavarni plačuje zapitek, takoj nato pa sedi na stolu sredi ulice, kamor bi ga lahko zanesli otočani, da bi si na zraku opomogel. Prav tako Mathias večkrat pozabi, zakaj je na otok

⁴ Med drugim tudi v *Les romans de Robbe-Grillet*, Pariz 1963.

sploh prišel, pri delu ga motijo nepomembne zadeve, boli ga glava, z roko si sega na čelo, pa tudi stalno spominsko vračanje v otroštvo bi moralo, kot je znano že prvošolcem, napeljevati na duševne težave. Ker je Mathiasova morebitna shizofrenija (kot vsi predmeti literarne obdelave v novem romanu) objektivizirana, je lik opisan tako, kot se shizofrenik (nemara) vidi sam, in ne, kot ga vidi zdrav človek, ugotavlja Morisette. Tako v pripovedi neprenehno letajo galebi, ponavlja pa se tudi motiv vodoravno položene osmice.

Tega metafizična interpretacija lahko razume kot simbol za neskončnost, metafizijska kot podobo zanjo značilnega Moeubiusovega traku (saj se Mathias skozi ves roman giblje v nekakšnih *déjà vujih*), žanrska pa kot nadomestek (in napoved) policijskih lisic – branje besedila ostaja pri položeni osmici kot taki in nobeni teh možnosti ne oporeka. Če ostanemo pri žanrski interpretaciji, velja opozoriti, da se (recimo zdaj tako) lisice pojavijo, preden bi se Mathias sploh utegnil srečati z umorjeno pastirico. Ker ni videti, da bi novi roman in z njim Robbe-Grillet verjel v kakšno usodnost, ki opozarja nase s slabimi znamenji, bi bilo povsem možno, da si Mathias samo domišlja, da je morilec, in tudi dokaze o svoji prisotnosti na kraju zločina bi si lahko nastavljal sam. (Tako lahko pridemo tudi do ustrežnejše interpretacije naslova!)

Vendar se zdi, da naslova ne gre jemati za ključ pri branju, saj se Robbe-Grillet nasploh rad poigrava z njimi: če se omejimo samo na že omenjena romana, igrajo radirke v *Les Gommés* zelo obrobno vlogo. Res detektiv vstopi v neko knjigarno in mimogrede kupi radirke, vendar je nemara na boljši poti Lucien Goldmann⁵, ki pravi, da so 'radirke' mehanizmi družbe; ti odstranijo vsak odklon ali napako, ki bi jo utegnil povzročiti posameznikov odmik od začrtane poti. Pri *La jalousie* je že v naslovu (v skladu s tendenco popredmetenja realnosti) združeno čustvo (ljubosumnost) s predmetom (žaluzijo), izza katerega ljubosumni mož spremlja dogajanje.

Pri *Vidcu* je možnosti, kdo je videc ali bolje voajer, več: to je lahko sam Mathias, ki uživa, ko si v spominu obuja prizore zločina, naj ga je zagrešil sam ali kdo drug. To je lahko mladi pekovski pomočnik Julien Marek, ki je bil na kraju umora ob času zločina, vendar o tem noče kaj dosti povedati. Voajer je lahko tudi vsak od otočanov, ki se postavljajo v vlogo neprizadetih opazovalcev. V takem položaju pa je seveda tudi bralec besedila, ki je sicer videc druge stopnje, torej videc videnega; ne sicer videc umora, temveč stanja, ki vlada otoku po umoru, in ki (domnevati smemo) v njem še bolj kot sam umor sproža potrebo po vzpostavitvi etičnega stališča. Če nam je vseč ta možnost, jo imamo seveda (ob tem, da ob njej podvomimo v programsko zastavljeno ambicijo, naj besedila novega romana ne bi učinkovala s kakršnokoli 'etično' dimenzijo, kar bo

⁵ V *Pour une sociologie de roman*, Pariz 1967.

obravnavano malo kasneje) lahko za demonstracijo metafizijske drugostopenjskosti.

Nesporno je mogoče v Robbe-Grilletovem delu najti veliko elementov, ki nastopajo kot določila postmodernistične proze; tako se na primer *Djinn* (1981) kaže po eni strani kot zgodba z videzom kriminalke, po drugi strani pa zastavlja niz neodgovorjenih ontoloških vprašanj, roman se izteka v svoj začetek, po formalni plati privzema izvenliterarno obliko, saj, kot opozarja sam Robbe-Grillet v prologu, s stopnjevanjem jezikovne zahtevnosti, ki narašča iz poglavja v poglavje, privzame lastnosti berila za učenje francoščine in kaže še nekaj drugih semantičnih posebnosti, značilnih za postmodernistično prozo⁶. Tudi prehajanje nekaterih literarnih likov iz enega romana v drugega kaže na Robbe-Grilletovo pozornost do intertekstualne realnosti in od tu do Johna Bartha (ki je to tendenco pripeljal do skrajnosti v *Letters*, 1979, kjer si med seboj in z njim, svojim avtorjem, dopisujejo junaki njegovih prejšnjih romanov) se kaže samo še korak.

Za razumevanje celotnega novega romana in še posebej Robbe-Grilleta literarna publicistika rada poseže po teoretičnih spisih, ki to literarno smer ne le interpretirajo, temveč tudi utemeljujejo. Postopek je nemara tem bolj upravičen, če opozorimo, da so nemalokrat avtorji teorije in prakse novega romana iste osebe (kar je samo po sebi že spet možnost za spekulativne povezave z metafiziko, kjer mnogokrat opazimo isto personalno sovpadanje, nedvomno stranski proizvod zblíževanja literature in teorije). Novi roman (v zadovoljstvo pozitivistov navedimo, da po splošno uveljavljeni rabi pod plašč tega pojma poleg Robbe-Grilleta sodijo vsaj še Michel Butor, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Claude Ollier, Jean Ricardou, Henri Thomas in še kdo) namreč zaznamuje nekatera določila, kot so opuščanje fabule v klasičnem pomenu, prelom s tradicionalno psihologijo, objektivno opazovanje predmetnosti in nadržanosti, nov tip pripovedovalca, vizualizacija pripovedi po principu zaznave filmske kamere in (spet z besedami Luciena Goldmanna) strukturalna enakost med likom in predmetom, ki se kaže v že opisanem bolj ali manj radikalnem izginjevanju likov in korelativno enako radikalni krepitvi samostojnosti predmeta.

Pri vseh teh lastnostih gre, recimo brez tveganja, za radikalizacijo tendenc, ki jih je opaziti že v modernem romanu (pri Joyceu, Kafki, Musilu, Sartru, Camusu...) in ki ugovarjajo načelu mimezisa, torej načelu, ki mu je avtonomen obstoj predmetnega sveta znotraj romana seveda že apriori nasprotujoč; gre za,

⁶ Kakor jih opredeljuje Douwe Fokkema v spisu »The Semantic and Syntactic Organisation of Postmodernist Texts« iz zbornika *Approaching Postmodernism*, Amsterdam 1986. Spis premoremo tudi v slovenskem prevodu v reviji *Literatura* 4/89.

kot bi rekel naš cenjeni prijatelj Matej Bogataj, osvobajanje od posnemanja. Kako to delom novega romana uspeva, je seveda drugo vprašanje; na razkorak med teorijo in prakso novega romana v tem pogledu opozarja že Pirjevec, ki Mathiasovo *hamartio*, tragično zmoto, vidi prav v tem, da ta bivajočemu, ki nima pomena, podeljuje nekakšne pomene in v skladu s temi umišljenimi pomeni ravna⁷.

Od tu do vprašanja o smiselnosti interpretacije je le še korak in precej poguma je treba zbrati, da ga ne naredimo; če je namreč Mathiasova tragična zmota v tem, da bivajočemu, ki nima pomena, podeljuje pomen, z interpretiranjem njegove eksistence (vključno z omenjeno zmoto) spet drugostopenjsko ponavljamo isto zmoto. Takšno spoznanje pripelje do hude blokade, priznajmo, še posebno, če delimo prepričanje, da ponavljanje vodi v farso.

Na tem mestu se zdi potrebno opozoriti, da je novi roman po vseh svojih temeljnih določilih (in še posebej zaradi svoje deklarirane prelomnosti) odločilno odvisen od zgodovine romana in še posebej od njegove nacionalne zgodovine, saj ni naključje, da Robbe-Grillet v svojih teoretičnih razmislekih o romanu izhaja predvsem iz francoskih piscev, najpogosteje iz Flauberta in Sartra. Francoski roman premore namreč močne zastopnike v vsakem zgodovinskem obdobju, tako da predstavlja pravzaprav učinkovit povzetek svetovne literarne zgodovine na nacionalni ravni: nič čudnega, da takšno nacionalno literarno izročilo proizvede izrazito potrebo po 'ubijanju očeta'.

Naj ekspliciramo: francoski novi roman je zaznamovan s svetovno literarno zgodovino, vendar se zdi, da le toliko, kolikor je to tudi njegova lastna nacionalna literarna zgodovina. Tako postane razumljiveje, da gre za literarni pojav, ki se v drugih nacionalnih literaturah ni uveljavil oziroma se je uveljavil le toliko, kolikor ga je bilo mogoče cepiti na posebnosti posameznega nacionalnega literarnega konteksta (in kar slovenske literarne zgodovinarje navaja k sklepanju, da se je tako zgodilo naprimer z zgodnejšimi deli Rudija Šeliga, kjer naj bi bile nekatere formalne značilnosti novega romana kombinirane z duhovno-zgodovinsko podlago, kakršna se zdi za Slovence tipična). Vsaj Robbe-Grilletovo delo pa je zaznamovano tudi s specifičnim francoskim literarnim in siceršnjim kontekstom. Tako naprimer *Vidéc* na svojski način obnavlja uvodni prizor Proustove *Sodome in Gomore* (1921), kjer Marcel pritajen opazuje homoseksualno razmerje med Charlusom in Jupienom, nekateri sadomazohistični prizori v Robbe-Grilletovih romanih priključijo v spomin de Sadovo literarno zapuščino (ki je seveda izhodiščna referenca za vse tovrstno pisanje), kolonialno okolje romana *La Maison de Rendez-vous* (1965) pa je s svojim

⁷ V »Na poti k novemu romanu«, predgovor k: Alain Robbe-Grillet: *Vidéc*, Ljubljana 1974; str. 30.

dekadenčnim vzdušjem vred tudi neizogibno navezano na francosko zgodovino in na vrsto književnih del, ki iz takšnega okolja izhajajo.

Ob vsej tej drugostopenjskosti in palimpsestnosti (seveda nam še na misel ne pride, da bi se spuščali v neizogibno dvomljive interpretacije, ali je zavedna ali nezavedna!) ostaja seveda odprto vprašanje, kdo je umoril pastirico Jacqueline, vprašanje, ki je docela nebitveno z estetskega vidika, omeniti pa je mogoče vrsto perspektiv, s katerih se kaže kot ključno. Za Ingardnove privržence je zadeva jasna: umoril si jo ti, dragi bralec, saj je bila pred tvojim branjem umorjena zgolj intencionalno.

Tisti, ki jih občutek krivde ne bo odvrnil od nadaljnega branja, pa so, če seveda niso med srečneži, ki izjave tipa 'resnice o resnici ni', doumevajo kot oksimoron, postavljeni pred še zahtevnejše preizkušnje. Zdi se namreč, da kljub Robbe-Grilletovi težnji po objektivizaciji (po tem, da svet samo še *je*, brez pomena in absurdnosti) ta ni dosežena in roman ne izgubi svoje, rečeno z moralističnim besednjakom, etične sporočilnosti — trditi smemo, da kljub temu, da Robbe-Grillet v svoje besedilo ne pripušča nobenih idej ali vrednot ali sploh česar koli, kar bi nanje lahko napotovalo (svojska izjema je neprenehno Mathiasovo računanje, koliko ur bo prodal, ki pa ga gre razumeti kot dolg enostavni reprodukciji, torej boju za obstanek, in ne kot vrednoto, ki bi to samoohranitveno raven presegala) in da uporablja discipliniran slog brez čustvene obarvanosti, ob branju *Vidca* bralec prej kone zavzame etično stališče, čeprav nemara ne toliko do (neidentificiranega) morilca kot do brezbriznih someščanov umorjene. Zdi se, da neuresničenje avtorjevih tovrstnih programskih ciljev izvira prav iz nezadostne avtorefleksije, iz težnje po objektivizaciji, katere posledica je pomanjkanje demonstrativne zgoljliterarnosti, katere najbolj transparentno utelešenje je prav metafikcionalnost: Cooverjeva *Varuška*, zaradi neprestane demonstracije literarnega aparata, v bralcu ne zmore zbuditi etičnega angažmaja, saj je jasno razvidno, da gre za konstrukt, namenjen estetski recepciji in ne etičnemu opredeljevanju. Robbe-Grilletova besedila pa, zavestno ali ne, operirajo z elementi, ki jih bralec v evropski konstituciji humanizma nujno zaznava tudi na tako imenovani etični, ne zgolj estetski ravni. V tem se znova odločilno razločujejo od besedil ameriške metafikcije, ki se tej ravni že kar programatsko odrekajo.

Naj strnem: predmodernistični roman (in njegovi žanrski neinventivni podaljški) bi videl v vprašanju, kdo je umoril pastirico Jacqueline, osrednji zastavek svojega besedila. Novi roman 'objektivno' konstituirajo dejstvo, da je bila Jacqueline umorjena, vse drugo pa je prepuščeno bralčevi interpretaciji, ki pa bo, če pride do nje, že sama na sebi tragična zmota. Postmoderna proza bi v skladu s svojo opredelitvijo za kategorični ontološki dvom podvomila o tem, ali

je bila Jacqueline Leduc sploh umorjena, še več, ali je sploh obstajala, navsezadnje nemara tudi o tem, ali je umor sploh možen. Vprašanje, zastavljeno v naslovu tega besedila, pa bi doživelo še eno relativizacijo, namreč vprašanje, ali 'kdo' sploh obstaja.

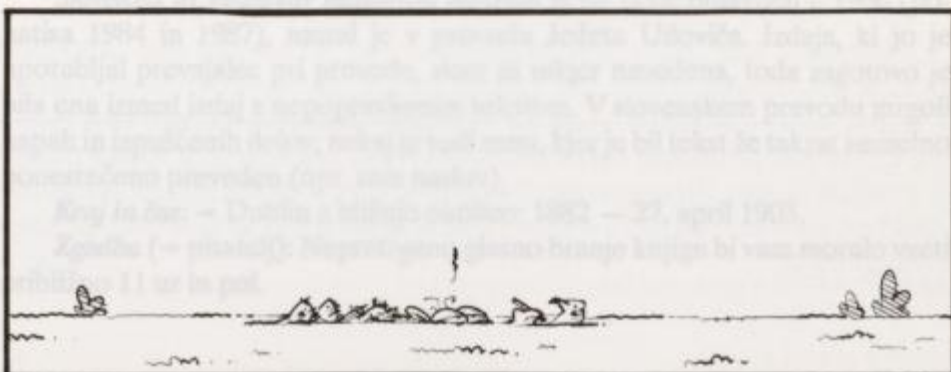
Tega vprašanja nam Robbe-Grillet s svojim drobnjakarskim popisovanjem pojavnih resničnosti, za katerega se zdi, da skorajda nima drugega namena kot prepričevati bralca v ontološko enoznačnost, zanesljivo ne postavlja. Ravno nasprotno: z vsakim opisom prazne sobe, ga'lebjega leta ali gladine pijače v kozarcu nam zagotavlja natanko to, da 'kdo' obstaja, in 'kdo' se utemeljuje na zaznavnem fizisu, recimo na numeričnih sistemih (navsezadnje se roman prične z dvema tuljenjema in tremi piski ladijske sirene, konča pa z Mathiasovim spoznanjem, da bo v treh urah prispel na kopno), kar je precej drugače od postmoderne proze, ki izhaja iz Heisenbergovega principa nedoločljivosti (ta princip relativizira domet vsakršne meritve, saj z njo neogibno vplivamo na merjeno). 'Kdo' se lahko konstituirata edinole s pomočjo 'zanesljive resničnosti', edinole kot 'trdi' subjekt, in kot 'trdi' subjekt mora biti tudi nosilec akcije, ve pa se, da je akcijo najlažje zaznati v skrajni konsekvenci, ki je v našem civilizacijskem kontekstu pač vprašanje življenja in smrti. Posledica je preprosta: da zgodba stoji, velja tisto, kar se je v naslovu tega spisa sprva kazalo kot vprašanje, spremeniti v trditev. Za tiste, ki imajo radi literarne skrivalnice in jim suhoparen sklep, da je pastirica Jacqueline žrtev 'trdega' subjekta (ta pa je zgodovinsko seveda umeščen, in z njim tudi *Videc*), ne zadostuje, velja le še povzeti nekoliko prirejene moto enega najboljših slovenskih romanov (kdor ve, za kateri roman gre, je bil že s tem deležen ustrezne nagrade): KDO JE / KDO SEM JAZ / KDO JE JAZ /. Ločila vstavite po lastnem okusu. (Da je edina beseda, izpuščena v priredbi, beseda 'drugi', ni na tem mestu navedeno zato, da bi bilo ugibanje olajšano, temveč zato, da spodbudi nadaljnje spekulacije.) Če ste ločila vstavili na nesamoreferencialen, torej na predpostmodernistični način, niste uporabljali vprašajev in prišli ste do ingardnovske določitve morilca. Krog je sklenjen.

