
Tartuffovstvo v erotiki

Diana Koloini

MOTIV ZAPELJEVANJA V FRANCOSKI PRED- REVOLUCIJSKI DRAMATIKI

"18. stoletje je o zapeljevanju še govorilo. Skupaj z izzivom in častjo je le-to celo predstavljalo živo preokupacijo aristokratske sfere. Tega je bilo konec z meščansko revolucijo (in druge revolucije, tiste, ki so ji sledile, so mu zadale milostni udarec). Vsaka revolucija napravi konec zapeljivosti videza."¹

Baudrillardova formulacija natančno označuje prostor, znotraj katerega ja možna dramatika, o kateri bo tu govor.

Motiva zapeljevanja ni mogoče ločiti od libertinstva (libertinage) 18. st. kot načina življenja. Ta je dedič svobodne misli, ki se v uporabi proti religioznim normam porodi v 17. st., in drugi, narobni pol racionalistične filozofije razsvetljenstva. Njegova spodnja, nepriznana podlaga pa je revolucija, ki se pripravlja celo stoletje, ne da bi jo libertinstvo zmoglo misliti, kaj šele doseči - simptomatično je, da libertinstvo, ki se z revolucijo 1789 sicer skoraj izgubi, v fragmentih preživi le kot blodni preostanek poraženega in zgodovinsko zaostalega sloja nekdanjih velikašev. Po drugi strani pa je simptomatična tudi intenca komentatorjev te literature, ki se nenehno trudijo vanj vnesti revolucijo (že Molièrovega don Juana mnogi označujejo kot revolucionarja in ob likih, ki mu sledijo, se to hotenje samo stopnjuje). Toda "libertà", o kateri poje Mozartov in Da Pontejev don Giovanni, njegov dedič iz leta 1787, je povsem nekaj drugega kot svoboda iz gesla francoske revolucije "liberté, égalité, fraternité".

¹ J. Baudrillard, *De la seduction*, str. 9

Libertinstvo, z imenom označeno kot "svobodnjaštvo", se torej dogaja znotraj polja, ki nikoli ne doseže socialne in zgodovinske relevantnosti. Libertinsko literaturo sprejema in producira ozek krog ljudi, ki so sami tudi njeni edini pravi protagonisti, krog elitne družbe. Znotraj tega zaprtega sveta mondanité, ki živi odmaknjen od realnosti (seveda, če pristanemo na to, kar je za realnost določila meščanska doba: produkcijo in naravo - kot piše Baudrillard: "Meščanstvo je zaobljubljeno naravi in produkciji, ki sta obe docela tuji in celo smrtonosni za zapeljevanje."²).

Erotično zapeljevanje kot igra moči brez socialne relevantnosti, boj za moč v polju videzov.

Motiv zapeljevanja sicer ni identičen z libertinstvom (in pravzaprav nobeden izmed dramskih tekstov, ki jih bom obravnavala, ni zares libertinski). Literarna zgodovina ločuje tri poglavitne smeri v motivu zapeljevanja v gledališču tega časa:

- komediografska tradicija, ki sega od Molièra, prek Lesagea (*Turcaret*, 1709) do Beaumarchaisa;
- celotno Marivauxovo "gledališče ljubezni", ki prek igre videzov in zapeljevanja išče iskreno in avtentično ljubezen;
- moralistično sentimentalna literatura (njen začetek predstavlja Richardson s *Clarisso*, 1748), ki v liku zapeljevalca obsoja pokvarjenca in sentimentalno objokuje prevarano krepost. Znotraj te smeri pozneje pride do moralistično ovrednotenega zloma plemiča in poveličanja šibkih in nemočnih, torej konec koncev tudi nižjih stanov.

V zgodovinskem smislu je nesporno progresivna tretja smer, ki se bo ohranila tudi po revoluciji in ki vodi neposredno v predromantiko. V tem delu pa nas bo najbolj zanimala prva: dela, ki ostajajo znotraj miselnosti predrevolucijskega sveta. To so dela, ki uprizarjajo logiko zapeljevanja, ne da bi fenomen prikrija z moraliziranjem in sentimentalizmom. Čeprav brez pozitivne razrešitve (revolucija) pri izpisovanju zaprtega kompleksa svojega materiala, prav ta dela najbolj dosledno izpisujejo paradoksalnost svojega sveta.

² *Ibd.*, str. 10

Ta fenomen bom zasledovala v liniji od Molièrovega *Don Juana* (1665) prek Marivauxovega *Zmagoslavja ljubezni*³ (1732, tekst, ki gotovo izstopa iz ustaljene predstave⁴ o tem avtorju, morda je prav to tudi razlog, zakaj ta sijajni tekst nikoli ni omenjen med Marivauxovimi reprezentativnimi deli) do Beaumarchaisove *Figarove svatbe* (1784).

* * *

Začnimo s francosko uprizoritvijo zgodbe, ki za celo evropsko gledališče predstavlja osrednjo podobo zapeljivca, Molièrovim *Don Juanom* iz leta 1665. Že takoj na začetku pa je treba opozoriti, da se *Festin* odmika od donjuanske tradicije⁵, in sicer prav v osrednjem motivu: mladane povsem namreč opusti uprizarjanje zapeljevanja. To pa še ne pomeni, da don Juan ni zapeljivalec. Nasprotno, Sganarellov opis na samem začetku komedije in predvsem don Juanov avtoportret (v sloviti tiradi "Kako? Po tvoje naj bi bil človek dolžan ostati pri prvi"⁶) nedvoumno pričata o junakovem osnovnem zanimanju. Toda osrednja pozornost drame ni usmerjena na samo zapeljevalje, pač pa na problematizacijo junakovega ravnanja in refleksijo njegove pozicije znotraj sveta, v katerega je postavljen.

Fenomen zapeljevanja Molière bistveno opredeli v točki, ki ni le povsem tuja donjuanski tradiciji, temveč je po mnenju večine komentatorjev

³ Marivauxovo *Zmagoslavje ljubezni* (*le Triomphe de l'amour*), ki je med obravnavanimi deli gotovo najmanj znan tekst, se je v slovenskem prostoru (v prevodu Aleša Bergerja) prvič pojavil 1991. v uprizoritvi PDG Nova Gorica v režiji Janeza Pipana in z igralko Jožico Avbelj, ki je v svoji kreaciji osrednjega lika realizirala principiarno jedro celotne problematike, o kateri bo tu tekla beseda.

⁴ Ta ustaljena predstava se zdi tudi sicer sporna: ljubezen, na katero Marivaux po lastnih besedah "preži v vseh kotičkih človeškega srca, kjer se utegne skrivati" in ki naj bi bila edino avtentično človeško doživetje, je v njegovem gledališču vedno proizvedena; igre naključij, presenečenj, preizkušenj, besednih mečevanj, predsodkov etc. je ne zgolj odkrivajo, temveč tudi vzpostavljajo/omogočajo.

⁵ S to mislim na kompleks stalnih motivov, ki se pojavljajo v zgodbi *Don Juana*. Ta se v brezštevilnih ponovitvah sicer pojavlja v vedno novih dramaturških in pomenskih strukturah, ki pa - vsaj do Mozartovega in Da Pontejevega klasičnega dela iz leta 1787 - v tematskem smislu tvorijo nekakšno skupno zalogo.

⁶ I.d. 2.p. tirada, v kateri govori o "nedopovedljivi sladkosti" osvajanja, bo bistveno vplivala na nadaljnjo podobo zapeljivalca s konceptom počasnega osvajanja, ki se zaveda cenenosti prehitre zmage in se zato orientira na težko dosegljive ženske. Valmontov načrt za osvojitve Tourvelove v Laclosovih *Netarnih razmerjih* predstavlja njegovo neposredno nadaljevanje. In če govori Valmont o "usodi", govori don Juan o "nagonu zavojevalca", če se prvi primerja z Aleksandrom, ki si želi "drugih svetov, na katere bi razširil svoje pohode", drugega žene ambicija doseči absolutno: "Tedaj... bom resnično bog."

tujek tudi znotraj samega teksta: to je don Juanova odločitev za hipokrizijo. Nasproti običajnim pomislekom⁷ hočem pokazati, da hipokrizija ni le avtentični sestavni del *Don Juana*, ampak zaznamuje prav konstitutivno jedro podobe zapeljevalca.

Odločitev za hipokrizijo je eminentno politično dejanje (don Juan jo sam označi kot "namen, ki sem ga zasnoval iz čiste politike", 5.d. 2.p.), ki na prvi pogled nima nikakršne zveze z osrednjo preokupacijo slehernega don Juana, erotičnim zapeljevanjem. Molièrov protagonist jo razkrije kot načrt ravnanja, s katerim se bo ubranil pred vedno hujšimi napadi svojih nasprotnikov. S hipokrizijo se bo uvrstil med "strnjeno družbo ljudi te baže", ki ga bo ščitila in mu nudila "brezskrbnost popolne nedotakljivosti". S to gesto se Molièrov junak res odmika od klasične podobe don Juana, ki je bil vedno odprto postavljen nasproti svetu, katerega norme krši⁸. A kljub temu lahko trdimo, da odločitev za igranje vloge pravičnika ("Oseba pravičnika je najboljša vloga, ki jo more človek igrati.") v nekem smislu samo radikalizira strategijo, ki jo don Juan izvaja že v samem zapeljevanju. Gre za fenomen igranja vloge.

Edino zapeljevanje, ki ga uprizarja komedija, zapeljevanje dveh kmetic, naravnost brutalno izpostavi temeljno značilnost don Juanovega zapeljevanja: lažnost. Z ženskama se cinično poigrava in drugo drugi izpostavlja porogu. Nič mu ne brani, da ne bi izrazov občudovanja in želje izmenjeval s sprotnim zanikanjem obljub in obsodbami blaznosti. Naj v avtoportretu tudi govori o "sladki moči ženske lepote", je tu povsem jasno, kako malo je ob ženski resnično prevzet. Osvajanje je igra manipulacije in obvladovanja, ki prejkone uživa v svoji lažnosti.

Don Juan je vedno, od začetkov zgodbe lažnivec in prevarant. Celo več, ena njegovih najljubših potez v strategiji zapeljevanja je, da se ženski približa v tuji preobleki (najraje seveda preoblečen v njenega zaročenca). 1. prizor Tirsovega *El Burladorja*, ki predstavlja začetek

⁷ Molièrovi interpreti don Juanovo hipokrizijo največkrat pojasnjujejo z avtorjevo obsedenostjo s prepovedanim *Tartuffom*: znano je, da je Molière svojega *Don Juana* napisal v izjemno kratkem času, da bi zadostil repertoarnim potrebam svoje gledališke skupine, ki je po prepovedi *Tartuffa* ostala brez pravega teksta, brez dela in brez dohodkov. Strogim klasicističnim pravilom docela neprilagojena dramaturška struktura dela - ki ne upošteva niti enotnosti dogajanja, saj vključuje številne motive, s katerimi se je Molière ukvarjal v drugih tekstih - naj bi bila po mnenju večine komentatorjev zgolj posledica avtorjevega hitenja in pomanjkanja časa pri pisanju zgodbe, ki se je je oprijel kot finančno obetavne modne muhe.

⁸ Pri tem se ne sklicujem samo na sloviti šestkrat ponovljeni "No" komendnikovi zahtevi pri Mozartovem *Don Giovanniju*; že prvi don Juan, junak avtorja Tirsa de Moline na opozorila, da ga preganjajo, tik pred koncem drame odgovarja: "Zdaj bolj kot kdaj prej ljubim svoje prevare!"

zgodbe Don Juana, uprizarja trenutek, ko vojvodinja Ines spozna, da se je v zaročenčevi obleki ljubila z neznanim moškim - in ta prizor se bo ponavljal vse do otvoritvene scene Mozartovega in Da Pontejevega *Don Giovannija*.