Krog pa je sklenjen še v nekem drugem smislu: prvič sem se z *Vidcem* spogledal v tretjem letniku komparative pri Kosovem seminarju. Bilo je v času redukcij in seminar sem bral ob svečah. Ta spis sem pričel pisati, kot ste nemara razbrali iz *Twin Peaksov* na začetku, pred več kot letom dni. Tretjo redakcijo tipkam v visokem poletju 1992. Vsaka je nastala na drugačnem pisalnem pripomočku, mehanski stroj se je modificiral v boljši in boljši računalnik, in vsaka v drugi hiši, tudi pogled skozi okno je bil vsakič drugačen, druga drevesa, rože in trava, in zadnje čase tudi redukcij ni več, hvalabog, saj vendar delam na računalnik. Vse se spreminja. Naj bi tako bilo tudi znanaprej.

Umetnikov mladostni portret

James Joyce

BLEŽKA K. A Portrait of the Artist as a Young Man
ANIMACIJA: ANITA WESA JOYCEA



Aleš Pogačnik

BELEŽKA K »*A Portrait of the Artist as a Young Man*« JAMESA JOYCEA

A Portrait of the Artist — L. 1960 objavljen spis, ki ga je l. 1903 → pisatelj neuspešno poskušal objaviti v reviji *Dana*. Ta približno 2000 besed dolg spis (nekaj med pesmijo v prozi in esejem, bojda napisan v enem dnevu) je kasneje predelal v roman → *Stephen Hero*. Imenovan tudi *Ur-Portret*, pisan s pomočjo tretjeosebnega pripovedovalca.

A Portrait of the Artist as a Young Man — Ko je → pisatelj napisal zadnjo od svojih zgodb za zbirko *Dubliners* (»The Dead«), je l. 1907 začel popravljati roman → *Stephen Hero*, toda iz popravkov je po l. 1911 nastajal povsem nov roman. Pisatelj ga je sproti popravljaj (največ peto in prvo poglavje). Najprej je izhajal (po poglavjih) v reviji *The Egoist* (feb. 1914 — sept. 1915), največjo zaslugo za to ima Ezra Pound, ki mu je za roman našel tudi založnika. Prvič je izšel 29. decembra 1916 pri založbi Williama Heubscha v New Yorku, delno popravljena evropska verzija pa pri *The Egoist Press* v Londonu, februarja 1917. L. 1964 je Chester G. Anderson s pomočjo Richarda Ellmanna primerjal Joyceovo končno rokopisno verzijo z vsemi objavljenimi variantami knjige, ter z listo Joyceovih popravkov, ki jih večinoma niso vključili v nobeno izdajo (dodatna korektura tega teksta je bila izvršena konec leta 1992). Tako kritično obdelan tekst je, kljub nekaterim manjšim opombam, postal standardni tekst, ki ga še vedno ponatiskujejo različne založbe.

Slovenski »Umetnikov mladostni portret« je bil prvič objavljen l. 1966 (ponatisa 1984 in 1987), nastal je v prevodu Jožeta Udoviča. Izdaja, ki jo je uporabljal prevajalec pri prevodu, sicer ni nikjer navedena, toda zagotovo je bila ena izmed izdaj z nepopravljenim tekstom. V slovenskem prevodu mrgoli napak in izpuščenih delov; nekaj je tudi mest, kjer je bil tekst že takrat smiselno ponesrečeno preveden (npr. sam naslov).

Kraj in čas: → Dublin z bližnjo okolico; 1882 — 27. april 1903.

Zgodba (→ pisatelj): Nepretrgano glasno branje knjige bi vam moralo vzeti približno 11 ur in pol.

Dramatis personae: Glavna oseba ena sama (→ Stephen Dedalus); njegovi sošolci (Clongawes: Nasty Roche, Rody Kickham, Simon Moonan, »Tusker« Boyle, Fleming, Wells, Athy; Balvedere: Cranly, Davin, Lynch, Temple, Moymihan, MacCann, Donovan, Goggins), učitelji in duhovniki (Clongowes: brat Michael, gospod Gleeson, oče Arnall, oče Dolan, rektor John S. Conmee — ime je dobil šele v → *Ulyssesu*; Balvedere: ravnatelj; univerza: študijski dekan), družinski krog (oče, mama, stric Charles, Dante Riordan, Michael Ceasey; bežno še: nekaj neimenovanih sorodnikov, trener Mike Flynn, Johny Cashman kot očetov znanec iz Corka), dekleta (Eileen, E. C. ali Emma Clery, anonimna prostitutka, dekle na obrežju).

Naracija: Tretjeosebni pripovedovalec, ki se v petih poglavjih (razdeljena na nenumerirana podpoglavja) prilagaja razširjajočemu obzorju ene same osebe, odraščajočega glavnega junaka → Stephena Dedalusa. Roman se konča s prvoosebnimi dnevniškimi zapiski — kot kontrast z »otroškim« začetkom; prelomno mesto romana je tretje poglavje. Podobnemu »kontrastiranju« lahko sledimo tokom celega romana; jukstapozicija je ena od najbolj markantnih značilnosti pisateljevega komponiranja romanov (primerjaj npr. posamezne dele prvega in petega pogl., otvoritvene in zaključne stavke posameznih pogl. ali isto temo in enako podobe v različnih pogl.), ki jo je s pridom uporabljal v vseh svojih delih.

Film: *A Portrait of the Artist as a Young Man*, režija Joseph Strick, 1978.

Bog — → estetika, → epifanija, → poetika, → *Ulysses*.

Prvič: »Bog je bil božje ime, prav kakor je njegovo ime Stephen. Francoska beseda za Boga je *Dieu*, in tudi to je Božje ime; in če kdor koli moli k Bogu in pravi *Dieu*, potem Bog takoj ve, da moli Francoz. In čeprav bi bile različne besede za Boga v vseh različnih jezikih na svetu, in bi Bog razumel, kaj vsi različni ljudje, ki molijo, pravijo v svojih različnih jezikih, bi Bog zmeraj ostal isti Bog in njegovo pravo ime bi bilo Bog« (P, 54/16).

Drugič: »Umetnik, podoben Bogu tega stvarstva, ostane v svojem delu ali za njim ali nad njim neviden, prečiščen, kakor izločen iz bivanja, ravnodušen in si čisti nohte« (P, 249/217).

Dublin — Kulturni in politični center → Irske, na začetku stoletja 300.000 prebivalcev. Razvoj mesta je od l. 1800 nazadoval, na začetku 20. stoletja je bila v mestu umrljivost trikrat večja kot v drugih angleških mestih. Tudi zaradi obmorske lege je v tistem času v mestu cvetela prostitucija, ki je takrat Dublin postavljala na sam vrh mest z »rdečimi četrtmi«. Posel je posebno dobro cvetel med bursko vojno, saj so se v mestu ustavljali vojaki, ki so se vračali iz južno afriških bojišč.

Estetika — glavna tema → *A Portrait of the Artist as a Young Man*, ki jo je → pisatelj razvil na podlagi svojih minulih razmišljanj, toda bolj kot sistematično razmišljanje, je fragment. → Irska se je v tistem času navduševala nad Wagnerjevim konceptom nacionalne umetnosti (in puščala ob strani realistične implikacije v njegovem delu, ki sta jih s pridom uporabljala npr. Ibsen in Hauptman), novoheglovstvom in neoaristoteljanstvom (k čemur spada tudi ponovno odkritje → Tomaža Akvinskega). Joyce je misel, da bi objavil svojo estetiko, opustil tisti trenutek, ko je začel sam pisati literaturo, indikativen značaj njegovega »prehoda v dejanje« pa lahko razberemo v svojevrstni estetski teoriji. Joyceova pripravljalna estetika ima dve fazi:

Prva faza 1898-1902: Označuje jo enačitev življenja in drame (kot najvišje forme umetnosti), vendar kot primat posameznega nad splošnim. Zato je potrebno definirati poetsko zavest. Umetnost je ustvarjen privid, posnemanje. Estetsko dožemanje je veselje (joy), katarza zahteva emancipiran estetski subjekt. Lepo ni stvar reprezentacije, ampak je prezentno. Ali drugače: bistvo umetnosti ni njena nacionalistična nota, ampak umetniškost; taka umetnost tudi že obstaja. Joyce navdušeno piše npr. o slikarju Michaelu Munkycsyju, Henriku Ibsnu, pesniku Jamesu Clarenceu Manganu; ob konkretnih primerih vpleta v članke splošne misli o umetnosti.

Druga faza 1902-1904: Po končanem šolanju v Dublinu → pisatelj naznani, da namerava napisati svojo estetiko. Ohranjenih je več beležk z njegovim razmišljanjem o estetiki (Pariška, Puljska, Tržaška, Züriška). Ker je bistvo Lepega njena manifestativna forma, torej umetnost, se ohranjeni Pariški zapiski ukvarjajo z iskanjem razlike med pravo in nepravo umetnostjo. Pred ugotavljanjem, kaj je prava in kaj neprava umetnost, je potrebno sprejeti neko splošno in osnovno predpostavko: da je namreč »umetnost človeško razporejanje senzibilne in inteligibilne materije z estetskim smotrom« (CW, 145 in P, 241 → /207). Prava umetnost je umetnost, ki omogoča ravnodušno estetsko dožemanje, mir; Joyce ji zato pravi statična umetnost. Obratna je pozicija t. i. kinetične, neprave umetnosti: želiti si nekaj imeti (odkrivati »skrito« sporočilo zunaj same umetnine, naj bo to moralnično, nacionalno itn.) v referentu vzbuja nemir. Estetsko dožemanje mora biti samozadostno, Lepota lastnost objekta samega. Ker je umetniško delo kot tako že *a priori* izvor estetskega ugodja, je glavno vprašanje, na katerega mora odgovoriti estetska teorija (Pariška beležka), kako priti do Lepega. Problem estetskega dožemanja v ostalih beležkah postane kasneje problem same zaznave. Vprašanje stanja zavesti pri dožemanju Lepega odpre nov pogled na vprašanje estetske zaznave, ki ga bo pisatelj razvil s pomočjo → epifanije, → Tomaža Akvinskega in predvsem v → poetiki svojih znamenitih romanov.

Epifanija – (= gr. »razodetje«; pri Grkih prihod Dioniza in praznovanje tega prihoda; v krščanski terminologiji prihod Treh kraljev). Pisatelj je termin prevzel iz D'Annunzijevega romana *Il Fuoco* (1902); D'Annunzio epifanijo uporablja v zvezi z izžarjevanjem in žarjenjem. Termin je še v → *Stephen Hero* uporabljen bistveno drugače kot v → *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Tam najdemo naslednjo definicijo: »Predstavljam si moj pogled na uro kot oklevanje duhovnega očesa, ki hoče svojo vizijo izostriti na točno določen fokus. V trenutku, ko je objekt izostren, je epifaniziran... Končno spoznamo, da je to *ta stvar*, ki je... Duša navadne stvari, struktura na katero je prilagojena, je kot da bi zažarela za nas. Stvar doseže svojo epifanijo« (SH, 217-8). V *A Portrait of the Artist as a Young Man* je v podobni formulaciji (P, 246-47/212-13) na mestu epifanije uporabljen termin *claritas* (→ Tomaž Akvinski). »Epifanija je tukaj koncept, ne več *razodetje*, ampak *ravnodušnost izkušnje*« (Aubert, 170). Joyceov zaključek je, da je prava vsebina estetike kot znanosti njena čista formalnost, umetniški objekt.

Epifanije Joyce namreč imenuje tudi kratke tekste (40 ohranjenih so postopno izdali do l. 1965; ocenjuje se, da jih je pisatelj napisal okoli sto). Veliko jih je vključil v *A Portrait of the Artist as a Young Man* (npr. dvoumno in slabo prevedeno Stephenovo razmišljanje na začetku knjige, o orlih in izkljuvanju oči; P, 46/8) in v → *Ulysses*. Epifanije (ki jih je imel pisatelj za tako pomembne, da je bratu naročal, naj jih po njegovi smrti spravi v vse pomembne svetovne knjižnice) so nastajale *vzporedno* z njegovimi načrti za teorijo o Lepem (→ estetiko), večinoma l. 1903 v Parizu. Veliko kritikov poudarja, da moramo Joyceovo prozo (še posebno epifanije), zaradi skrbno razporejenega podobja in stavčne strukture, brati kot poezijo. Dodatno potrditev za to tezo bi lahko našli prav v njegovi estetiki – vsaj če velja trditev, da je poezija v prvi vrsti umetnost forme (ob tem ni odveč vedeti, da je → pisatelj domala vse življenje pisal tudi precej tradicionalne, tudi oblikovno stroge pesmi). V Joyceovem estetskem konceptu vseh njegovih kasnejših večjih pripovednih del je umetnost postala *forma izkušnje* – → Joyce revolucionarni inovator pripovedne tehnike in oblike romana.

Irska – Angliji vdani protestanti (»Irish Volunteers«, ki so branili otok pred francosko invazijo takrat, ko so morale redne britanske čete oditi v Ameriko) so konec 18. stoletja na Irski dosegli, da je bila l. 1782 sprejeta t. i. Grattanova ustava (Henry Grattan, 1746-1820), po kateri je irski parlament dobil določeno zakonodajno moč. Parlament je bil še vedno podrejen angleški kroni, zato se je pod vplivom ameriške in francoske revolucije kmalu pojavilo gibanje, ki je, od še vedno fevdalnega britanskega imperija, zahtevalo za Irsko agrarne reforme in nacionalno neodvisnost. Vstaja med l. 1790-98 je bila krvavo

zadušana, vodja vstaje, Wolfe Tone (1763-98), je v ujetništvu naredil samomor. Na vstajo so hitro reagirale angleške oblasti in poskrbele za ključni trenutek v novejši irski zgodovini. L. 1800 je podkupljeni protestantski irski parlament izglasoval »Akt o združitvi« — z angleškim parlamentom (tedanji angl. ministrski predsednik je bil William Pitt, 1759-1806). Politična moč (in z njo seveda zemljiški oblastniki) se je tako iz → Dublinu preselila v London, na Irski pa so se sporadično vse bolj začele pojavljati zahteve po vzpostavitvi vsaj delne neodvisnosti. L. 1803 je bila ponovno zadušena vstaja, ki jo je ob francoski podpori vodil Robert Emmet (1778-1803). Prva pomembna dobljena bitka je bil boj za t. i. katoliško emancipacijo, ki jo je vodil Daniel O'Connell (1775-1847). L. 1829 so tako ukinili zakone, ki so omejevali nekatere državljanske in politične pravice katolikov (kar 90 % prebivalstva, 10 % protestantov, v glavnem v Ulstru). Velika lakota — nastala je po l. 1845, ko je bolezen (snet) uničila celotni pridelek krompirja (dominantne kulture domala povsem kmečke Irske) — je povzročila množična preseljevanja v Ameriko in do začetka 20. stol. postopoma prepolovila irsko prebivalstvo (l. 1841 8,5 milj., l. 1903 le 4,5 milj.). V tem času so irske zahteve za nekaj časa potihnile. L. 1858 so bili ustanovljeni fenijci (Irska republikanska bratovščina), ki so kot sredstva za doseg cilja zagovarjali nasilno revolucijo in terorizem. Parlamentarna pot je bila uspešnejša, posebno po l. 1886, ko je angl. ministrski predsednik postal William Ewart Gladstone (1809-1898), znan po svojem prizadevanju za rešitev irskega vprašanja (»Home Rule« in agrarna reforma). Na začetku 80-ih je karizmatičnemu protestantu Charlesu Stewartu Parnellu (1846-91), vodji »Irish Nationalists«, namreč uspelo sestaviti nacionalno koalicijo različnih irskih frakcij (posebno s socialistično »Land League« Michaela Davitta, 1846-1906; pomemben tudi skrivni pakt s fenijci), ki so jo morali upoštevati tako liberalci kot konservativci v angleškem parlamentu. Parnellovo kariero pa je nepričakovano ustavila zahteva po ločitvi, ki jo je na Božič l. 1889 vložil mož Kitty O'Shea, češ da je že deset let toleriral njeno skrivno zvezo s Parnellom. Po ločitvi se je Parnell (na sodišču so o njem diskretno govorili kot o gospodu Foxu) s Kitty O'Shea sicer poročil, toda njegova karizma je ugasnila (razpadlo je zavezništvu »Irish Nationalists« z »Land League«, obtožili so ga tudi poneverbe denarja v pariških fondih irskih strank), in kmalu potem, 6. oktobra 1891, je — še vedno diskreditiran — umrl. Vedeti namreč moramo, da je bila takrat Irska ena najbolj konservativnih dežel. Cerkev je tedaj zagovarjala represiven seksualni kodeks (za oba spola), ki je npr. do določene starosti celo preprečeval vsakršne druženje oseb različnih spolov, domala vsi stiki so morali biti že vnaprej organizirani, ob poroki je bilo devištvo obvezno itd.. Kljub temu pa je bilo ob Parnellovem primeru javno mnenje večinskih katoličanov deljeno. Ob katoliški

emancipaciji l. 1829 je namreč pomembno vlogo igrala prav katoliška cerkev. Mnogi Parnellovi pristaši so pričakovali, da bo ob škandalu spet podprla borbo za irsko neodvisnost in vsaj zato javno blagoslovila Parnellovo poroko, toda Cerkev je bila tiho, kasneje pa je Parnella celo pozvala »naj se tiho umakne, ker gre za moralno, ne politično vprašanje«, in to so ji zamerili (prim. P, 65-78/27-39).