Don Juan je torej moški, ki zapeljuje z nastavljanjem lažnih podob, sebe kot podobe drugega, oziroma sebe kot podobe, ki ustreza želji drugega. Molière, ki ga je v *Don Juanu* zanimala predvsem konstitucija družbenega sveta in pozicija posameznika v njem, je s hipokrizijo, s katero se don Juan definitivno podvoji v lažno podobo, radikaliziral temeljno gesto zapeljevalca (Mozart in Da Ponte, ki ju je nasprotno zanimala predvsem erotika, sta fenomen lažne podobe radikalizirala drugače: don Giovanni v svojem zadnjem zapeljevanju pred Elviro nastavi drugega, slugo Leporella, v svoji obleki - gesta, ki je nasprotna Molièrovi, a v izpostavitvi pomena podobe enako radikalna). Če je don Juan doslej pred žensko igral vlogo zaljubljenca, bo poslej v celotnem življenju funkcioniral le še kot podoba ločena od svoje resnice. Za svet bo postal lažna podoba.

Nobenega dvoma ni, da je uprizoritev don Juana kot hipokrita rezultat Molièrove kritičnosti do sodobnega sveta (in malodne obupen poskus povrnitve k temi, ki mu je bila s *Tartuffom* prepovedana): "Dandanes to ni nikakršna sramota: svetohlinstvo⁹ je modna grehota in vse modne grehote imajo ljudje za kreposti." Molière seveda ni zgrešil. Zadel je v jedro družbenega sveta svojega časa.

Že 1537 je bil v francoščino preveden Castiglionejev *Il Cortegiano* (Dvorjan, 1528), šola človeka v visoki družbi, ki temelji na predpostavki, da človek v družbi lahko uspeva samo, če umetno izdelava svojo podobo, ki mora ustrezati kodificirani formi družbeno sprejetega obnašanja. Castiglionejev spis je bil skupaj z Machiavellijem, Gracianom in delom Torquata Acceta s simptomatičnim naslovom *Della Dissimulazione onesta* (O plemenitem pretvarjanju) poglavitna inspiracija francoskim piscem, ki v začetku 17. st. (Du Souhait, 1600, Nervèze, 1616, Pasquier, 1611, de Refuge, 1616, de Balzac, 1618, Faret, 1630) izdelajo podobo dvorjana, ki je - kot piše Brooks¹⁰ - po

⁹ Tu nas ne zanima toliko, da je "oseba pravičnika", o kateri govori don Juan, izenačena z osebo religiozneža, temveč sama forma prenarejanja, čeprav je seveda gotovo res, da se prenarejanje spone z renesančno odstranitvijo Boga z mesta vrhovne avtoritete in je celotno libertinstvo 17. in 18. st. povezano s posvetnim svobodomiselnostvom.

¹⁰ P. Brooks: *The Novel of the Worldliness*, str. 46.

"svojem bistvu pretvarjajoče se bitje (dissimulating being), čigar socialna prezenca je maska, dejanje igrano določeni publiku z določenimi cilji".

Ali kot pravi Chevalier de Méré v delu Antoina Gombauda: "Je suis persuadé qu'en beaucoup d'occasions il n'est pas inutile de regarder ce qu'on fait comme une comédie, et d'imaginer qu' on joue un personnage de théâtre."¹¹

Molière je v svojem *Don Juanu* celo radikalnejši. V svetu, ki je kot svojo vrhovno normo sprejel "la dissimulation", pretvarjanje, je nemogoče razlikovati med masko in avtentično pozo: "celo tisti, ki po prepričanju odločajo o teh stvareh,... celo te vodi ta družba za nos, da nedolžno nasedajo zvijačam maskirancev in da slepo podpirajo te ponarejevalce lastnega ravnanja." (5.d. 2.p.) Tudi morala (oziroma religija), ki v *Don Juanu* predstavlja konstitutivno točko družbenega sveta, je stvar podobe, zagotavlja jo "povešanje glave, skrušeno vzdihovanje in zavijanje oči", za katerim se lahko skriva kakršnokoli ravnanje. Če pa samo konstitutivno jedro sveta zastopa prazna podoba, potem celoten družbeni svet razpade na niz podob, ki so docela ločene od resnice. Svet medčloveških odnosov se dogaja kot izmenjavanje podob, iluzionistična igra.

Da Molièrova kritika sveta nikakor ni bila nedolžna, priča tudi prepoved uprizarjanja *Don Juana*, ki je bil pozabljen za celi dve stoletji. V svetu, ki se dogaja kot niz iger, je tudi gledališka igra nujno postavljena v niz, ki ga obvladujejo politične manipulacije.

* * *

"Človek iz družbe" se skozi celo 17. st. (tudi v delih francoskih moralistov) razvija v podobo sofisticiranega bitja visoke kulture, ki predstavlja pojem civiliziranega človeka. Šele v 18. st. izstopi njegova negativnost in eksplicitno zlo.

Tu postane tudi jasno, da je cantralno polje "l'homme dissimulé" prav aktivnost, na katero je s prenosom *Tartuffa* v *Don Juana* pokazal že

¹¹ Prepričan sem, da je ob mnogih priložnostih dobro, da to, kar ljudje delajo, gledamo kot komedijo in da si predstavljamo, da igrajo neko vlogo v gledališču. - Citirano po Brooks, str. 46.

Molière: zapeljevanje. (Seveda pa je že Tartuffe sam zapeljevalec: kako bi lahko ustrezneje poimenovali strategijo, s katero obvladuje Orgona?)

Da je zapeljevalec dedič prav te tradicije, dokazujejo tudi poznejša dela in celo najbolj eksplicitno prav roman, ki povzema, v najpopolnejši formi zaobsega in tudi zaključuje celotno tematiko zapeljevanja francoskega predrevolucijskega sveta, Laclosova *Nevarna razmerja* iz leta 1782. V slovitem 81. pismu, ki opisuje samovzgojo zapeljevalke, v kateri poleg načrtnega pretvarjanja od prvih vstopov v družbo poudarja tudi študij pri romanopiscih, filozofih in moralistih, Markiza de Merteuil svoj avtoportret dopolni z ugotovitvijo, ki je zvesta replika na Castiglioneja: "Je suis mon ouvrage." (Jaz sem svoja lastna stvaritev.)

S smrtjo Ludvika XIV se zruši pomen dvora kot središčne točke sveta in družbeno dogajanje se prenese v mesta. Dediščino dvorskega življenja in kodificiranega obnašanja prevzame aristokratska družba, ki sama sebe označuje z vseskoz pretencioznim poimenovanjem "le monde". Ta svet vzpostavlja in omogoča popolna zaprtost nasproti vsemu zunanjemu (kot piše Barthes ob La Bruyeru¹², "le monde" zanima samo to, kar je znotraj njega samega, določa ga prav njegova zaprtost; to, kar je zunaj, nima nobenega statusa, torej niti zahteve po izrazu v jeziku). V času, ko na zgodovinsko prizorišče vstopa buržoazija, je aristokratski svet mogoč samo kot zaprtost nasproti zgodovinsko in socialno relevantnemu dogajanju (Barthes: "Ograja tej literaturi omogoča, da se dotika psihologije in navad, ne da bi prešla do politike."¹³).

V tem zaprtem svetu, katerega vrhovna vrednota je zvestoba konvenciji, se do popolnosti razvije umetnost pretvarjanja. Človek tega sveta je v osnovi človek javnosti. Njegova identiteta je isto z njegovo pozicijo v družbi (ko Crébillon piše roman o sentimentalni vzgoji - *Zablode srca*¹⁴ - izpisuje zgolj privajanje na zakonitosti družabnega življenja in obvladovanje le-tega). Ta pa ni toliko stvar realnih gospodstvenih razmerij (ki so razpadla z vrhovno pozicijo kralja), ampak je odvisna od predstave, ki jo ima o njem družba, oziroma od njegove podobe. Človeka tega sveta konstituira pogled javnosti.

¹² R. Barthes: *Essais critiques*, str. 226.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Crébillon, fils: *Les Egarements du coeur et de l'esprit*, 1736-38.

Podobo pa vzpostavlja dobesedno to, kar je v javnosti vidno: obnašanje, manire, razmerja z drugimi (predvsem z ženskami), govorica... Ti znaki so tisto, kar v očeh javnosti priča o posameznikovi identiteti in vrednosti.

Človek iz družbe mora torej večje oblikovati svojo podobo, obvladovati samega sebe in predvsem pogled nase. To pa že pomeni, da mora obvladovati tudi druge, saj le tako lahko gospoduje nad pogledom, ki ga določa. In tako kot je vzpostavitev lastne podobe odvisna od obvladovanja pogleda drugih, tako je druge mogoče obvladovati samo z globljim pogledom: videti, vedeti in manipulirati.

Takole uspešni libertinec Versac uči mladega junaka v Crébillonovem romanu: "Vous devez apprendre à déguiser si parfaitement votre caractère, que ce soit en vain qu'on s'étudie à le démentir. Il faut encore que vous joigniez à l'art de tromper les autres, celui de les pénétrer; que vous cherchiez toujours sous ce qu'ils veulent vous paraître, ce qu'ils sont en effet."¹⁵

* * *

Kot opozarja že prej citirani Chevalier de Méré, je resnični prostor tega sveta gledališče.

Gledališče ni samo osrednji dogodek družabnega življenja, ampak tudi metafora tega sveta.

Iz libertinskih romanov 18. st. je razvidno, da družba "le monde" sama sebe razume kot gledališče. Svet, ki je navzven zaprt, je navznoter popolnoma javen. Aristokratski dom je zbirališče družbe, javni prostor, kjer ničesar ni mogoče skriti pogledu drugih. Privatnost je povsem odpravljena. (Kot Mme de Lursay opozarja mladega junaka v Crébillonovem romanu, je komurkoli iz družbe nemogoče preprečiti vstop v salon ali celo budoar.) Tudi intimnega življenja ni mogoče izmakniti pogledu javnosti. "Pogled je osrednja fizična in metaforična

¹⁵ Morate se naučiti tako popolno pretvarjati svoj značaj, da bo vsak poskus razkritja neuspešen. Potrebno je tudi, da se naučite umetnosti varanja drugih, tako da prenikate vanje, pod tem, kakšni želijo izgledati, morate poiskati to, kar so v resnici. - citirano po Brooks, str. 21.

ekspresija zaprtosti in pomanjkanja privatnosti, ki sta osnovna pogoja življenja v družbi."¹⁶

Zato ni čudno, da je gledališče, ki je že po definiciji prostor pogleda, osrednje stekališče sveta. Gledališče ni samo osrednje zbirališče, ampak prostor, v katerem se ta družba potrdi kot javnost (ni naključje, da se poglavitni dogodki v romanih tega časa, kot je npr. javno sramotenje Markize v *Nevarnih razmerjih*, zgodijo v gledališču). Pogled je tu v enaki meri usmerjen na oder in v avditorij - o tem priča tudi dejstvo, da je bila v francoskem gledališču tega časa dvorana v celoti razsvetljena.

Oder sam, oziroma gledališka predstava pa je verna odslikava javnega sveta, ki se kaže v dvorani.

Pri tem ne gre samo zato, da rokokojsko gledališče uprizarja svet, jezik in navade visoke družbe. Seveda je res, da gre za ozek krog mondene družbe, katere narcizem je mogoč samo v zaprtosti nasproti poglavitnemu delu življenja. Nad tem se npr. usaja Rousseau v svoji obsodbi gledališča, ko pravi: "Dandanašnji pisci bi razumeli kot svojo sramoto, če bi vedeli, kaj se dogaja za pultom kakšnega trgovca ali v delavnici kakšnega obrtnika... Obstaja peščica nevrednežev, ki na vsem svetu samo sebe nekam prištevajo, vendar sploh ne zaslužijo, da bi jih kamorkoli prišteli, razen po zlu, ki ga delajo. Samo zaradi njih obstajajo gledališča, njih istočasno prikazujejo na odru, medtem ko oni sami sebe prikazujejo na obeh straneh odra, oni so osebe na odru in igralci na klopeh."¹⁷

Rousseau ima seveda prav, ko govori o socialni nerelevantnosti tega sveta. Ob vsej žolčnosti pa je iz njegovega opisa vendarle očitno, da se prav v takšni zaprtosti v najpopolnejši meri uresničuje "ogledalna" struktura gledališča: gledališče je tu v največji možni meri (tako kot morda nikoli pozneje) center, ogledalo in metafora nekega sveta. (Prav zato ga niti ni več potrebno gledati?)