Po Parnellovi smrti so se unionisti zadovoljili samo z zahtevo po agrarni reformi. Od začetka 90-ih je vse bolj cvetel »Irish Literary Revival«, ki je obujal zanimanje za irske mite (sledili so simbolizmu, močni vplivi teozofije); irski literati so veljali za duhovne očete irskega boja za neodvisnost. Keltske korenine so začeli obujati tudi arheologi in lingvisti, center keltske kulture pa je postal »The Irish Literary Theatre«. L. 1899 je zakon katolikom dovolil opravljati tudi upravljalske funkcije, l. 1903 je sledila delna agrarna reforma. Ko je l. 1911 samo zgornji dom angl. parlamenta dal veto za sprejetje »Irish Home Rule Bill«, so se razmere začele zaostrovati. Irski republikanci (»Sinn Fein«, ustanovljena l. 1905; vodji literat in publicist Arthur Griffith, 1872-1922, ter Emon Valera, 1882-1975) so zagovarjali separatizem, skupina Michaela Collinsa (1890-1922) pa je v parlamentu za Irsko zahtevala zgolj poseben status znotraj imperija, podobnega, kot sta ga imeli takrat Avstralija in Kanada. Trenja med militantnimi republikanci in parlamentarci so se stopnjevala, zahteve po samostojni Irski povečale ob Prvi svetovni vojni, in l. 1916 je na Irski izbruhnila državljanska vojna. 6. decembra 1921 je bil končno sprejet zakon o »Irish Free State« (brez protestantskega Ulstra), točno leto kasneje je bila proglašena neodvisna država, ki je l. 1923 dobila tudi svojega prvega Nobelovega nagrajenca, Williama Butlerja Yeatsa (1865-1939, vodja irskega literarnega preroda).

Jezuiti — Katoliški red, znan po svoji vplivnosti in tankovestnem metodičnem delu. Svoje čase glavna ost papeža v boju proti protestantizmu, posebjanje ortodoksnega krščanstva, glavna tarča razsveteljencev, njihove moči se je l. 1773 zbal sam papež (takratni Vrhovni predstojnik jezuitov je bil Lorenzo Ricci) in red je bil nadaljnih 40 let prepovedan. Ustanovitelj reda, Španec Ignacij Loyolski (1491-1556), je »izumil« t. i. eksercicije, »duhovne vaje«. Metoda zahteva meditativno samospraševanje ob iskanju → Božjega odgovora. »Eksercicije spominjajo na stroj v kibernetičnem smislu besede: na podlagi izbire vanj vstavimo neko neobdelano 'naključje'. Ven naj ne bi prišel avtomatičen, ampak kodiran odgovor — torej 'sprejemljivo' vprašanje« (Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*).

Joyce — priimek → pisatelja, za katerega je sam napačno mislil, da izvira iz fr. besede *joyeuse* (iz lat. *gaudere*, »(raz)veseliti se«) in ga v šali tudi prevajal v

nem. s »Freud« (Ellmann, 490). Raziskave pa so pokazale, da je bila prvotna oblika imena Joyce ali *Jodocus/Jocosa* (iz lat. *jocus* = »šala«) ali *Josse*, pogostega fr. in angl. priimka, ki je nastal bodisi po imenu normandijskega mesta Jort (iz *Divodurum*, po kelt. *divos* = »božja« + *durum* = »citadela«) bodisi po pokrajini *Josse* na jugozahodnem delu Francije (iz *Justia*, po lat. *justius* = »pravičen«); napaka je nastala pri latiniziranju priimkov med 11. in 14. stol.

Joyceovci – »V knjigi sem spraval toliko problemov in ugank (puzzles and enigmas), da se bodo profesorji še stoletja prerekali, kaj sem mislil, in to je edini način, da si človek zagotovi nesmrtnost,« → pisatelj ob → *Ulyssesu*.

Literarna veda – → *A Portrait of the Artist as a Young Man* je »Bildungsroman« (podžanr – »Künstlerroman«) z močnimi avtobiografskimi primesmi, kar nakazujejo junaki (→ Stephen Dedalus), kraj in čas romana (→ Dublin, → Irska), kot samo dogajanje (→ pisatelj). Klasičen (zgodnje) modernističen tekst, ki nadaljuje realistično pripovedno tradicijo.

Vplivi: Aristotel, Avguštin, Cavalcanti, D'Annunzio, Dante, Flaubert (*L'éducation Sentimentale*, estetika v pismih Louisi Colet), Goethe (*Wilhelm Meister*), Hardy (*Jude the Obscure*), Huysmans, Ibsen, Hanry James (*A Portrait of a Lady*), Maeterlinck, Meredith (*The Ordeal of Richard Feverel*), George Moore (*Confessions of a Young Man*, *Memoirs of My Dead Life*), kardinal Newman, O'Sullivan (*A Selection from the Notebook of the late J. H. Orwell*), Nietzsche, Pietro Pinamonti (in drugi → jezuitski pridigarji iz 16. – 19. stol.), Symons, → Tomaž Akvinski, Turgenjev, Tolstoj, Verlaine...

Dekadenca (esteticizem, homoseksualnost), → estetika, glasba, katolicizem, liturgija, likovne umetnosti, misticizem, politika (→ Irska), ritual, simbolizem,...

Historična primerjava: D. H. Lawrence (*Sons and Lovers*, 1913).

Literatura – CW: James Joyce – *Critical Writings* (ur. Ellsworth Mason & Richard Ellmann, 1959), SH: James Joyce: *Stephen Hero* (ur. Theodore Spencer, Paladin 1991), P: James Joyce: *Umetnikov mladostni portret* (prev. Jože Udovič, CZ 1966)/*A Portrait of the Artist as a Young Man* (Text, Criticism, and Notes; ur. Chester G. Anderson, Viking Press 1969), James Joyce: *Ulikses* (prev. Janez Gradišnik, CZ 1993)/*Ulysses* (Corrected Text; ur. Hans Walter Gabler, Penguin 1986), James Joyce: *Finnegans Wake* (Faber & Faber 1975).

Jacques Aubert: *Introduction à l'esthétique de James Joyce* (Liberie Marcel Didier 1973), James F. Carrens: *A Portrait of the Artist as a Young Man* (v: *Companion of Joyce studies*, ur. Zack Bowen & James F. Carrens; Greenwood Press 1984), Umberto Eco: *Orvoreno djelo* (Opera aperta; Veselin Masleša 1965), Richard Ellmann: *James Joyce* (popr. verz., Oxford Press 1982), Don

Gifford: *Joyce Annotated, Notes for Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man* (popr. verz., Univ. of California Press, 1982), Don Gifford & Robert J. Seidman: *Ulysses Annotated* (popr. verz., Univ. of California Press 1989), *Materialien zu James Joyce »Ein Porträt des Künstlers als junger Mann«* (ur. Klaus Reichert & Fritz Senn; Suhrkamp 1975), William T. Noon: *Joyce and Aquinas* (Archon Books 1959, pon. 1970)...

Pisatelj – James Augustine Aloysius → Joyce, rojen 2. februarja 1882 okoli 6:00 v Dublinu, umrl zaradi dvojnega čira na želodcu 13. januarja 1941 ob 2:15 v Zürichu, kjer je tudi pokopan.

Osebnostne lastnosti: višina 180 cm, teža pribl. 70 kg (proti koncu življenja shujšal na 30 kg); oči modre, lasje rjavi; večino časa nosil brke, kratek čas tudi brado; težave z zobmi (od l. 1924 kompletna zobna proteza); že od rane mladosti je zaradi kratkovidnosti nosil očala; dioptrija se z leti povečuje tudi zaradi glavkoma na levem očesu (začne ga pestiti od l. 1917, kasneje bo moral prestati več operacij na obeh očesih); tako kot za pogosta revmatična obolenja, kasneje išče krivdo za permanentne težave z vidom v na tleh prespanih pijanskih nočeh, ki jih je imel med letoma 1907-1913 še posebno veliko (v Trstu in na Slovenskem primorju).

Življenjepis: prvorojenec v katoliški družini, imel 3 brate in 6 sester (mati je tudi enajstkrat doživela spontani splav ali rodila mrtvega otroka). Oče aktiven Parnellov pristaš (→ Irska), bil sorazmerno dobro situiran, toda od l. 1892 v neprestanih finančnih težavah (pisatelj večkrat izjavil, da je ves humor v njegovih delih očetov), mati gospodinja (zelo rada je pela). Bil je odličen učenec, šolal se je pri → jezuitih (Clongowes Wood College 1888-91, Belvedere College 1893-98, Dublin University College 1898-1902). Ko je v Parizu l. 1903 pol leta študiral medicino, je pisatelju umrla mati, oktobra 1904 skupaj z Noro Barnacle (od l. 1931 pisateljeva žena) odšel poučevati angleščino na Berlitzovo šolo v Zürichu, končal v Puli (1904-05) in Trstu (1905-15). Kot učitelj zaslužil sorazmerno dobro, toda zaradi načina svojega življenja je imel neprestane finančne težave. Postranski zaslužek iskal v literaturi, novinarstvu, akviziterstvu za angleški tvid in osnovanju kinodvorane v Dublinu, toda vsaj do l. 1915, ko je uspel pridobiti prvo mecenko in začel resneje misliti na literarno kariero, so vsi ti poskusi finančni fiasko. Seli se še v Rim, Pariz in Zürich, Irsko obišče le dvakrat (l. 1909 in l. 1912). Obogatel z romanom *Ulysses* (1922), l. 1932 zaradi zamere do Irske, ki jo je gojil še iz svojih mladostnih dni, odklonil članstvo v Irski Akademiji znanosti in umetnosti, hudo razočaran nad odzivom ob njegovem zadnjem romanu *Finnegans Wake* (1939). Z Noro Barnacle (1884-1951) imel hčerko Lucio (1908-1982) in sina Giorgia (1905-1976), slednji oče edinega

preživelega pravnega pisateljevega naslednika Stephena Jamesa Joycea (r. 1862).

Posebne lastnosti: pretirano nagnjen k pijači (belo vino, najraje Fendant du Saton); razsipen z denarjem; kadilec (po možnosti viržinke); nagnjen k ekstravaganтному oblačenju in intelektualiziranju; dober enigmatik; prekomerno vraževeren; izrazit družinski človek brez posebnih ljubezenskih afer; sramežljiv v družbi žensk, povprečno kvantaški v družbi moških; med letoma 1895-1904 večkrat obiskal javne hiše (nedolžnost izgubil s prostitutko pri 14-ih letih); duhovit in družaben, v zadnjih letih življenja redno zapadal v melanholijo zaradi hčerkinе shizofrenije; v mladosti se je ukvarjal z atletiko, kolesarstvom in veslanjem, sovražil je športe z žogo; na pol šolan tenorist (v družbi zelo rad pel irske pesmi in italijanske arije, igral klavir in kitaro); politično neaktiven, privatno kazal nekaj simpatij do irskih socialistov in antipatij do irskih nacionalistov; kljub javnemu razglašanju ateizma, je obseden s krščanstvom do konca življenja (podobno bi lahko označili tudi njegov odnos do politike in → Irske); aktivno znanje angleščine (tudi irske), italijanščine (opravi izpit za poučevanje na italijanskih državnih šolah), francoščine, latinščine, nemščine, norveščine, pasivno znanje klasične grščine, keltščine, flamščine; prevedel dve Hauptmannovi drami (neuprizerjeni); v irskih in angleških časopisih je pred objavo *A Portrait of the Artist as a Young Man* objavil nekaj pesmi (po njih zbirka *Chamber Music* 1907), kratkih zgodb (kasneje zbirka *Dubliners*, ki po velikih zapletih izide l. 1914) in več kritičnih spisov o takrat popularni umetnosti v Evropi; najpomembnejši romanopisec 20. stoletja.

Poetika — → Joyce je avtor z izrazito avtorefleksivno poetiko, vsa njegova velika pripovedna dela tudi formalno nadaljujejo prejšnja (→ estetika). Nazoren pokazatelj tega dejstva so konci v njegovih treh romanih, ki jim je vedno posvečal veliko pozornosti. Ob njih samo še znani opombi: iz *Ulyssesa* navajamo samo zadnji del osmega stavka v »Penelopi«, stavek iz *Finnegans Wake*, Joyceove zadnje knjige, konec spet vrne na začetek knjige, kjer se stavek nadaljuje.

A Portrait of the Artist as a Young Man: »Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead.«

→ *Ulysses*: »I said yes I will Yes.«

Finnegans Wake: »A way a lone a last a loved a long the«

Stephen Dedalus — Stephen = prvi krščanski mučenik, kamenjan, ko je bil obtožen brezboštva; D(a)edalus = prvi znani (poganski!) izumitelj, v izgnanstvu na Kreti zgradil labirint za Minotavra. Tudi glavni junak → *Ulysses*. → Pisatelj je dve noveli, ki ju je l. 1903 objavil v *Irish Homestead*, podpisal kot Stephen Daedalus, tako je ime tudi glavnemu junaku → *Stephen Hero*. Življenj-

ska pot odraščajočega Stephena Dedalusa v → *A Portrait of the Artist as a Young Man* se ujema s pisateljevo, stranski junaki romana so resnični pisateljevi znanci iz tistih časov (nekaterim je sicer spremenil ime, toda prepoznali so vse). → Literarna veda je zato že zelo zgodaj opozorila, da je roman veliko bolj avtobiografski, kakor je to za »Bildungsroman« navadno. Konec romana je datiran (»Dublin 1904 — Trieste 1914«), vidi se, da je nastajal v Dublinu in da je bil končan v tujini (o tujini ob koncu svoje dublinske mladosti misli tudi Stephen Dedalus). Sama fraza v naslovu *A Portrait of the Artist as a Young Man* aludira na slikarski avtoportret (Carrens, 269). Joyce je ob knjigi izrecno opomnil, da naj bi naslov opisoval »mladeniča, ki bo mogoče postal umetnik« in da naj bi z njim »res ne bil preveč prizanesljiv« (v: Frank Budgen: *James Joyce and the Making of Ulysses*). Stephenov umetniški izdelek v *A Portrait of the Artist as a Young Man* je edino vilanela v petem poglavju, tudi 16. junija 1904 ni od sebe dal praktično še ničesar (→ *Ulysses*). Eno od prvih vprašanj → joyceovcev je zato bilo, koliko je Stephen res umetnik, oziroma sam pisatelj, debata o tem pa je dobila naziv »vprašanje → estetske distance«.

Prvič: pisatelj v Stephenu vidi avtobiografskega junaka, okolica je samo nema priča idealiziranemu, narcisoidnemu in zmagovitemu romantičnemu pohodu umetnika.

Drugič: že starejši pisatelj v ironičnem tekstu povabi bralca k opazovanju svoje nadute mladosti, ki preko takega parodiranja ni več »njegova«.

Tretjič: glavna tema romana je vprašanje »umetniškove reprodukcije«, pisatelj pa se je svojega posla lotil resno: kot umetnik je nevtrarno in na skrbno izbran način prečistil svojo lastno izkušnjo.

Identifikacijski modeli Stephena Dedalusa: ljudje, ki so bili ali izdani ali so postali žrtve svojih principov (zasramovanje družbe ali krivda) ali so bili izgnanci, in pri katerih se je navidezni poraz (vsaj posredno) kasneje sprevrgel v zmago; pogosto v primerjavi z njihovim/i nasprotnikom/i (po zaporedju kakor se pojavljajo v romanu): Parnell (→ Irska), Hamilton Rowan (eden od irskih revolucionarjev, ki je l. 1794 uspešno prelisil Angleže in jim kasneje uspel ubežati v Francijo), kardinal Wolsey (nasprotoval je ločitvi Henrika VIII. in so ga zato obtožili veleizdaje), Balbus (rimski politik iz 1. stol. pr. n. š., jecljavec, ki medtem, ko se drugi zabavajo, zida hišo), Napoleon, grof Monte Christo (junaka Dumasovega romana izdajo štirje prijatelji, eden od njih se med njegovim 14 letnim bivanjem v ječi poroči z njegovo bivšo zaročenko Mercedes, kasneje se jim kot neprepoznani bogataš maščuje), Byron, Dante, Claude Melnote (junak romantične drame Edwarda Bulwer-Lyttona, ki kot pesnik-rtar igra princa in si tako pridobi Paulino, toda ta izve za njegovo pravo

identiteto in ga zavrne, C. M. odide z Napoleonom, postane slaven in se končno le poroči s Paulino), Siegfried, Sv. Stephen, Lucifer, Jezus, → Bog.

Stephen Hero — Fragmenti romana (nastajal 1903-06), naslov mu je dal pisateljev brat Stanislaus. Ohranjen le delno, saj ga je pisatelj v veliki meri sam požgal. Vsevedni pripovedovalec. Ocenjuje se, da bi bil moral celotni roman obsegati pribl. 150.000 besed. Roman ni bil nikoli dokončan, saj je še pred koncem iz njega začel nastajati → *A Portrait of the Artist as a Young Man*. *Stephen Hero* so prvič natisnili l. 1944, material pa dodali l. 1955 in l. 1963; tekst iz l. 1963 je standardna verzija, ki jo ponatiskujejo razne založbe. Pomemben predvsem zaradi obsežnejših → estetskih izpeljav.

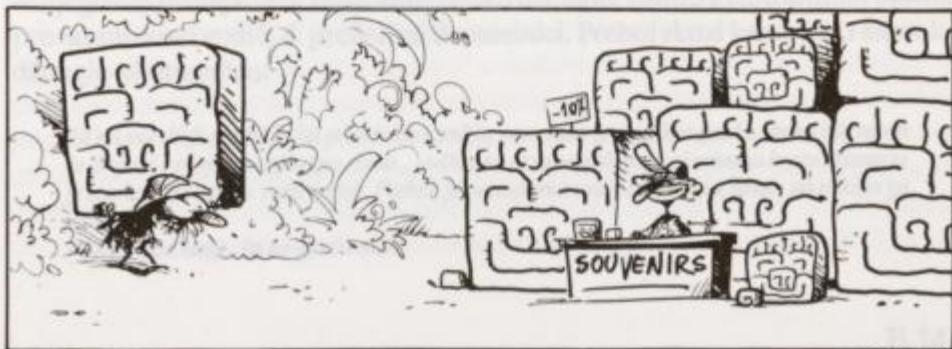
Tomaž Akvinski — Pomemben, toda nikakor ne edini vir za → estetsko teorijo pisatelja, ter → Stephena Dedalusa v → *Stephen Hero* in predvsem v → *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Tomaž Akvinski (o sami estetiki, nastali šele v 18. stol., sicer ni napisal ničesar sistematskega) naj bi bil prvi, ki je na estetiko začel gledati tudi iz stališča spoznavne teorije (Lepo ni postavljaj »le v stvari ali ideje stvari,... ampak je dodal pomembno novo koordinato: Lepo, ki obstaja v mislih ljudi«; Noon, 21). Za Akvinca je tako umetnica tudi ženska, ki se liči. Umetniška dejavnost je zanj le ena od dejavnosti; za Akvinca so transcendentalije le Eno, Resnica in Celost. Lepo ni primat umetnosti, ampak je Lepo »vsaka zadovoljitev želje razuma po spoznanju« (Noon, 25), Joyceov dodatek »z estetskim smotrom« (→ estetika) je posledica estetskih teorij iz 18. stol. in dejstva, da ga je napisal pisatelj (→ epifanija).

O »stopnjah umetniškega dojetanja« (prim. P, 246-47/212-13) ni zato Akvinec govoril nikoli, čeprav je uporabljal enako terminologijo (predvsem v spoznavni teoriji). *Integritas* in *consonantia* sta bila v sholastični filozofiji dva skladna, ne pa zaporedna procesa v zaznavi. Akvinčevi *claritas*, o kateri v analizi spoznavnega procesa govori → Stephen Dedalus, naj bi bolj ustrezala *haecceitas* Dunsca Scotusa. Definirali so jo kot »najvišjo točko realnosti, ki vsako realno bitje določi glede na njegovo posamičnost« (po Noon, 51). Povezavo terminov *claritas* in *quoditas* — o slednjem, kajstvu, je Akvinec govoril le ob ontoloških, ne tudi ob gnoseoloških vprašanjih — je Akvinec uporabljal edino pri opisovanju odnosa med duhom in materijo (t. i. *irradiatio formae*): »Vsaka *quoditas* je bodisi preprosta forma bodisi se skozi to formo dovrši. Forma je določeno sevanje, ki pride iz prve *claritas*. *Claritas* pa je eden od aspektov Lepega« (po ib., 52).

Ulysses — je nadaljevanje knjig *Dubliners* in → *A Portrait of the Artist as a Young Man*. V romanu se pojavlja več junakov iz Joyceovih prejšnjih del, eden od treh glavnih junakov je → Stephen Dedalus, ki je po *A Portrait of the Artist*

as a *Young Man* nekaj časa v Parizu študiral medicino, postal učitelj, umrla mu je mati, objavil je vsaj eno recenzijo, dublinske literate hkrati prezira in jim zavida, ter spet razvija svojo estetsko teorijo, tokrat ob Shakespearju (prim. predvsem pogl. 9, »Scila in Karibda«). Stephen špekulira o tem, da je duh v Hamletu pravzaprav sam Shakespearjev oče, da so Shakespearja v mladosti zlorabile dekline, da naj bi mu bila Ann Hathaway hkrati ljubica in mati, nadomestek za 'dark lady' iz njegovih sonetov (kar naj bi pojasnilo Shakespearjevo mnogoženstvo in vseprisotno krivdo v njegovih zadnjih delih), da je pri pisanju Hamleta pravzaprav mislil na prešuštvo Ann Hathaway, da naj bi se v Shakespearovih delih pojavljal kup njegovih sorodnikov... Vse te trditve – da je Shakespear v svoji umetnosti samo opisal svoje privatne težave – so diametralno nasprotni Stephenovi tezi o »neosebni umetnosti« iz *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Razlika v stališču pa je zgolj navidezna: Stephen ne govori več o avtonomiji estetskega dojemanja, ampak je to tezo vzel za izhodišče svojega razmišljanja. Kar hoče pokazati Stephen v *Ulyssesu*, je, da sta umetnik in njegova stvaritev enaka, povezuje ju ravno avtonomnost estetskega objekta. Z neko važno, samoumevno razliko: prvi ima Ime, drugi ga nima (Stephen v *Ulyssesu* večkrat ponovi vprašanje iz Shakespearovega *Romea in Julije*, »Kaj je ime?«, njegova najpogostejša identifikacija so različni modeli Kristusovega tipa, mesijanstvo sploh ena od glavnih tem romana). V *Ulyssesu* je bil dokončno rojen »greh« privatnega žargona Joyceove → poetike, spočet v njegovi → estetiki, ki je ob *Finnegans Wake* tako zelo zmotil številne kritike (→ pisatelj). *Finnegans Wake* je po evangeliju o odrešeniku iz *A Portrait of the Artist as a Young Man* in *Ulyssesu* ostala pridiga o razodeti religiji: dekonstrukcija primarne umetniške forme, estetsko dojetje navadnega bralca. In če to še ni bil l. 1939, je dvajset let pozneje → Joyce postal hkrati oče in sin → joyceovstva, nesporno veliko Ime svetovne literature.

KRALJEVSKA POT



Marcel Štefančič, jr.

KRALJEVSKA POT DO FILMA

Če je Malrauxova **Kraljevska pot** v resnici *Kraljevska pot do filma*, kje je potem film **Kraljevska pot**? *Oui*, ga ni. Ali pa ga ni bilo, vsaj do tedaj, ko je Hollywood v drugi polovici sedemdesetih & na začetku osemdesetih nenadoma zgrabila potreba, da hiper-individualnega & konservativnega junaškega junaka sinhronizira s propadom liberalne države. Tri hollywoodske filme iz tega obdobja imamo lahko za neuradne, šifrirane, tajne ekranizacije **Kraljevske poti**: **Apokalipso zdaj** (1979, Francis Ford Coppola), **Lov za izgubljenim zakladom** (1981, Steven Spielberg) & **Iztrebljevalca** (1982, Ridley Scott).

Najprej je tu **Apokalipsa zdaj**, kvazi-uradna ekranizacija Conradovega *Srca teme*, sicer pa zgodba o ameriškem častniku, ki se odpravi v kamboško džunglo, da bi ritualno pokončal obsedenega & avtoritarnega polkovnika Kurtza, ki se je tja zabarikadiral s svojo zasebno armado. Perken, obsedeni osvajalec, ima v **Kraljevski poti** podobno ambicijo:

»V pokrajini, kjer bivam, sem svoboden. Če bom oborožen, bom tam zdržal do smrti. In tam so tudi ženske. Če bom imel kaj strojnic, bo pokrajina nezavzetna za vsako državo, če se že ne bo odločila, da žrtvuje veliko ljudi.«

Potem je tu **Lov za izgubljenim zakladom**, ki se odpre z Indiano Jonesom & njegovim prebijanjem skozi amazonsko džunglo, zasuto v labirintnimi pastmi, prevarantskimi vodiči & prežečimi domorodci. Preboj skozi kamboško-siamsko džunglo ni drugačen:

Ta na pol divji predel je bil prav tako sumljiv, prav tako grozeč kot gozd ... tu so bili samo še divjaki s svojim vonjem po mesu ... odkar so se vzpenjali proti glavnemu kraju Stiangov, je legel nanje vedno večji nemir. Perken je nenadoma udaril Clauda s pestjo po roki in ga ustavil.

»Glejte pod noge. In ne ganite se.«

Pet centimetrov od Claudove noge sta štrlela dva do skrajnosti priostrena kosa bambusa kot dva roglja vilic.

Perken je iztegnil prst.

»Kaj še?«

Perken je zažvižgal med zobmi, ne da bi odgovoril; cigareto je vrgel predse. V zraku, ki je bil zaradi bližajočega se večera zelenkast, je opisala rdečo krivuljo in padla na zemljo.

Poleg sta štrleli še dve konici.

»Kaj pa pomeni tole tu?«

»Bojne puščice.«

Claude je gledal Moia, ki jih je pričakoval – v vasi so bili zamenjali vodnika – nastlonjen na svoj samostrel.

»Možakar bi nas menda lahko na to opozoril, se vam ne zdi?«

In dodajte še dramtizacijo epistemološkega preloma v arheologiji (*»Žal je vrednost takšnih prispevkov le preveč odvisna od tehničnega znanja, od izkušnosti in od smisla za disciplino tistih, ki jih prispevajo« versus »Smisel za disciplino ne vodi nikogar v nevarne dežele«*) & svarilo, da na zgodovino ni mogoče streljati (Perken = Indy).

Končno je tu tudi **Iztrebljevalec**, zgodba o štiriletnih replikantih, ki se z drugih planetov vračajo zato, da bi dobili odgovore na nekatera bazična vprašanja (odkod prihajam, kam grem & koliko mi je še ostalo) – pri tem spoznajo, da spomini niso jamstvo za realnost preteklosti & da so svojo smrt že zamudili. Iztrebljevalca bi lahko zmodelirali tudi po teh stavkih, snetih iz **Kraljevske poti**: *»Ko je človek mlad, ne ve, kaj je smrt«* (denimo štiri leta mlad?), *»Kaj bi moglo tu še ostati od mestnega človeka ... razen če ni postal še sam divjak«* (je tudi Harrison Ford le replikant?), *»Skoraj vsi zamudimo svojo smrt«* (sic!), *»Morebiti se človek ne spominja«* (spomini so le implantacije), *»Perken je strmел v to pričo, ki je bila tuja kot bitje z drugega planeta«* (spomnite se končnice **Iztrebljevalca**) & *»Če me premagajo spomini ... bom umrl«* (pa saj govorite o spominih, se zgrozi *blade runner*).

* * *

Ko se Claude, eden izmed junakov Malrauxove **Kraljevske poti**, spominja Evrope, same Evrope že nikjer več ni: ne gre le za to, da so meje Evrope že zaprte & da tam dobesedno ni več kaj videti; z drugimi besedami povedano, čar **Kraljevske poti** ni v tem, da pokaže, kako je preteklost, ki jo skušajo vsi restavrirati, mumificirati & *»spraviti v soglasje«* s svojimi lastnimi, celo osebnimi miti, v sami sedanjosti izgubljena, ampak v tem, da opozori, kako je v sedanjosti izgubljena prav sama sedanjost. Boj, ki ga vsi – Claude, Perken, Grabot, Mayrena itd. – bijejo, je zato v resnici le boj za pogled, boj za čimboljši pogled, boj za tisti čisti trenutek, v katerem bi lahko človek ujel samega sebe, kako se

gleda. Da Evrope že ni več nikjer, da je Claude na začetku **Kraljevske poti** že na poti v Azijo, v Indokino, da je potemtakem že odrezan od sveta (ladja je tu kot nekaka alegorija dekadentne civilizacije, ki drvi v propad), pomeni prav to — da namreč v Evropi pogled ni ločen le od svojega predmeta, ampak je ločen tudi od samega sebe, drugače rečeno, Evropa je neznosna prav zato, ker pogled v njej ni več medij sedanjosti.

Prvi pogled, s katerim smo soočeni & s katerim se sama **Kraljevska pot** tudi odpre, je pogled na legendo, na mitsko figuro:

»Tokrat se je Claudova obsedenost sprostila. Vztrajno je opazoval obraz tega moža in si prizadeval, da bi v somraku, v katerega ga je zavijala za njim prižgana električna žarnica, slednjič vendarle razločil kako izrazito potezo. Postava je bila tako medla kot luči somatske obale, ki so tonile v močni mesečini, v kateri so se bleščale soline. Zdelo se je, da se tudi njegov glas, poln jedke ironije, širi v tej afriški temi kot legenda, ki so jo bili okrog njega napletli čenč in zabave željni potniki, kot tisti splet govoric, romanov in sanj, obdajajoč belce, ki so kakorkoli posegli v življenje neodvisnih azijskih držav.«

Claude se spočetka sicer sprašuje, zakaj ga Perken, ta kvintesenčna legenda (*»Perkenova legenda je zdaj krožila po ladji, od enega ležalnega stola do drugega«,* beremo malce kasneje), sploh trpi v svoji bližini, toda kasneje spozna, da le zato, *»ker je bil edini, ki ga je občudoval«*. Perken ga potemtakem v svoji bližini trpi le zato, da bi ostal legenda, še toliko bolj, ker je ta sklep povsem v skladu s Claudovo opazko, da je Perken mož, ki mu ni mar, *»da bi igral svojo lastno biografijo«,* in ki ne čuti potrebe, *»da bi kdo občudoval njegova dejanja«*: Perken hoče biti očitno legenda, ne da bi ga pri tem kdo gledal, a ne le to, Perken je v resnici legenda, ki hoče obvladati in kontrolirati pogled nase, pač legenda, ki hoče kalvarično dramo evropskega pogleda, ločenega od samega sebe, zatreti & obvladati z dramo pogleda na legendo, potemtakem z dramo neobvladljivega pogleda nase, kar se še zlasti lepo vidi v temle prizoru: *»Sledil je Perkenovemu pogledu: ta pogled se je zastrmel v njegovo, Claudovo podobo, vendar v zrcalu. Svoje lastno čelo in svoj naprej moleči obradek je za sekundo videl z očmi nekoga drugega.«* Zakaj potemtakem Claude občuduje Perkena? Lahko bi rekli, da prav zato, ker predstavlja legendo, ki ne prenese pogleda nase — če bi lahko rekli, da predstavlja Perken tistega ultimativnega paradoksnega narcisa, ki ne prenese »tujega« pogleda nase (*»Če je vse to resnično«,* namreč opozori Claude, *»lahko živi samo od nečesa, kar je nesporno in kar mu dovoljuje, da sam sebe občuduje.«*) & ki hoče užitek v pogledu nase prihraniti sebi, potem bi morali vsekakor priznati, da je Claude v resnici le Evropejec, ki bi se rad tega pogleda na legendo, katerega ujetnik je, tega vsiljenega, prepolnega & totalitarnega pogleda, ki ni njegov, znebil & osvobodil. To, kar Perkena & Clauda ločuje od Mayrene, slovitega & nič manj legendarnega osvajalca, ki je nekoč za en dan postal *»kralj*

Sedangov«, je prav ta njun upor utopiji & narcistični iluziji »nepokorjenega« pogleda, ali rečeno drugače: »*To je bil mislim mož, ki je na vso moč želel, da bi kot igralec na odru igral svoje lastno življenje.*« Kakšna je sploh razlika med temi tremi »osvajalci«: tu je najprej Mayrena, človek iz preteklosti & legende, ki je propadel zato, ker je mislil, da lahko azijska plemena pokori s pogledom, tu je zatem Perken, ki verjame, da lahko azijska plemena pokori tako, da se priliči pogledu samih azijskih plemen, & tu je končno Claude, ki skuša azijska plemena »pokoriti« tako, da jim svoj pogled vsili kot njihov lastni pogled, navsezadnje, Claude skuša to, kar bo tam videl, postaviti na zemljevid, vendar ne zato, da bi se tam potem kdo bolje znašel ali pa da bi potem kdo tja našel pot, potemtakem ne zato, da bi pokazal pot tja (podton je namreč itak ves čas ta, da si tudi potem, ko bo zemljevid narisal, tja ne bo nihče upal), ampak prav zato, da bi pokazal pot iz Azije v Evropo, da bi tej azijski armadi, anonimni, »neodrešeni« & v svoji kripto-proletarski naturi nemočni, pokazal pot v kapitalistični svet menjave, v svet, katerega integralni del z odsotnostjo svojega delovnega mesta predstavljajo, da bi pot v Evropo pokazal prav temu praznemu, anonimnemu, osvobojenemu pogledu, da bi potemtakem sami Evropi vrnil njen »izgubljeni« pogled & da bi ji pokazal pot iz Azije.