Prav v tem zaprtem svetu rituala, ki ga ne zanimajo vprašanja produkcije (ki smo se jo z meščansko lekcijo, kot pravi Baudrillard, naučili razumeti kot edino relevantno realnost), se razvije diskurz o ljubezni,

¹⁶ Brooks, str. 18.

¹⁷ Rousseau: *Julija ali Nova Heloiza*, 1761 - citirano po Lešić, str. 339.

ki na svojevrsten, a radikalen in zavezujoč način izpisuje paradoksalnost človeka kot bitja govornice.

Gledališče kot prostor iluzije, umetno ustvarjene realnosti (z uveljavitvijo "italijanske škatle", ki v letih 1548 - 1650 postane poglavitna, če ne že edina oblika gledališča, se gledališče izoblikuje kot iluzionistični prostor poustvarjene realnosti: zaprt prostor z globinsko perspektivo "nudi sliko stvarnosti, ki deluje enako resnično kot vsakdanje življenje, če ne celo bolj verodostojno od tega"¹⁸) je osrednji, več, edini pravi medij tega sveta, ki tudi sam funkcionira kot iluzionistična igra.

Umetno ustvarjena podoba, katere pretenzija je, da bi z iluzionizmom ne le poustvarila, ampak dosegla stvarnost, briše mejo med navideznim in realnim. Poglavitna predpostavka tega gledališča je, da umetno ustvarjena podoba funkcionira enako kot realnost. In prav v tem je struktura gledališča identična s konstitucijo družbenega sveta, ki jo je že Molière označil kot nizanje podob.

O tem priča tudi sočasna teorija igre izpisana v *Paradoksu o igralcu* (1762), v katerem Diderot¹⁹ igro definira kot posnemanje (nasproti podoživljanju): ustvarjanje podobe s hladnim razumom in brez senzibilnosti, ki mora prevarati gledalca: "Ves njegov talent ni v tem, da čuti, tako kot mislite vi, temveč da tako skrupulozno izrazi zunanja znamenja čustva, da vas premoti."²⁰ "Kako, bo kdo rekel, ali se tisti tožeči in boleči toni, ki prihajajo iz materinih prsi in ki me tako močno pretresajo, niso porodili iz trenutnega čustva, iz obupa? Seveda ne; dokaz za to je dejstvo, da so preračunani, da so del deklamacijskega sistema, da niso pravi, če so za dvajsetinko četr tona nižji ali višji"²¹... Če je ženska nesrečna, res nesrečna, joka, a vas ne gane: še več, rahla poteza, ki izmaliči njen obraz, vas spravi v smeh; ton, ki je zanjo značilen, zveni v vašem ušesu

¹⁸ J. Divignaud: Sociologija pozorišta, str. 360.

¹⁹ Diderot v zgodovini gledališča zastopa povsem drugačno pozicijo, kot jo zasledujemo tukaj, oziroma pravo nasprotje rokokojskemu gledališču: v zgodovino dramatike se je zapisal kot avtor (*Nezakonski sin*, 1757, *Družinski oče*, 1758) in teoretski utemeljitelj (*Razprava o dramski poeziji*, 1758) meščanske drame, kot jo je sam imenoval "genre dramatique sérieux". A prav zato je zabavno, da se v njegovem reflektiranju fenomena igre takorekoč proti njegovi volji izpisujejo osnove rokokojskega gledališča.

²⁰ D. Diderot: *Paradoks o igralcu*, str. 99.

²¹ *Ibid.* str. 98.

disonantno in vas moti; njene običajne kretnje odkrivajo njeno preprosto in čemerno bolečino."²²

Pri tem je posebej presenetljivo, da Diderot, ki igralca sam primerja z likom, ki je center naše pozornosti: "kot zapeljivec je pri nogah ženske, ki je ne ljubi in jo hoče preslepiti,"²³ od igralca sam zahteva malodane identične veščine, kakršno uči libertinec Versac: "opirati se mora na svoj razum, na študij človeške narave... neprestano mora opazovati naša občutja... biti mora hladen in miren gledalec, od njega tedaj zahtevam prenikavost in nič senzibilnosti."²⁴

Gledališče kot medij umetno ustvarjene podobe torej že po imanentni estetski logiki sega v konstitutivno jedro tega sveta. In gledališče 18. st. s pridom in izjemno virtuoznostjo izrablja potencial, ki temelji v iluzionistični igri - gre za rokokojsko gledališče oziroma natanko tisto gledališče, ki v zgodovinskem toku predstavlja nekakšen slepi rokav (nekakšno nadaljevanje doživi šele v spektakelskih ekshibicijah 20. st.), konzervativen tok nasproti zmagovitemu pohodu meščanske drame. Gledališče, ki se vsem zgodovinskim pregledom dramatike zdi neresno, lahkotno in prazno - tudi zato najbrž, ker njegova refleksija ni eksplicitna (oziroma kritična), temveč se poraja v spiralasto stopnjevanem podvajanju, preigravanju, variiranju in oplajanju s temeljnim načelom tega sveta.

To je gledališče preoblek (prve in najeksplicitnejše simulacije), zamenjav in transformacij oseb, komičnih peripetij, ki temeljijo na lažnih podobah. Gledališče, ki se v najčistejši obliki uresniči v navidez lahkotni in nezavezujoči komediji ljubezni.

* * *

Erotika je nesporno osrednja preokupacija tega sveta, družbene skupine, odtrgane od produkcijskih razmerij.

O tem priča že dejstvo, da je libertinski roman, ki najbolj natančno izpisuje življenje "le monde" v 18. st., ves usmerjen na ljubezenska

²² Ibid. str. 120.

²³ Ibid. str. 100.