»Vse te rdeče pičice naokrog so templji. Te raztresene lise so spet drugi templji.«

»In ta modre lise?«

»Mrtva mesta Kambodže. So že raziskana. Po mojem mnenju pa jih je še nekaj, toda pustiva to. No, dalje. Ali vidite, da so rdeče pike templjev ob začetku moje črne črte številne in da se držijo njene smeri?«

»In kaj pomeni ta črta?«

»Kraljevsko pot, cesto, ki je povezovala Angkor in jezera v kotlini Menama. Nekdaj je bila tako pomembna kot cesta od Rodana do Rena v srednjem veku.«

»Templji sledijo tej črti do...«

»Kraj nima pomena; do meje resnično raziskanih pokrajin. Pravim, da zadostuje, če se držite s kompasom v roki stare poti, da najdete templje. Če bi bila Evropa pokrita z goščavo, bi bilo nesmiselno misliti, da bi na poti iz Marseillea v Köln prek Rodana in Rena ne našli razvalin cerkva... In ne pozabite, da se glede na raziskane pokrajine to, kar trdim, da preveriti — in je tudi res preverjeno. Zgodbe starih popotnikov pravijo to...«

Tiha predpostavka tegale pogovora med Perkenom & Claudom je, da je Azija — tu seveda meri predvsem na Siam & Kambodžo — dejansko le *Evropa*, pokrita z goščavo: Claudova predpostavka potemtakem ni, da je Azija tu zdaj zato, da bi Evropa lahko v njej našla svojo »izgubljeno« preteklost, ampak hoče zgolj poudariti, da je vsa prihodnost Azije že za njo & da je njen čar le v tem, da uteleša vrhovnega narcisa, ki — v mnogočem podobno kot Perken — pogleda nase preprosto noče artikulirati. In lahko bi rekli, da skuša Claude najti & reprezentirati le ta neartikulirani refleksivni pogled same Azije, ta pogled, ki

je že videl svojo lastno smrt & ki potemtakem stoji med dvema smrtema, potemtakem med smrtjo, ki jo že ima za sabo, & smrtjo, ki jo bo — potencialno *via* zemljevid — prej ali slej prinesel prihod kapitalistične eksploatacije & potrošnje, pri čemer so uničujoči in nezadržni učinki kapitalizma le del kapitalistične *master-načrta*.

»Blato — ali ga duhate?« je Perken znova povzel. *»Tudi moj projekt je usmrjen. Nič več časa nimam. Preden bosta minili dve leti, bodo podaljški železniških prog dokončani. In preden bo preteklo pet let, bo prek pragozda speljanih mnogo cest in železnic.«*

»Ali vas vznemirja stateški pomen cest?«

»Ta pomen je enak ničli. Toda alkohol in malo vredna roba bosta moje Mojje uničila. Ničesar ni moč storiti. Svojo igro moram odstopiti Siamu ali pa se vsemu odpovedati.«

Če je *Azija le Evropa*, pokrita z goščavo, s tem post-holokavstnim zemljevidom, pod katerim so shranjeni zombificirani pred-apokaliptični pogledi »užaljene« anonimne proletarske armade, ki bi jo prav pogled nase izdal, potem je *Evropa le Azija*, postavljena v muzej, pri čemer cinizem podmene samega romana ni le v tem, da poudari, kako Evropa razpada prav v muzeju, v tej univerzalni banki pogledov, ampak v tem, da pokaže, kako je Evropo prav pogled nase spremenil v kepo gnoja, v zapuščeni svet, rečeno z drugimi besedami, Malrauxovi junaki se ne skušajo ločiti od sveta, ki ga obseda prekinitev s preteklostjo, ampak prav od sveta, v katerem sama preteklost sploh še ni prišla do besede. Ta Claudova recipročna re-vizija Evrope kot Azije, pokrite z goščavo, oz. Azije kot Evrope, postavljene v muzej, še najbolj spominja na Marxovo revizijo Feuerbachove vizije sveta (*Nemška ideologija*): Malrauxova Azija je videti natanko kot svet, v katerem je nekdo za eno leto prekinil celotno proizvodnjo, celotno kontinuiteto čutno-človeškega dela, kapitalistične mašine & industrije (povojni paranoični post-holokavstni filmi so, denimo, ponujali podobno revizijo sveta) — kratek stik v kapitalizmu, tak je Marxov podton, v svetu, kot je obstajal do sedaj, ne bi izzval le mutacij & motenj, ampak bi spremenil, prvič, tudi samo naravo v najbolj elementarni vrednosti, drugič, inhibiral bi sposobnost percepcije (pogleda), in tretjič, povzročil bi celo »katastrofično« & v mnogočem prav »holokavstno« izginotje samega sveta. In če bi, po drugi strani, lahko že rekli, da Malraux strukturno — ne historično — stoji nekje med Balzacom (+ Flaubertovo arheološko obsedenostjo z mrtvimi religijami) & Josephom Conradom, potem bi morali vsekakor priznati, da **Kraljevska pot** v resnici predstavlja le most med Balzacovim prikazovanjem podeželske aristokracije, ki jo razjeda & kanibalizira vdor kapitalističnih tržnih odnosov, & Jimovim »užaljenim«, »nemočnim« & atomiziranim pogledom iz romana **Lord Jim**, z njegovo kapitalistično »postvarelo« pripetostjo na »prednji

jarbol«, s katerega v svet »vsak dan gleda s prezirom človeka, ki mu je usojeno, da blesti sredi nevarnosti«.

Zato seveda ne preseneča, da se prehod iz uvodne — sicer tipično conradovske — afriške plovbe (morje kot medij, s katerim drži kapitalizem skupaj te oddaljene predkapitalistične cone, azijske države, in obenem ladja kot ničelna točka samega dela, kot sublimna potlačitev dela, kot odsotno delovno mesto, kot kraj, na katerem dobesedno »ni kaj početi«) v azijsko džunglo odvrti prav v Francoskem inštitutu, v tem muzeju *par excellence*, ki ne stoji kje v Evropi, ampak tako rekoč sredi Azije, sredi sveta, ki je »za eno leto« pogledal stran, ali z drugimi besedami, pot iz Evrope v Azijo, iz sveta, ki ga je uničil pogled nase (»Svetu, ki je v stagnaciji, je treba iztrgati njegove zakoreninjene podobe«, pravi Perken), v svet, ki pogleda nase ne prenese, vodi prek azijskega muzeja, prek Azije, postavljene v evropski muzej, potemtakem prav prek pogleda, ki je svojo smrt že videl.

»Muzeji so zame kraji, kjer spe dela preteklosti, ki so postala mit... V svojem najglobljem bistvu je vsaka civilizacija za vsako drugo nekaj, v kar ni moč prodrati. Toda predmeti ostanejo in mi stojimo pred njimi kot slepci, dokler z njimi ne spravimo v soglasje naših lastnih mitov.«

In ravnatelj *Francoskega muzeja* Albert Ramèges Clauda opozori na protispektakelsko & v bistvu ne-kapitalistično naturo njegovega predmeta, ki da se upira pogledu, tej ključni komoditeti kapitalističnega načina eksploatacije:

»No, in zdaj k vašim načrtom, gospod! Če se ne motim, imate namen potovati po stezi, po kateri je potekala nekoč starodavna kmerska Kraljevska pot...«
Claude je prikimal.

»Moram vam pa takoj spočetka reči, da je ta steza, prav ta steza — ne govorim o cesti — na velikih razdaljah povsem nevidna. Ko se približa pogorju Dang-Rekov, se popolnoma izgubi.«

»Jo bom pa spet našel«, je smehljaje se odvrnil Claude.

»Upajmo ... Moja človeška — in uradna — dolžnost je, da vas opozorim na nevarnosti, ki jih boste srečali. Gotovo veste, da sta bila dva izmed naših pooblaščenecv, Henry Maître in Odend'hañ, umorjena. In vendar sta naša nesrečna prijatelja dobro poznala to deželo.«

»Gotovo vas ne bom presenetil, gospod, če vam povem, da ne iščem udobnosti in miru.«

Kraljevska pot je, po eni strani, »povsem nevidna«, potemtakem nekaj, kar se upira pogledu & kar pravzaprav tehnično samemu pogledu sploh niti ni namenjeno, po drugi strani pa od »gledalca« zahteva, da se odreče prav kapitalistični vrednosti »gledišča«, čutnemu, »skopičnemu« užitku, potemtakem »udobnosti in miru.« V čem je misterij te »povsem nevidne« & »izgubljene« *Kraljevske poti*, ki subjekta nagovarja, naj se ji odreče? Perken skuša temu

kripto-fevdalnemu, agrarno-plemenskemu svetu — ki je že videl svojo lastno smrt & svojo lastno »postvarelost«, utelešeno v zapuščenih templjih, skulpturah & svetiščih, ter za katerim je globalno & duhovno že ves kapitalizem — vsiliti klasično pred-kapitalistično »menjavo« (če seveda upoštevamo, da je podton ves čas ta, da v Evropi templji & svetišča še niso na prodaj prav zato, ker goščava, ta ultimativni post-holokavstni zemljevid, poti med Rodanom in Renom še ni prekrila).

»Strojnice, ki jih je hotel prinesiti iz Evrope, so bile tu, v tem gozdu, ki ga je poznal, v teh kamnih ... So v njegovi pokrajini tudi templji? Morebiti se bo dalo iz njih še kaj več izbiti kot samo tolikšno število strojnic, ki si ga je želel. Ali se ne bi mogel, če bi tam gori našel kaka svetišča, v Bangkoku pogoditi in hkrati oborožiti svoje ljudi? Še en tempelj, pa ima deset strojnic in dvesto pušk ... Spričo tega spomenika je pozabljal na veliko število templjev, ki nimajo nobenih skulptur, pozabljal na Kraljevsko pot ... V svoji domišljiji je že videl, kako korakajo mimo njegovi ljudje in se leskeče sonce na cevah in muhah njihovih pušk.«

Če kaj, potem bi lahko rekli, da je smisel te Perkenove pred-kapitalistične *wish-fulfilment* fantazije prav v tem, da bi si z njo — potemtakem z zamenjavo templjev za orožje — prišel na jasno glede svojega objekta, glede svoje ideološke »očaranosti« s »povsem nevidno« *Kraljevsko potjo*.

»Pa vendar je bilo v tem kamnu tu njegovo ogroženo življenje ... Njegovo življenje. Vsa kljubovalnost, ves napon, ves zadrževani bes, ki ga je bil pripeljal semkaj v ta gozd, se je napel, da odstrani to oviro, ta nepremični kamen, ki so ga bili postavili med Siamom in njim samim.«

Pomen te Perkenove pred-kapitalistične *wish-fulfilment* fantazije & tudi njegove siceršnje *aut-aut* obsedenosti je zdaj bolj jasen: z vključitvijo skulptur, templjev & svetišč v kapitalistični krogotok menjave bi sami Aziji iztrgal prav tisti pogled, ki ga je prekrila goščava, z orožjem, ki bi ga s to menjavo pridobil, pa bi potem ta svet pokoril & ga obenem tudi zaščitil pred pogledom — če zatorej česa, potem se skuša Perken znebiti prav »fetišističnega« pogleda, ki živi od tega, da se zrcali v sebi, & ga zamenjati z idealnim pogledom, ki proizvaja & reproducira le tisti svet, katerega previdnost ateističnega Boga potem drži skupaj & v kontinuiteti. Perken je vsekakor žrtev neuspešnega prehoda pred-kapitalistične zavesti v kapitalistično ideologijo: Perken je sicer junaški, ultra-individualni, celo hiper-individualni junak, kar pomeni, da je faliranost njegove vizije sublimirana s popolnostjo njegove polemične, nespravljive, hiper-individualne, pred-politične & pred-konsenzualne evforije, z drugimi besedami, tega, kar se je že zgodilo v realnosti, ne zna artikulirati & uprizoriti v svoji lastni glavi, v svojih idejah, v svojih mentalnih fantazijah, oz. Perken ne ve, da je

protislovnost njegove mentalne vizije razrešljiva prav v realnosti, od katere beži & v kateri so se te protislovnosti že razrešile. Perken pogleda & objekta preprosto ne zna več sinhronizirati zato, ker potlači, da imajo čutila — rečeno z Marxom — tudi »svojo zgodovino« & da so se s prihodom kapitalistične fragmentacije, atomizacije & razpršitve, potemtakem z avtonomizacijo samih monadnih delov zunanjega historičnega sveta, ter zlomom pred-kapitalistične totalnosti avtonomizirala & atomizirala tudi sama čutila, predvsem seveda pogled, ki sta ga epsko-glamurozni blagovni *fetišizem* & spektakularna *opredmetenost* novega kapitalističnega, tržnega sveta ekscesno napihnila & prelevila v svoj vrhovni medij. In če česa, potem Perken ne zna sinhronizirati prav teh svojih polavtonomnih čutil & nove avtonomnosti njihovih zdaj povsem abstraktnih, »povsem nevidnih« & »izgubljenih« objektov, če seveda upoštevamo, da je njegova obsedenost s smrtjo le alegorična razrešitev njegove frustriranosti & njegovega resentimenta spričo izključenosti iz zgodovine, spričo sadistične pra-želje, da bi videl svojo lastno smrt, & poskusa, da bi svojo lastno smrt sam tudi režiral.

Prav zato naj bi bil ta pogled, ki ga tako obsedeno išče, v resnici le nekaka utopična kompenzacija za vse tisto, kar je izgubljeno z razvojem kapitalističnega sistema — & to novo doživetje je hiper-ekstremno, pa tudi hiper-individualno & hiper-libidinalno, prav zato, ker nima ekvivalenta v preteklosti. Lahko si sicer mislimo, da je mogoče pred-kapitalistično zavest preslikati v kapitalistično ideologijo, toda prav samega pogleda tam ne bomo našli, celo do te mere, da bi lahko rekli, da je kapitalizmu v njegovi pred-kapitalistični fazi manjkala le pogled. Pogled je seveda nekaj, kar je odkril kapitalizem. Claude & Perken sta združena na skupni odisejadi — & če dobro preberemo, zlahka ugotovimo, da Clauda *Francoski inštitut*, nekaka brezosebna & napol anonimna organizacija, kakršnih so bili potem spet polni predvsem paranoični pozno-kapitalistični filmi (*The Conversation*, *The Domino Principle*, *The Parallax View* ipd.), pošlje v Azijo prav po pogled.