²⁴ Ibid. str. 95-96.

razmerja. Tako kot je vstop v družbo mogoč samo s seksualnim dejanjem (nujnost osvojitve prave ženske v Crébillonovem romanu), je tudi posameznikova družbena moč ali njegova svoboda odvisna predvsem od njegovih erotičnih dogodivščin in manipulacij (o tem več kot nazorno pišeta Valmont in Merteuil, pa tudi njuni nasprotniki v *Nevarnih razmerjih*). Celo več, kot piše Brooks, ta družba "erotično situacijo razume kot mejno situacijo v medčloveških odnosih, končno konfrontacijo dveh bitij, skrajno metaforo tega, kaj ljudje delajo drug drugemu."²⁵

Erotika v svetu kodificiranega obnašanja in pretvarjanja pa ni stvar posameznikove notranjosti, strasti ali naravnega (po Baudrillardu ljubezen kot globino želje in uresničitev človekove notranje polnosti ustoliči šele patetika romantike²⁶), temveč "skrajne stilizacije in kodifikacije človekove psihologije."²⁷ Erotika torej ni izbruh notranje resnice, temveč prav nasprotno, osrednji prostor igre videzov, gospostva videza - ki igra z navideznim, metamorfozami in lažnostjo.

Pri tem ne smemo nasesti naivni predpostavki, da je pojmovanje erotike kot eminentnega prostora prevare zgolj rezultat dekadence plemiškega sveta, ki v svoji agoniji ruši moralno normo, na kateri temelji. Nasprotno, četudi pristanemo na pojem "dekadence", jo je treba razumeti kot prostor, v katerem je odstranjena idealistična moralna fantazmagorija in ki omogoča vpogled v paradoksalnost človekove pozicije.

O tem priča tudi to, da se fatalnosti podobe v erotičnih razmerjih ni mogel izmakniti niti komediograf, ki odločilno zaznamuje mejo tega sveta: Beaumarchais v *Figarovi svatbi*, "najbolj revolucionarni igri vseh časov", ki z družbeno kritiko neposredno napoveduje veliko revolucijo, v komediografskem materialu pa ostaja dedič izkušnje rokokojskega gledališča in s tem tudi tradicije mondenega sveta.

Beaumarchais, ki v revolucionarni kritiki plemiškega stanu nasproti zapeljevalskemu grofu Almovivi postavlja resnično, iskreno in pošteno

²⁵ Brooks, str. 22.

²⁶ J. Baudrillard: *Les stratégies fatales*, str. 144-5.

²⁷ Brooks, str. 22.

ljubezen nižjega stanu - Figara in Suzane, uprizarja zapeljevanje, v katerem iluzionistični igri nasede sam zapeljivalec. Almoviva, ki se je sicer odpovedal večini zapeljevanja (Suzana pravi, da mu ni do tolikšnega truda in jo hoče zgolj kupiti), se namreč ujame v igro, ki mu jo uprizorita ženski v boju za resnično ljubezen: na napovedanem zmenku v vrtu Suzano nadomesti vanjo preoblečena Rozina. Almoviva nasede preobleki in se ne zave, da opeva in ljubkuje telo svoje žene.

"Grof (ujame roko svoje žene): O, ta fina in mehka koža. Kako daleč je grofica od tega, da bi imela tako lepo roko." (5.d. 7.p.)

Lahko bi enostavno sklepali, da gre za običajno laž zapeljivca, ki komplimente trosi samo zato, da bi dosegel svoj namen. Vendar je zadeva pomembnejša. Roka tu funkcionira kot erotični objekt, spolno telo, ki je edini predmet želje (saj Almovivi gotovo ne gre za nič drugega kot za telesno potešitev želje). Prav telo, ta predmet želje, pa je neprepoznavno, zamenljivo, njegovo privlačnost zagotavlja preobleka. Paradoksalno je seveda to, da pod preobleko postane privlačno prav tisto telo, ki se mu ponuja vsak dan, pa ga Almoviva ne mara, telo njegove zveste in zanemarjene žene. Almovivi se tu zgodi isto kot don Giovanniju, ki ga ob zakrinski Elviri, pred katero beži, pritegne "odor di femmina" (Da Ponte/Mozart). Privlačno je torej tisto telo, ki mu maska drugega zagotovi videz tujega, še ne doživetega.

Almoviva, ki je že v 1.p.1.d. *Seviljskega brivca* govoril o privlačnosti težko dosegljivega, tu pojasni neprivlačnost žene: "Naše žene mislijo, da so naredile vse, če nas ljubijo... in tako so ljubeče, tako stalno uslužne in to vedno, brez prestanka, tako da je človek nekega večera sit in presit tega, v čemer je iskal srečo." (5.d. 7.p.) In naj je Almoviva kot zapeljivec in kot plemiški gospod z neomejeno močjo po Beaumarchaisovem prepričanju še tako negativna figura (ki ima pozitiven odgovor v poštenem, zvestem in delavnem Figaru), temu nauku ne prisluhne samo njegova žena, ampak tudi sobarica in Figarova nevesta Suzana!

Izkušnja iluzionizma, ki jo je oskrbel aristokratski svet, presega idealizem revolucije. Zato morda ni naključje, da Beaumarchais, ki v zgodovini gledališča velja za neposrednega napovedovalca revolucije (na praizvedbi *Figarove svatbe* 1784 so zadnji stavek komedije "tout finit par des chansons" igralci spontano spremenili v "tout finit par des canons", čemur je publika bučno aplavdirala - publika, v kateri so bili

aristokrati pomešani z narodom v zgolj pred revolucijo možno "égalité"), 1789. leta ni dojel in razumel pomena zgodovinskih dogodkov.²⁸

* * *

Centralna ekspresija erotike, v kateri funkcionirajo lažne podobe, prevare in mimikrije, je zapeljevanje.

Zapeljevanje, ki je po definiciji (Baudrillard) "strategija iluzionizma".

Zapeljevanje je igra, ki ve za fatalnost podobe v erotičnih razmerjih, ve za moč znaka in tudi za njegovo zamenljivost in je s to vednostjo sprijaznjena, več, operira z njo, uporablja jo v svoj prid. Zapeljevanje je strategija, ki manipulira z močjo znaka²⁹. Akcija, ki ne želi seči preko igre do resnice, temveč nasprotno, njena imanentna moč je prav v tem, da "vsaki stvari in vsakemu diskurzu odvzame njegovo resnico in ustvarja vstop v igro, čisto igro videzov in tako onemogoči sleherni sistem smisla in moči"³⁰.