»Da se ne bi bilo treba bati obžalovanja vrednih zlorab, ki so se dogodile lani, je bilo odločeno, da bodo predmeti, kakršnikoli že, ostali in situ.«

»Oprostite?«

»In situ: na krajem samem. Predmete bo treba navesti v poročilu.«

Le kaj je potemtakem *Kraljevska pot*, če ne prav *Kraljevska pot do pogleda* — & tudi njegov poskus, da bi naredil zemljevid & svet »sistematiziral«, v resnici predstavlja le arheološko izkopavanje pogleda. Od starih arheologov, inštitutovcev, »kopačev« ga ločuje prav to, da ima epistemološki prelom že za sabo — edina njegova dilema je, kako od kolonialne teologije pogleda preiti k

znanosti pogleda, teoretičnega, akuzmatičnega pogleda, ki drži svet skupaj prav s tem, ko ne more več držati skupaj samega sebe.

To, kar združi Clauda in Perkena, je potemtakem prav pogled, iskanje pravega pogleda, pač poskus, da bi pogled restavrirala kot medij sedanosti & mu s tem vrnila njegov osvajalski blišč.

Zato pravzaprav niti ne preseneča, da je **Kraljevska pot** v svoji žanrski resnici le čisti fantovski, pustolovski roman, zelo podoben romanom, kakršne sta malce prej pisala, denimo, Jack London & predvsem Joseph Conrad, in zato sploh ne preseneča, da nam Conrad — denimo, v **Nostromu** — ves čas prikazuje prvi greh, ne da bi sam Raj pred tem sploh obstajal, pri Malrauxu pa je sam prvi greh nesmiseln spricho odsotnosti kakršnegakoli Raja, če seveda upoštevamo, da je tako pri Conradu kot pri Malrauxu uporaba žanrske, pol-avtonomne, »nepokorjene« literarne forme dobesedno poistovetena z nujnostjo osvajalskega potovanja & s samim faktičnim obstojem pol-avtonomnih dežel, nepokorjenih azijskih držav, v katere se odpravita Claude & Perken, že pred njima pa tudi Grabot & Mayrena.

»Prišel sem torej do spoznanja, da nam enostranska vrednost, ki jo danes dajemo umetniku, zastira pogled na druge bistvene elemente umetnine, denimo, na stanje civilizacije, ki to umetnino opazuje. Človek bi dejal, da v umetnosti ni časa. Razumete, to, kar me zanima, je razpad, sprememba teh del, njihovo najgloblje lastno življenje, ki se hrani z življenjem ljudi. Vsako umetniško delo na splošno teži za tem, da postane mit.«

V tem sublimnem & napol tajnem razcepu med umetnostjo, ki žre ljudi, & umetnostjo, ki hoče postati mit, lahko vsekakor vidimo le alegorijo stilnih aporij samega teksta & Malrauxa, prav tistega njegovega oklevanja med nizkim žanrom & visoko mitsko art-literaturo, med velikim romanom & avanturistično junaško pomorsko romanco (le da lov na žensko zamenja lov za izgubljenim pogledom), med dvema kulturnima prostoroma, med dvema pripovednima šiframa, med Balzacom & Conradom, med realizmom, ki je še lovil totalnost, & degradirano pol-avtonomno žanrsko beletristiko, ki jo zanimajo le še avtonomni deli novega sveta. Ali kot Clauda opozori ravnatelj *Francoskega inštituta*:

»... z veliko pozornostjo sem prebral vaša zanimiva poročila o azijski umetnosti, ki ste jih objavili lani. In priznam — šele ko sem zvedel za vaš prihod — tudi vaša teoretska razglabljanja. Reči moram, da so me razmišljanja, ki ste jih tam razvili, bolj pritegnila kot prepričala...«

Poudarek je seveda na »bolj pritegnila kot prepričala«, kar smemo seveda razumeti kot alegorični namig na žanrsko, popularno literaturo, ki sicer »pritegne«, a »ne prepriča«. In tako kot se Malrauxu upira spoznanje, da sta visoka

& žanrska literatura dela iste izgubljene totalnosti ter da slog ni le prekinitev s preteklostjo & povzetek teh prekinitev, ampak prav mizanscena protislovnost situacije v sami družbeni realnosti, tudi Perken ne zmore spoznati, da azijske kolonije v resnici funkcionirajo kot izgubljeni deli totalnosti, kot oddaljeni, odtrgani, odrezani kosi Evrope, & da so ti izolirani, avtonomni, mentalni deli sveta definitivni del istega zgodovinskega procesa & istega pogleda. V realnosti hoče odigrati le to, kar Claude počne na zemljevidu.

Kateri pogled pravzaprav združi Perkena & Clauda? Lahko bi rekli, da ju združi prav pogled na Grabota, legendarnega osvajalca, na tega fanatičnega & obsedenega pustolovca, ki si je dal zato, da bi svoj pogled samomorilsko zbil v eno samo točko, amputirati celo eno oko. Perken ne skriva svojega občudovanja:

»V tveganju lastnega življenja najde ugodje, ki ga mi ne najdemo, to ugodje pa je izrazitejše, ker je potrebnejše. Ima smisel za nekačšn z velika dejanja, ki so sicer nekaj divjega in sovražnega, nikakor pa ne vsakdanjega: pripovedoval sem vam že, kako je izgubil oko ... Ali poznate pik črnega škorpijona? Jaz poznam bičasto kačo. Škorpijonov pik pa je še bolj boleč. To ni malenkost. Ker je nekoč čutil silovit, živčen odpor ob pogledu na to žival, se je dal namenoma pičiti ... Ko je pomagal tovarišu v neki povsem nesmiselni dogodivščini, se je dal skoraj požreti od mravelj.«

Pri Grabotu ju fascinira & obseda prav ta točka, v katero je zbit pogled, & njuna odisejada se kmalu prelevi v nezadržno & nepovratno soočenje s tem pogledom, ki je dramatično popisano v epizodi, v kateri mizanscena pogleda iz negibnih prežečih, divjaških pogledov & gledališkega tipa vizualizacije, s kakršno se je prebijal še Henry James, naredi vizualni suspenz, čisti sistem omejevanja, prikrivanja & odlaganja, nekaj eksorcistični & grozljivi boom pra-pogleda kot medija, prek katerega se je realnost prelevila v sliko & odkritje filma.

Naj sta že izgubljala čas z razpravljanji ali ne, bila sta izročena Grabotu na milost in nemilost...

»Če bi se slabo obrnilo?« je vprašal Claude.

»Ga bom ubil. To je naša edina možnost. V gozdu, v teh njegovih krajih, bi bili izgubljeni.«

Grabot je zagotovo poznal revolverje, ki jih uporabljajo skozi hlače ... Prišla sta. Kočica brez okna, zaprta s surovo stesanimi vrati, ne z rešetko. Vrata z zapahom od zunaj ...

»Gotovo je še kak drug vhod?« Za hišico je začel tuliti pes. Če bo ta cucek še tako tulil, je pomislil Perken, bova kmalu imela vse na vratu. Pritisnil je na kljuko in obotavljaje potegnil vrata k sebi, ker se je bal, da so zaprta tudi od znotraj; ubogala so ga le počasi — bil je nemiren — ker se je bil les v času velikega deževja napel.

Zacingljal je zvonček. S strehe je padla poševna temno modra in z drobnimi praški prežarjena sončna črta; senčne gmote so se vrtele kot okoli osi, se dvigale in spuščale. Najvišja je postala razločnejša: vodoraven tram, ki ga je bilo moč zaznati v profilu. Zdelo se je, da ga na koncu nekaj vleče. Krožil je okoli nekakšnega velikega škafo, nekakšne kadi ... Zdaj se je sukal v smeri proti njim, izgubljajoč svoje oblike tem bolj, čim bolj se

je oddaljeval iz slepečega pramena, ki je padal skozi odprta vrata in metal njuni lastni silhueti z razpotegnjenima životoma in kratkima nogama, ki sta bili zamotani druga v drugo, na prašna tla. In končno se je v sončnem pravokotniku pokazal ves stroj: mlinski kamen. Cingljanje je prenehalo.

Perken se je umaknil v senco, da bi bolje videl, in Claude mu je zadenjski sledil ob strani, hkrati nesposoben, da bi ostal, kjer je bil, in da bi pri hoji odvrnil pogled od luči, ki je prodirala v kočico kot nekaj blok iz kamna. Toda Perken se je še vedno umikal. To je bil umik v grozi. Claude je kar čutil, kako se Perkenu krčijo prsti, ki so iskali oprijema, in odrevenelost človeka, ki se bo zdaj zdaj zgrudil. Toda Perken ni zinil niti besedice in se ni niti zganil.

K mlinskemu kamnu je bil privezan neki suženj. Obraz preraščen z brado. Belec?

Perken je nekaj zavpil in njegov krik je preglasil psa, vpitje pa je bilo tako naglo, da ga Claude ni razumel. Takoj zatem je hropeč ponovil:

»Kaj se je zgodilo?«

Suženj se je drhtečih ramen v temi spet pognal naprej. Zvonček je spet zacingljal, a enkrat samkrat. Mož se je ustavil.

»Grabot?« je zatulil Perken.

Groza in vprašanje, ki sta zvenela v glasu, sta se odbila na obrazu, ki je bil obrnjen proti njima. Claude je iskal oči, vendar je razločil le brado in nos. Mož je iztegnil odprto dlan z razmaknjenimi prsti, kot da bi skušal nekaj zgrabiti, potem pa jo je spustil, da je padla s tleskom mesa nazaj ob bedro. Bil je privezan z usnjenimi jermeni. Slep?, se je spraševal Claude, ki ni mogel izgovoriti besede in vprašati Perkena.

Ta z umazanijo pokriti obraz je bil medtem obrnjen proti njima. Proti njima ali proti svetlobi. Claude ni našel tega pogleda, ki ga je iskal, toda Perken je bil dejal, da ima Grabot samo eno oko.

Odkritje tega slepega pogleda, ki se več ne more reflektivno videti, potem-takem tega ultimativnega narcisa, ki se mu ni treba več gledati, sovpadе z dramatično kinematizacijo pripovedi & suspenza, z mitskim odkritjem filma — kot da obojega ne moreš imeti. Groza, ki jo občutita ob soočenju s slepim pogledom sredi džungle, je vsekakor alegorična šifra tiste groze, ki bi jo občutila, če bi se sredi te džungle nenadoma zadela ob oko kamere. In junaki Malrauxove **Kraljevske poti** so junaški & hiper-individualni prav zato, ker obojega preprosto ne morejo imeti. Malraux bo kasneje Marxa zamenjal z de Gaulleom, internacionalizem z nacionalizmom, radikalni aktivizem z liberalnim etatizmom, odkritje filma pa s pisanjem knjig o slikarstvu in kiparstvu.

GRAD

FRANZ KAFKA



Stojan Pelko

GRAJSKI VAMPIR

*Obraz je vampir
in pisma so njegovi netopirji,
njegova izrazna sredstva.*

Gilles Deleuze, *Podoba-gibanje*

Gilles Deleuze je zgornje besede zapisal v svojem delu o filmu, natančneje: v tistem poglavju o podobi-afekciji, v katerem govori o obrazu in velikem planu. Vendar jih je pred njim nekoč zapisal že Franz Kafka — in to prav v nekem pismu, pismu Mileni. Kafka v njem pojasnjuje prekletstvo pisem, njihovo usodno razmerje s fantomom, ki med potjo požre poljube, položene v pisma. Vendar se Kafka ne ustavi zgolj pri »klasičnih« pismih, temveč to fantomsko razsežnost zazna tudi v sodobnejših sredstvih komunikacije. Če namreč ena serija tehničnih invencij komunikacije uspe restavrirati naravna razmerja in približati ljudi navzlic razdaljam (vlak, avto, letalo), tedaj obstaja še neka druga, precej bolj usodna komunikacijska serija, ki v medčloveška razmerja znova vpeljuje prav to fantomsko razsežnost. V to drugo serijo sodijo po Kafki poleg pisem še telegraf, radio, telefon in vsakovrstni parlografi in imaginarni kinematografi. Kafka se v nekem drugem pismu, pismu Felice, s prav fantastično vnemo loteva možnih kombinacij ene in druge, »pozitivne« in diabolične serije: kako, denimo, kombinirati parlografe s pisalnimi stroji in praksinoskopi, tovrstne kombinacije pa nato namestiti na ladje, letala in vlake? V teh njegovih zamislih lahko prepoznate tako anticipacije *lap-topov* in elektronske pošte kakor tudi scenarije Wendersovih filmov. Deleuze pa iz njih potegne dovolj zloveščo misel: *fantomi nam grozijo toliko bolj, kolikor ne prihajajo iz preteklosti*. V tej luči je mogoče razumeti tudi temeljno opredelitev samega opusa Franza Kafke, kakor sta jo s Felixom Guattarijem začrtala že leta 1975 v monografiji *Kafka: »Njegova literatura ni potovanje skozi preteklost, temveč je to potovanje naše prihodnosti.*»¹

Če naj bo ta specifična dvojna narava časa tisti skrajni domet, ki naj se kristalizira skozi naš prispevek, tedaj moramo pričeti pričujočo razpravo ravno z vampirsko naravo pisem, s tem svojevrstnim *epistolarnim vampirizmom*. Guat-

¹ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Pariz, 1975, str. 148.

tari in Deleuze ne skrivata svojih kart, temveč kar na vrat na nos — bolj na vrat kot na nos! — primerjata Kafko z Draculo. Vampirsko naravo Kafke odkrijeta najprej v pismih, nato pa konsekvence tega odkritja kot pajčevino razpredeta tudi na njegove novele in romane. Izhodišče te primerjave je morda na prvi pogled videti prav neverjetno, vendar ju pripelje daleč — vse tja do *Gradu*, vampirskega toposa *par excellence*.

Izhodiščni problem (ki se navsezadnje razkriva že tudi v podnaslovu njune monografije) je naslednji: kako biti tujec v lastnem jeziku? Kako iz svojega jezika iztrgati manjšinsko literaturo, ki bo od znotraj izvotlila govorico? Odgovarjata približno takole: poljubna govorica vselej že predpostavlja neko deteritorializacijo ust, jezika in zob. Svojo primitivno teritorialnost namreč ti trije elementi najdejo v prehrani. V trenutku, ko se lotijo artikulirati zvoke, se vsi trije že deteritorializirajo. Potemtakem obstaja čisto specifična disjunkcija med prehranjevanjem in govorjenjem, med jedjo in govorico — in naj se sliši še tako bogokletno, tudi med jedjo in pisavo! Pisava spreminja besede v reči, ki lahko tekmujejo s hrano. »Govoriti, predvsem pa pisati, pomeni kositi.«² Zato seveda ne preseneča, da nas bodo zanimala tista bitja, ki so oba užitka spojila v enega: bitja, ki pišejo z zobmi in katerih govorica je krvavo mesena. Vampirji torej!

Kako je danes sploh še mogoče govoriti o vampirjih? V kronikah in sodnih spisih jih ne najdemo več. Tudi v fikciji jih je vedno manj, če pa že so, gre praviloma za »rehabilitacije« ostarelih zločincev (tipična primera sta Herzogov *Nosferatu* in Coppolin *Dracula*). Poskusimo zato nekoliko drugače: poskusimo govoriti o vampirjih kot o konceptualnih osebah. Gre za pojem, ki sta ga v svoji zadnji knjigi *Kaj je filozofija?* vpeljala prav Gilles Deleuze in Felix Guattari. Namesto da bi se mukoma poskušali prebiti v dvorce in gradove legende, potemtakem raje vstopimo v slonokoščeni stolp misli, kjer bomo slejkoprej naleteli na tisto sublimno točko, ki jo Deleuze imenuje »*flagrant delit de légender*«. Kdo ali kaj je torej konceptualna oseba?

»Konceptualna oseba nima nič opraviti z abstraktno personifikacijo, s simbolom ali alegorijo, saj živi in vztraja. Filozof je idiosinkrazija svojih konceptualnih oseb, obenem ko njegove osebe same postajajo vse kaj drugega kot zgolj tisto, kar sicer so zgodovinsko, mitološko ali običajno.«³

Je mar vampir tedaj lahko takšna konceptualna oseba? Je, saj je videti, da se vampir, natanko tako kot filozof, venomer vrača iz dežele mrtvih. Vrača se brez prestanka: živi, ne da bi zares živel, in umrje, ne da bi zares umrl. Preprosto

² *Ibid.*, str. 36.

³ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Pariz, 1991, str. 62-63.

vztraja. To je celo bistvo njegove zaklete usode: vrača se, a ne more ostati, vselej vztraja prav na svoji vrnitvi, na večnem vračanju.