V tem smislu je strategijo zapeljevanja mogoče vzporejati z večščino, ki v polju besede funkcionira kot "tehnologija gospostva" (Močnik ob

²⁸ Kot najbrž ni naključje niti to, da sta Mozart in Da Ponte, na Dunaju odmaknjena od francoskega dogajanja, a neposredno povezana s to skušnjo prav s *Figarovo svatbo* (1786), v smeri, ki jo tu zasledujemo, v nekem smislu zaobrnila zgodovinski red. Revolucionarnemu Figaru v njenem opusu sledi *Don Giovanni* (1787), v katerem Massetova revolucionarnost ob suverenem zapeljevalcu potihne v skrbi za svojo žensko. Prav ta - Zerlina, ki je v glasbenem in vsebinskem smislu naslednica Suzane, pa pade s piedestala zveste ženske v "vorrei e non vorrei", stalno pripravljeno na nezvestobo. Medtem ko je v njuni tretji operi *Così fan tutte* (1790, ta tri dela, ki predstavljajo višek opernega gledališča tega časa, izkazujejo nesporen značaj trilogije) važno samo še to: frustracija zaradi stalno grozeče možnosti ženske nezvestobe, ob kateri je zgodovinsko dogajanje (nekakšna vojna) samo še smešna in irelevantna burleska (in če je ta vojna samo lažna kuliserija, je taka prav zato, da zagotovi svet, v katerem ni zgodovine - svet 18. st., ki je prostor rokokojskega gledališča), ki eksplicitno služi zgolj kot možnost za razvoj edine pomembne igre: erotične metafizike.

²⁹ Osrednji preobrat v Marivauxovem *Zmagoslavju ljubezni*, Agisovo spoznanje, da ljubi, se zgodi prav z manipulacijo z znaki: Agis, ki je bil vzgojen v zanikanju ljubezni in ne ve, kaj je to čustvo, ki mu vzbuja tolikšen nemir, sam prosi za interpretacijo: "Sprušujem vas, kako je z menoj?" Leonida preiskuje "znamenja" njegovega obnašanja in ga pripelje natanko tja, kamor ga je že vseskozi hotela pripeljati: "Ljubezen v pogledih, v občutjih, v besedah, če je kaj, je to ljubezen" diagnosticira njegovo prostodušno pripoved in ji s tem šele določi pomen.

³⁰ Baudrillard: *De la séduction*, str. 20.

Barthesu, str. 215): retoriko. Retoriko kot večino, ki je resnica ne zanima, "zanima jo zgolj to, kateri postopki so učinkoviti, prepričljivi" (ibd.). Jezikom, ki ne želi seči do resnice, pač pa zanemarjajoč in načrtno izkrivljajoč resnico cilja na željeni učinek, oziroma hoče doseči neki cilj.

Ne gre le za to, da je nekatere postopke zapeljevanja mogoče neposredno vzporejati z retoričnimi triki (tako bi npr. postopek zapeljevalke v Marivauxovem *Zmagoslavju ljubezni*, ki ga opisujem kot "strategijo ogledala", lahko vzporejali s topičnim obratom: Princesa, ki se želi približati filozofu Hermocratu, ki programsko zavrača ljubezen, v izhodišču trdi, da tudi sama zaničuje svoje čustvo: "Ne govorim vam, da vas ljubim, zato, da bi me tudi vi vzljubili, temveč zato, da bi me naučili, kako naj sama več ne ljubim." In šele, ko se mu s tem načelnim izenačenjem približa, ko mu je v njegovem prepričanju navidez enaka, ga lahko začne zavajati v ljubezen. - Isti postopek uporablja Valmont ob krepostni Tourvelovi, ko pravi: "Ne gre za to, da vas hočem imeti, hočem vas biti vreden.", ampak za potezo, ki temeljno določa ta svet: vprašljivi status besede, ali kot ob Marivauxu pravi Sherer: "metafizični dvom v besedo".

Pri tem je treba opozoriti, da je gledališče, o katerem je tu govor, izrazito verbalno.

Že Molièrov Don Juan je ves iz besede, lik, ki ga vzpostavlja njegov govor (ni naključje, da mu status zapeljevalca zagotavlja prav monolog - retorična parada, dramska situacija pa je prostor, ki problematizira njegovo besedo), ne da bi njegova beseda omogočala vpogled v njegovo resnico. In če Sganarelle ob njegovem avtoportretu opomni, da "govori kakor knjiga", opaža, da je retorična parada umetelno ustvarjena podoba, fasada, ki prejkone zakriva resnični pomen don Juanovega ravnanja.

Marivauxovi liki pa so sploh "v neskončnost govoreči stroji" in tudi celotno dogajanje njegovih komedij se odvija v besedi. Če je v gledališču beseda (za razliko od proze in lirike, kjer je predvsem sredstvo izraza) vedno namenjena drugemu, sogovorniku, stvar komunikacije in medsebojnega odnosa in zato dejanje, če za francosko tradicijo še posebej velja, da "dejanje v strogo pojmovanem gledališču obstaja samo v obliki besede" (Sherer) - Marivaux to prižene do skrajnosti. Dogajanje njegovih komedij, ki je stekano iz prefinjenega,

malodane manierističnega jezika, se odvija po logiki besednih iger in retoričnih figur. A to ne pomeni, da gre le za baročno nabuhlo čebljanje. Nasprotno: beseda tu doseže svojo najvišjo moč, ko postane tisto, kar vzpostavlja in določa medčloveški svet. ("Ljudi je mogoče prepričati s pomočjo retoričnih figur, ker so njihova prepričanja tako in tako iz retoričnih figur." Močnik, str. 226.)

Z besedo so vzpostavljeni liki (celo sami sebe razumejo prek besede; samoopazovanje se začne z besedami: "Jaz sem tisti, ki je to izrekel."). Z besedo človek deluje na drugega. In z besedo je vzpostavljeno stanje stvari (Princesa iz *Zmagoslavja ljubezni* to zelo dobro ve, ko pravi: "Ljubiti še ni vse, imeti je treba prostost, da se to izreče."). Biti pomeni izreči.

Toda ta beseda, ki vzpostavlja in določa realnost, nikakor ni medij resnice. Besede brez razlike služijo izpovedovanju resnice ali laži, v besedi je laž in resnico nemogoče razlikovati. To eksplicitno izstopi ob zapeljevanju. Prav z besedami, oziroma v besedah so izoblikovane lažne podobe, s katerimi manipulira zapeljevalec.