Če torej tudi sam vztrajam na tej konceptualni plati vampirja, tedaj to počnem predvsem zato, da bi vpeljal drugi pol temeljne dvojice Deleuzove filozofije. Če namreč pozorno sledimo misli tega filozofa, tedaj »koncept ni objekt, temveč teritorij. Koncept nima objekta, temveč ima nek teritorij.« Prav tja bi radi prišli, na ta teritorij, ki je zgolj in samo njegov. Mar ni ravno ta topološka razsežnost najbolj fascinantna v vseh zgodbah o vampirjih? Vselej obstaja nek teritorij, ki mu pripada – in vsa drama se odvija prav v vztrajnih prehajanjih meja tega teritorija. Brez te teritorialne zamejitve si zgodb o vampirjih preprosto ne morete zamisliti. Najprej in v prvi vrsti gre vedno za grad. Toda to ni dovolj: v tem gradu mora obstajati neka čisto posebna soba... In v tej sobi je nujen še en teritorij, še natančneje kadriran in še bolj ostro uokvirjen: gre seveda za krsto. Tovrstno predalčkanje, ta čisto svojevrsten *mise-en-abîme*, nam dovolj zgovorno priča, da gre za objekt želje. Še natančneje, da gre za fantazmo, kolikor je enciklopedična oznaka za fantazmo prav »uprizoritev želje«, *mise-en-scène de désir*. Toda ves zastavek igre je natanko v dvosmernih prekoračitvah tako zarisanih meja: po eni strani mora vampir izstopiti iz svojega teritorija, po drugi strani pa mora ravno žrtev vstopiti v njegovo sobo, se kar se le da približati njegovi krsti. Vse drugo je manj pomembno: stopiti čez, prestopiti mejo nekega teritorija, to je tisto bistveno. Naj le mimogrede ilustriram to topološko razsežnost z drobno kuriozitetno v zvezi z ameriško distribucijo najbolj razvpitega umetniškega vampirskega filma, Dreyerjevega *Vampirja*. V ZDA so ga distribuirali pod naslovom *The Castle of Doom*, posamezne odlomke pa so še posebej povzeli v filmsko kompilacijo z naslovom *Dr. Terror's House of Horror*. Če torej že ne gre za grad, gre vsaj za hišo – vselej za nek čisto določen kraj, za topos z natančno določenimi mejami, ki jih je treba prekoračiti.

Toda kaj nas čaka po tej temeljni prekoračitvi? Upam si predlagati odgovor, ki velja enako za obe strani: čaka nas praznina, nič drugega kot čista praznina. V neki radikalno drugačni perspektivi je na natanko isti odgovor pri problemu Kafkovega *Gradu* opozoril že Dušan Pirjevec v antologijski uvodni študiji »Franz Kafka in evropski roman«: bistvo je nič! Najbolj deliranten trenutek v vseh prekoračitvah vampirjevega teritorija je namreč prav tisti sublimni trenutek, v katerem žrtev odkrije, da je krvnikova krsta prazna, da je vampir nekje drugje, vselej drugje. Ta praznina je grozljiva, tako zelo grozljiva, da jo je treba – pa četudi smo opremljeni s špičastim kolom, da ne rečem ostrim peresom – zapolniti s krikom, krikom čiste groze. Na drugi strani te pustolovščine znova naletimo na praznino: na prazno belino žrtvinega vratu. Tudi ta belina je tako neznosna, da mora vampir na njej pustiti svojo sled. Popisati mora to belo stran,

se nanjo podpisati s krvjo. Krik in podpis, dvakrat strah. Gre mar potemtakem za dve reakciji, ki sta si podobni? Ali morda res »med kmeti in gradom ni velikega razločka«, kot bi dejal vaški učitelj? Veliko boljše kot zgolj s pritrdilnim odgovorom bomo na to vprašanje lahko odgovorili z odgovorom, ki ga Deleuze ponuja v zvezi z velikim planom.

Smo na področju podobe-afekcije, obraza in velikega plana. Nismo posebej daleč proč od vampirjev, saj Deleuze govori o »fantomski koncepciji afekta«. Citira celo slaven stavek iz *Nosferatuja*, ki je po zaslugi nadrealistične evforije postal tako zelo slaven, da sploh ni več treba navajati njegovega vira: »in ko je prispel na drugo stran mostu, so mu naproti prišli fantomi...«. Tudi naš uvodni citat o obrazu in njegovih netopirjih je s teh strani, teh tako zelo poetičnih in lepih strani. Toda če je obraz kot vampir, mar tedaj operacija velikega plana obraza ne velja tudi za našega vampirja?

»Veliki plan niti ne ločuje enega individua niti ne združuje en del enega z drugim delom drugega. Na tej točki ničesar več ne reflektira niti ne občuti, pač pa čuti zgolj pridušen strah. Posrka dve bitji, toda posrka ju v praznini. V praznini pa je on sam goreč fotograf in Strah je njegov edini afekt: veliki plan-obraz je hkrati obličje in njegov izbris.«⁴

Če je torej mogoče govoriti o vampirjih, tedaj bi delovni naslov tovrstnega govornjenja lahko bil identičen nekoč že napisanemu in dodobra razvpitemu besedilu Franca Morettija o fantastičnem filmu: *Dialektika strahu*. Gre namreč natanko za strah kot tisti edini afekt, ki zaznamuje absolutno praznino, v kateri se dve bitji, vampir in njegova žrtev, pomešata in celo sploh nehata biti. In gre za dialektiko, kolikor drugi ni zgolj grožnja identiteti, temveč obenem tudi pogoj za definiranje meja identitete, meja teritorija nekega koncepta. Navsezadnje vse fantastične zgodbe slejkoprej naletijo na temeljno vprašanje, ki ga je morda najjasneje artikuliral že Tzvetan Todorov v svojem slavnem besedilu o fantastičnem: gre za kolaps meje med subjektom in objektom. Prav v tem čisto natančnem pomenu postaja naš vampir konceptualna oseba: s svojim gluhim strahom se dotika same točke suspenza individuacije, dotika se kolapsa meje med subjektom in objektom.

V zvezi s strahom tvegam še krajši ekskurz o krivdi. Eden glavnih zastavkov Guattarijeve in Deleuzove monografije o Kafki je prav razvezava strahu od krivde. V grobem je mogoče interpretacije Kafke razpeti v sveto trojico: transcendenca zakona — ponotranjena krivda — subjektivnost izjavljanja. Narobe, trdita Guattari in Deleuze. V skladu s svojim trojnim branjem pisem, novel in romanov predlagata neko drugo trojico: *strah, beg, demontaža*. Tako v pismih ne gre za krivdo, temveč za vampirjev *strah* pred lučjo dneva, religijo,

⁴ Gilles Deleuze, *Podoba-gibanje*, cit. po slov. prevodu, SH, Ljubljana, 1991, str. 142.

časom in glogovim kolom. V novelah, ki jih zaznamuje »poživinjenje« (če naj tako dovolj okorno prevedemo francoski »*devenir-animal*«), spet ne gre za krivdo, temveč je osnovna gesta *beg*, ki pa ima kaj malo opraviti s strahom, prej z »norim upanjem«. V romanih pa končno nastopi tisto presenetljivo K-jevo navdušenje nad demontažo, obenem mehanično in juridično. Strah, beg in demontaža so potemtakem trije odgovori, ki se zaporedoma pojavljajo v pismih, novelah in romanih, in ki v grobem ustrezajo diaboličnemu paktu, poživinjenju in kolektivnemu izjavljanju. Ne gre torej za krivdo individuuma, temveč ravno za tri figure suspenza same individuacije, za tri figure kolapsa meje med subjektom in objektom.

In če že govorimo o kolapsu meje med subjektom in objektom, tedaj je treba to raziskavo nadaljevati na specifično filmskem področju. Eden glavnih zastavkov celotnega Deleuzovega podviga v zvezi s taksinomijo filmskih podob je bil natanko v tem vztrajnem iskanju nekega gledišča, ki bi ne bilo niti zgolj objektivno niti čisto subjektivno. Treba je torej najti »prevod« tega kolapsa na ravni filmske govornice. Deleuze je v svojem delu o filmu to poskusil storiti vsaj dvakrat.

Prvič tedaj, ko se je ob primeru Pasolinija spoprijel s problematiko polpremega govora (*discours indirect libre*). Gre za tip izjavljanja, povzetega v izjavi, ki pa je sama odvisna od drugega izjavljanja. Ne gre za mešanico dveh izgotovljenih subjektov izjavljanja (poročevalca in poročanega), temveč za svojevrstno dvojno neločljivo operacijo, od katerih ena konstituira osebo v prvi osebi, druga pa je priča njenemu rojstvu in ga sploh šele uprizori. To ni več metafora, temveč pričevanje o heterogenem sistemu, ki je daleč proč od slehernega ravnotežja. Na filmski ravni je to kombinacija videnja sveta, kakor ga vidi junak, in hkratnega uzrtja njega samega v svetu.

Zdi se nam, da je pol-premi govor natanko tisti koncept, ki je manjkal Pirjevcu, da bi lahko z eno besedo označil tisto, kar je sam razvezal v naslednji opis:

»svet se razkriva samo v tisti meri, kakor se neposredno prikazuje junaku samemu, in junak se razkriva v tisti meri, kakor se sam razkriva svetu. (...) to pomeni, da je avtor s svojega visokega vsevednega stališča stopil v junaka in gleda na svet skozi njegove oči. Vendar to ne pomeni, da se z junakom identificira (...) Avtor je torej hkrati zunaj in znotraj junaka.«⁵

Drugič pa se Deleuze loti kolapsa meje med subjektom in objektom v poglavju o »Močeh lažnega« v drugem zvezku svojega dela o filmu, *Podobi-čas*, tokrat skorajda v obliki manifesta:

⁵ Dušan Pirjevec, »Franz Kafka in evropski roman«, v: Franz Kafka, *Grad*, CZ, Ljubljana, 1967, str. 61.

»Tisto, kar mora film doseči, ni identiteta realne ali fiktivne osebe skozi njene objektivne ali subjektivne vidike. Doseči mora postajanje realne osebe, ko se le-ta spravi 'fikcionirati', ko vstopi v 'flagrant délit de légèreté' in tako prispeva k iznajdevanju svojega ljudstva. Osebe se ne da razločiti od tistega prej in potem, vendar oboje združuje prav v prehodu od enega k drugemu. Tedaj sama postaja nekdo drug, pričinja fabulirati, ne da bi niti za hip postala fiktivna.«⁶

Če torej vztrajamo na figuri vampirja kot konceptualni osebi, tedaj to počnemo predvsem zato, ker prav pri njem slutimo nek tak pogled, ki ni ne zgolj subjektiven ne zgolj objektivni. Filmska zgodovina vampirizma pozna prizor, v katerem je ta sublimna razsežnost kolapsa meje med subjektom in objektom kristalno čista. Gre za slavni pogled iz notranjosti krste v Dreyerjevem *Vampirju*. Vprašanje, ki so si ga ob tem presenetljivem gledišču vsi zastavljali, je na moč enostavno: *Kdo si ti, ki gledaš?* Odgovor junaka Davida Graya pa je vse prej kot enostaven. Sposodi si ga lahko edinole pri Rimbaudu in skupaj z njim odgovori: *Je est un autre*, Jaz je drugi. Ta »jaz« je obdarjen s tisto vznemirljivo tujostjo, ki ji je Freud znal reči *Unheimlich*, ravno kolikor je obenem že tudi nekdo drug – kolikor je absolutni gospodar, kakor je Hegel ljubkovalno rekel smrti.

Vrnimo se za konec še za hip k zgornjemu citatu, natančneje, k pozivu k »iznajdevanju svojega ljudstva«. Guattari in Deleuze strneta Kafkino literaturo v dva slogana: je zadeva ljudstva (*une affaire du peuple*) in je kot ura, ki prehiteva. Če smo se problema kolektivnega izjavljanja delno že lotili ob izzivu manjšinske literature kot izvotlitve lastnega jezika, tedaj je zdaj čas, da se končno soočimo še s časom. Kot po naključju sta referenci za oba slogana filmski: Jean-Luc Godard za izvotlitev jezika, Orson Welles za specifično časovno strukturo. Še več, prav meja med Deleuzovima pojmom podobegibanja in podobe-časa nam morda lahko ponudi tudi ključ do dveh ključnih razsežnosti Kafkine literature:

»Sam ekran je postal cerebralna membrana, na kateri se neposredno in direktno soočata preteklost in prihodnost, notranjost in zunanost, brez sleherne določljive razdalje, neodvisno od sleherne fiksne točke. Bistveni značilnosti podobe nista več prostor in gibanje, temveč topologija in čas.«⁷

To sta obenem tudi dve osnovni razsežnosti Kafkine literature: *topologija*, ki na dovolj paradoksen način združi najbližje in najbolj oddaljeno, ki naredi, da sta tako njen avtor kot njen junak hkrati znotraj in zunaj; in pa *čas*, ki v eno spoji najbolj arhaično in najbolj moderno funkcionalno, ki v eno samo podobokristal zbije legendarno preteklost in črnogledo prihodnost.

⁶ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Minuit, Pariz, 1985, str. 196.

⁷ *Ibid.*, str. 164.

Thomas Mann dr. FAUSTUS



© 1988 S. J. P. M. C.

Miha Zadnikar

DOKTOR FAUSTUS ali TRIJE FRAGMENTI O USIHANJU

Ta spis kaže brati, kot ga je videl poslušalec

I

Mannov roman *Doktor Faustus* oziroma *Življenje nemškega skladatelja Adriana Leverkuehna*, kakor ga pripoveduje neki prijatelj smo prebiral trikrat; ja, prebiral, zakaj vsa tri soočenja je obdala nekakšna interna, vpeta, prenasičena zgodba, prepodobna ključnim notranjim segmentom teksta, da bi svoje podjetje mogli poimenovati branje, udobno stanje pa »prebrano«. Branje zveni sistemsko in materializira defenzivo imaginacije, za navrh forsira distanco pred povezovanjem in goji urejene domačne svetove — postavlja »biti« pred »imeti« (berete gobe, čeprav *so* gniloživke; prebirate solato, da bi ne *imela* več gnilobe). Velja celo paradoks: Kar je prebirano, je želja po univerzalnem prebranem; kar je brano, se vrti in nabira v eno samo knjigo. Branje in prebiranje razločuje identifikacijski postopek, ki pri prvem opraviilu nima oporišč v realnem, pač pa je nekaj imaginativnega (predstavljivega in prestavljivega), v produktivnih trenutkih celo imaginarnega (predstavnega in prestavljenega): Romaneski subjekt med prebiranjem osedla vlogo, ki je začuda bliže avtorstvu kakor »sekundarni«, oddaljeni, »bralski«, življenjski refleksiji; točka poudarjenega, »vživete-ga« strinjanja narašča v moreče obče mesto; pisava ni vkleščena med narekovaje, pač pa sili v oklepaje; intimizem; klicaji in vprašaji (»iritantni material«, vreden pripisnih *nota bene* na margini) pa so zradirani zgolj še v pritrjevalne pike. Z vsem tistim se strinjamo.

Prebiranje je angažiran poseg v tekst, branje pa iskanje sebi primerne-ga, »prizadetega« teksta.

Mar tudi pri teoretskih spisih poznamo prebiranje za razloček od branja? Kar zadeva tovrstno berivo, je teza obrnjena in nas poučuje, da teorija dopušča prebiranje, kadar je povnanjen esej; kadar pušča prazen prostor za imaginacijo; kadar je njena moč prej spekulativna kakor dopuščajoča. Kjer ni »višjih ciljev«

(nacionalno pomembno; »potrebno«; sistematika), tudi ni fantazmatskega spopada s tekstom. Če za postopke Karla Marxa porečemo, da jih povezuje briljanten slog, ali če se šaradam Jacquesa Lacana upremo z metodo, da ga pojmuje kot literata, tedaj smo na poti k prebiranju: Zanesse nas bodisi »ljubezen do modrosti« ali pa nenehen občutek, da »gre za nekaj drugega«. Oboje je slaba vest, kot dilema pa se kristalizira spricho (šolske) vzgoje, ki daje obnovi prednost pred vpraševanjem, vpraševalcu ideološko moč nad materijo, materiji pa status obvladljivosti.

Nemogoče razmerje med prebiranjem in branjem je blizu vsakomur, kdor je bil v kinematografskih časih kdaj pred nalogo, da mora precej časa po ogledu kakega filma o njem sestaviti predavanje. Ogleda si ga še enkrat — prej je kritično hlastal za spodrseljaji, a glej, na lepem že soustvarja umetnino; prvič je bral (roman), drugič prebira (teorijo). Na tej ravni je video uzakonil nekakšno zunanjo *tehniko*, ki je filmske publiciste prikrajšala za prepoznavanje ekstremov videza in pogleda; filmi, posneti po klasični literaturi, pa so se prav skozi naposled dokopali do *slogovne* enotnosti, tako da jih zapakiranost v »mali ekran« in »knjižni kasetni format« rešujeta pasti »ekranizacije«, prav tiste dvojnosti prebiranje/branje, ki je režiserja še držala v strahospoštovanju do prednika. Zakaj spopad z uglednim scenarijem je v transliteracijah vedno le strah pred neprebranim: Kaj pa če »moje drugo« ne bo dovolj odmaknjeno od literarne odprtosti? Serenus Zeitblom, ki v Mannovem romanu pripoveduje o svojem prijatelju, si ves čas dovoljuje prav to režisersko skepsa, misleč, »ah, saj spet govorim samo o sebi, dopustite mi, da krenem še skoz ta zgodovinpisni prehod, potem pa se takoj spet posvetim zanimivostim iz življenja in dela ljubljene *intima*«. Iz Zeitblomove dikcije diha naivna in pravičniška enotnost *tehnike* in *sloga*, tako da lahko celo brez eksplicitne predstavitve spoznamo, da je njegov poklic — klasična filologija.

Doktorja Fausta smo prvič prebirali skoz ponotranjeni spor o glasbi in njeni usodnosti; v času, ko je knjiga, ki evocira problematiko glasbenika v razmerju do besede o glasbi, ležala na nočni omarici, si je nadobudni klarinetist v glasbeni šoli drznil spregovoriti o svojem početju in zdvomiti o zadostnosti odigranega. Moral je prekiniti s tovrstno kariero, sicer bi ga to stalo razpolovljenega duha; preveč specialnosti in premalo refleksije. (Ali pa preveč samorefleksije in premalo volje do specialnosti.) »*Bojim se karkoli obljubljeni umetnosti, ker dvomim o tem, ali je moja narava, ne glede na vprašanje, koliko sem nadarjen — tako ustvarjena, da temu lahko zadostim, ker si moram priznati, da nimam tiste neomajne naivnosti, ki, kolikor morem videti, in to ne nazadnje, med drugim*

sodi k umetniškemu ustvarjanju. Namesto te je moj delež kmalu zasičena inteligenca, o kateri pač smem govoriti, ker lahko prisežem pri peklju in pri nebesih, da si niti trohico ne domišljam nanjo.»

Drugo prebiranje *Doktorja Fausta* je sledilo kot anekdotična prevleka zgoraj skicirane življenjske koincidence. Prelomljeni instrument je obljubljal velike besede, pogoji zanje pa so dolgo ostajali le pri glasu. Mladi raziskovalec se je namreč našel pred zagato, kako govoriti o sociologiji glasbe, in se je v dvomih pred prvim predavanjem zatekel k cehovski mimikriji: Za izhodišče diskurza je iz romana potegnili tiste pasuse, ki jih je Thomasu Mannu anonimno sugeriral Theodor W. Adorno. Slabši razlog za ta korak se je imenoval »kako študentom približati misel pomembnega teoretika, ne da bi tvegali videz fetišizma«, boljši pa si je nadel slo po racionalnem posredovanju ezoterike. »*Fioriture in kadence! Ali slišite, kako je pustil konvencijo? Tukaj ni jezik — nič več — očiščena od floskule — temveč je floskula — očiščena od videza — od svoje subjektivne obvladanosti — videz — umetnosti je odvržen — nazadnje umetnost zmeraj — odvrže videz umetnosti.*« Nastala je snov za predavanje o tem, kako je za iskrenega umetnostnega teoretika nujno, da ljubi umetnost. Če je treba — za prijatelja Manna, za ohranitev diskretne ljubezni do umetnosti — zna tak teoretik pianistu-praktiku položiti na jezik takšno zaporedje predavateljskih vzklikov, da je v dveh števkih razloženo bistvo glomazne *Estetiške teorije*. Dilema glasba/govor o glasbi je razvezana: Predavanje izza klavirja je bagatelizacija in obenem sinteza tekstualne interpretacije. Pianist pa vseeno fascinira (samo) skoz tekst. Teorija se z *navidezno* glasbeno spremljavo skrči od evforičnosti. Ostane tisto še zmerom teorija?

Tretje prebiranje *Doktorja Fausta* še teče. Bo prekinjeno ... zaključeno? Kaj je sploh »prebrano«?

Teoretsko branje romana je navsezadnje prebiranje.

II

Ko je Janko Kos 1970. spisal spremljajočo študijo za *Doktorja Fausta*, jo je v alternaciji naslovljal »*Roman o nemštvu*«. Če se prav spominjamo, smo si že med prvimi, gimnazijskim branjem za besedo »nemštvo« zagotovili nekakšno zasebno etimološko pregrajo; prvič se nam je zazdela kratko malo prenapeta; visokostna; epohalna; mar je v njej objeto kaj več, kaj manj ali kaj drugega kot

Nemčija, Nemke, Nemci, vsa njihova zgodovina in vsa njihova kultura? Drugič pa ta brezspolna beseda dovolj frustrira naš socialni čut, saj na zabuhlo državo-tvorno predpono lepi eksaktno *noto finalis* in pri tem odzvanja paradokсно okrnjeno, kakor nekakšna okrajšava za »nemško bistvo«. Tega se je bilo bati in se je še, saj se zdi, da je v krnu »nemštva« evocirana namera, ki se ji svetovljan Thomas Mann v črki *Doktorja Fausta* ni dovolil približati.

»Roman o nemštvu« je zavrtá tautologija, ki sistematiko literarne teorije skriva pod plašč nezavednega relativizma. Kaj ko bi porekli še »roman o ljudeh«; »roman o kulturi (in naturi)«; »roman o spominu vrste *Homo sapiens*«? Kaj pa je sploh zajeto z golo paradigmo *romana*: študij; samodisciplina; dokopati se do karakterizacije; doslednost teksta? Samo dejstvo, da piše roman Nемеc, rojeva »nemštvo« kvečjemu zunaj romana (znotraj je le del zgodbe in akta); in to je tiste vrste »nemštvo«, kakršnega si avtor ne želi, glavna junaka – biograf in biografiranec – pa ga že s svojim osebnostnim angažmajem (uvrstitvijo med duhove) presegata. »Beg iz težav kulturne krize v pogodbo s hudičem, žeja ponosnega, z neplodnostjo ogroženega duha po sprostitvi za vsako ceno«, to je povzetek *ljudske knjige*, ki z Mannom v *modernističnem* slogu posredovane pripovedi naraste v *postmodernističen* učinek: Avtor nahaja v nemščini svoj jezik in v nemških zgodbah oporo za nekaj, kar presega nemštvo. Za pisanje.

Pisati nemštvo z veliko začetnico? Nemštvo.

A: »Nemci imajo dvotiren in nedovoljen kombinatoričen način mišljenja; zmeraj hočejo tako eno kot drugo, zmeraj hočejo imeti vse. Nič si ne pomišljajo, kadar jih mika drzno prikazati antitetična miselna in bivanjska načela v velikih osebnostih. Ampak potem vse zbrozgajo, uporabijo opredelitve enih v smislu drugih, zmešajo vse in mislijo, da lahko spravijo pod eno kapo svobodo in odličnost, idealizem in naravno otroškost. To pa verjetno ne gre.«

B: »Oboje imajo pač v sebi, sicer bi tega ne mogli tako jasno predočiti v enem in drugem. Bogat narod.«

A: »Zmešan narod, narod, ki drugega bega.«

(Opomba: Avtor se ukvarja, avtor ne označuje. (Temeljna iluzija fikcije.))

»Rusi imajo globino, oblike pa ne. Na Zahodu imajo obliko, nimajo pa globine. Oboje imamo samo mi. Nemci.«

(Opomba: Avtor označuje, avtor ne vrednoti. (Temeljna pravica fikcije.))

Roman o slovenstvu je črtica.

(Opomba: Avtor vrednoti, avtor ne obvezuje. (Temeljna nemoč teorije.))

III

Če se je Thomas Mann v času snovanja *Doktorja Fausta* (1943-7) našel v zamotani koincidenzi osebne in univerzalne neobvladljivosti, nas današnje ubadanje z njegovim tedajšnjim produktom tako rekoč od zadaj približa podobni situaciji. Mann, emigrant v ZDA, je zgubil Roosevelta, obremenil se je z nemočjo človeka, za katerega se je domnevalo, da bo nosil obligaten kos nemške krivde, za navrh pa je zgledno razmišljal še o novi, boljši Evropi. Zdajšnja razmerja dajejo avtorju paraidentičen odgovor, njegovo delo pa rešujejo vsega odvečnega nemštva in ga vračajo k suhi tvarini — k faustovstvu. Politična konstelacija je takšna, da literarni zgodovini sploh ni treba iskati dokazov o *Doktorju Faustu* kot sčiščeni klasiki: Zgodbo danes tako in tako beremo kot metaforo samih sebe. Kaj se nam pravzaprav ponuja? Clinton, ki je ven in ven drugačen in bo morda za emigracijo v splošnem poskrbel tako spodbudno, kot je znal njegov veliki predhodnik poskrbeti za judovsko in nemško emigracijo; Nemčija, po kateri se zastrašujoče in vsevprek pretakajo hitlerjanski zgibi; Evropa, ki je začela še tisti hip, ko je oznanila formalno možnost združenja, veselo razpadati. Imamo tudi vojno, ki je zanjo značilno, da bi že pred meseci postala tretja svetovna, ko bi se poleg nje ne pripetila še kaka naravna katastrofa, spričo katere človeško življenje spet dobi nekaj vrednosti. Najbrž pa je tudi ekološka situacija tisti teleološki ventil, zaradi čigar srednjeročne pogubne razsežnosti, se misel na svetovni obračun vztrajno odlaga. Pač po paradoksu, da bo narava že sama poskrbela za primerno otrebljenje. Mar ni že čas, da tej patološki travestiji mannovskega časa dodamo še citat in s tem skoz »nemštvo« potrdimo faustovski značaj:

»Da je žrtev pristna, (...) mora imeti dve trajni in preizkušeni vrednosti: vrednost stvari in vrednost žrtve... Vendar imamo primere, ko je bila osebna substanca, recimo substanca nemštva, zelo velika in se je čisto nehote objektivirala kot žrtev, kjer pa ne samo da sploh ni bilo privrženosti k ljudstvu, temveč

je bilo vse skupaj silno zanikanje te vezi, tako da je bila tragična žrtev v navzkrižju med bitjo in verovanjem...»

Tako gre to, kadar se podložništvo razpase na račun duhovne konstante.

Gustave Flaubert

GOSPA BOVARYJEVA

REALISTIČNO - NATURALISTIČNI ROMAN

EMO BOVARY SO ZAPUSTILI VSI UPI. ODLOČILA SE JE, DA SE ODREŠI VSEH IZDAJSTEV, BRIDKOSTI, PONIŽANJ IN TRPLJENJA.



... SEGLA JE PO ARZENIKOVI KISLINI IN JO JELA POŽIRATI...



"Oh, kako lahka je smrt. Zaspim, pa bo vse končano..."

...
POTEM PA JE ZAČUTILA, KAKO SE JE ŠIRI LEDENI MRAZ OD NOG PROTI SRCU, V GRLU PA SE JE POJAVILA SUHOTA...



... NATO JE JELA BLJUVATI, ZOBJE SO JI ŠKLEPETALI, RAZŠIRJENE OČI SO BLODILE NAOKROG, IZ PRSI SE JI JE IZVILLO ZAMOLKLO TULJENJE IN KRČI SO JO GRABILI... ZATEM JE NASTOPILA SE HUDA DRISKA...



... KMALU JI JE BRUHNILA KRI, TELO SE JE POKRILLO Z RJAVIMI LISAMI, JEZIK JI JE ZLEZEL IZ UST IN TELO JI JE V SMRTNEM KRČU PLANILO KVIŠKU...



... EME NI BILO VEČ.



Henri Stendhal

RDEČE in **ČRNO**



... ŽAL SEM JAZ TI DVE BARVI SPOZNAL NEKOLIKO
DRUGAČE ...



ESEJI 4/1992 (PROBLEMI 8, letnik XXX)

Uredništvo Esejev: Gregor Golobič, Zoran Kanduč, Gorazd Korošec, Janez Krek, Dragana Kršić, Darja Zaviršek, Alenka Zupančič, Tadej Zupančič.

Glavni urednik revije Problemi: Miran Božovič

Odgovorna urednica revije Problemi: Alenka Zupančič

Čato: Peter Klepec

Svet revije: Mladen Dolar, Zdenko Kodelja, Tomaž Mastnak, Rastko Močnik, Braco Rotar, Marjan Šimenc, Darko Štrajn (delegati sodelavcev); Slavoj Žižek (predsednik), Pavle Gantar, Gregor Golobič, Peter Klepec, Dejan Pušenjak, Tanja Rener, Rado Riha, Marcel Štefančič jr. (delegati širše družbene skupnosti).

Naslov uredništva: Ljubljana, Gosposka 10/I

Uradne ure: torek od 13⁰⁰ - 13⁰⁵

Tekoči račun: 50101-678-47163, z oznako: za Probleme

Izdajatelj: LDS, Ljubljana, Dalmatinova 4

Stavek: dp kk

Oblikovanje: VSSD

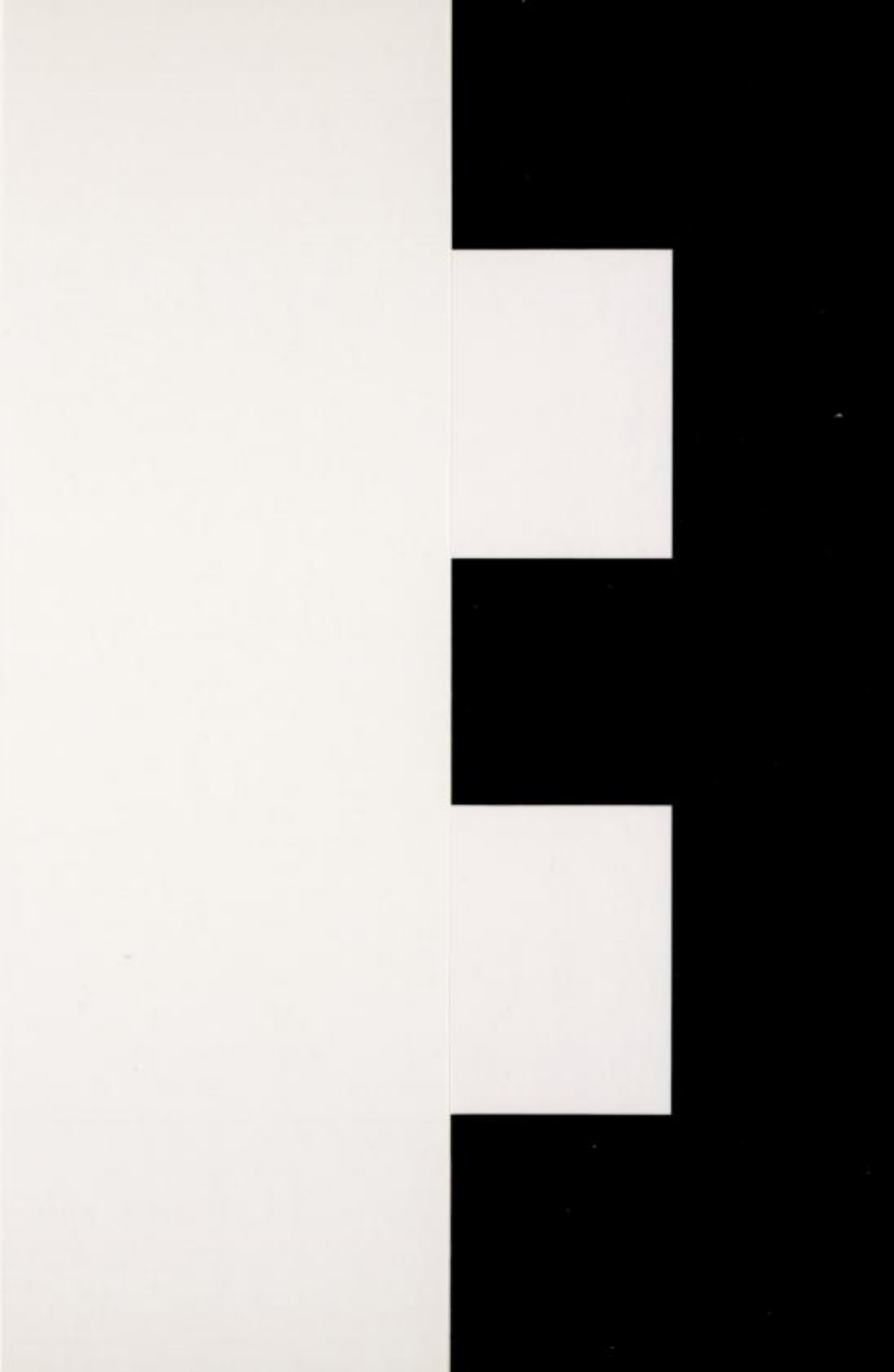
Naklada: 1050 izvodov

Naročnina za leto 1992: 1575,00 sit

Cena te številke: 1000,00 sit

Revijo 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.





E