Na tej točki rokokojsko gledališče eksplicitno izpostavlja problematiko besede kot znaka, ki ni neposredno vezan na pomen, in s tem paradoksalnost človeka kot bitja govornice.

To isto se kaže tudi v romanu, ki mu specifična oblika omogoča, da funkcionira podobno kot drama - Laclosovih *Nevarnih razmerjih*. V epistolarnem romanu je - enako kot v drami - svet v celoti uprizorjen samo skoz besedo protagonistov. Besedo, ki je vedno namenjena drugemu in je zato sredstvo odnosa, dejanja (Valmontovo osvajanje Tourvelove se skoraj v celoti dogaja s pismi), manipulacije (kot opozarja Markizin poduk Cécile: "manj se morate truditi, da mu boste rekli to, kar mislite, temveč bolj to, kar mu je všeč," 105. pismo), in zato prostor laži (Laclosovi komentatorji opozarjajo, da so predvsem pisma obeh protagonistov, Valmonta in Markize, ki jih sicer pišeta drug drugemu kot zaupnika, v njunem tekmovanju za slavo in prestiž stalno sredstvo izkrivljanja resnice in medsebojne manipulacije). Prav to pa romanu omogoča, da funkcionira kot igra videzov, v kateri je nemogoče spregledati resnico. "Roman spominja na razprostranjeno igro ogledal, kjer je nevarno katerokoli mnenje sprejeti kot resnično ali objektivno." (Brooks, str. 175)

* * *

V svetu, kakršnega smo doslej spoznali v 18. st. (svet, ki se dogaja kot iluzionistična igra), je zapeljevalec pravzaprav edini pravi akter. Zato ni čudno, da je zapeljevalec centralna figura gledališča in literature tega časa. Don Juan, Versac, Valmont, Marteuil, tudi angleški Lovelace.

A to ni zapeljevalec, kakršnega podoba nam je vsilila romantika: fatalni ljubimec, ki ga določa globina njegove želje; nezaustavljiv, ker želi absolutno in je njegova želja nepotešljiva; melanholičen v iskanju nedosegljivega ideala (materine podobe); obseden s smrtjo zaradi nezadostnosti človeškega sveta.

Ne. Zapeljevalec 18. stoletja je strateg, ki željo in užitek - tudi lastnega - uporablja kot taktični material v svoji igri manipulacije. Človek, ki ima natančen vpogled v konstitucijo medčloveškega sveta (o tem priča že Molière: njegov don Juan nas ob odločitvi za hipokrizijo ob vsej pokvarjenosti fascinira z natančnostjo svojega vpogleda v družbena razmerja). Ne upornik, pač pa nekdo, ki izrablja in izigrava paradoksalnost medčloveškega sveta. Ne podoba izjemne globine subjektivnosti (kakršno je poveljevala romantika), ampak prav nasprotno, energija v omrežju sil. Celo več, zapeljevalec je podoba, ki označuje ekspliciten izbris subjektivnosti.

Zapeljevalec, ki se kaže zgolj v podobi, ki ustreza želji drugega, je nekakšna iluzionistična porada, igra videzov. Njegova prava podoba, njegova resnica (tako kot njegova želja) je nespregljiva, neulovljiva, oziroma njegove prave podobe sploh ni.

Že Molièrov don Juan funkcionira kot podoba, v kateri ni mogoče spregledati resnice (avtoportret kot fasada!).

Eksplicitno pa to izstopi v romanu, ki predstavlja nesporno sintezo tradicije motiva zapeljevanja, Laclosovih *Nevarnih razmerjih*. Iluzionistična igra tu ne zaseže le celotnega sveta medčloveških odnosov, ampak - kar je še posebej usodno za podobo zapeljevalca - tudi tisto, kar naj bi predstavljalo posameznikovo "notranjo globino". Tako Markiza kot Valmont v svojem pisanju in ravnanju prevzemata "izposojene tone" (Markiza celo opisuje, kako je pred srečanjem z ljubimcem brala različno literaturo, ki naj bi navdihnili njen ton - 10. pismo). A ti toni niso samo sredstvo manipulacije, nasprotno, samo izposojeni toni zapeljevalcu omogočijo užitek (Markiza, ki igra različne vloge, ljubimca

spremeni v Sultana sredi harema različnih lepotic, da bi sama lahko prejela ves užitek, ki ga ta nudi vsaki posebej - 10. pismo; medtem ko Valmont priznava, da je ob dobrodelstvu, ki ga je uprizoril samo zato, da bi ugajal Tourvelovi, nenadoma občutil resnični užitek - 21. pismo). Zato seveda ni naključje, da Valmont v razmerju s Tourvelovo končno sam ne more več razločiti zapeljevalske manipulacije in resnične ljubezni.

Če se zapeljevalec navzven kaže kot igra podob, iluzionistična igra konec koncev pogoltna tudi njegovo notranjost. Zapeljevalec je v celoti - s svojo "notranjo globino" vred - zgolj iluzionistična igra.³¹

"Zapeljevati pomeni umreti kot resničnost in proizvajati se kot iluzionistična igra. To pomeni prepustiti se lastnemu iluzionizmu in gibati se v začaranem svetu. Taka je moč zapeljevalke, ki se prepusti lastni želji in se pusti začarati od tega, da je iluzionistična igra, v katero se bodo ujeli drugi." (Baudrillard,³²)

* * *

Če je igra zapeljevanja kot princip iluzionistične igre sveta razvidna že iz romana, se v najpopolnejši meri odigra v umetniški obliki, ki jo v temelju konstituira igra, v gledališču - kot bomo videli ob Marivauxovem *Zmagoslavju ljubezni* iz leta 1732.

Marivaux, ki v *Zmagoslavju ljubezni* strategijo erotičnega zapeljevanja eksplicitno poveže s funkcioniranjem politične oblasti, svet v celoti izpostavi dvoumnosti videza, ki se stopnjuje v vsezaobsegajočo

³¹ Isti princip s specifično glasbeno strukturo opere izpisuje tudi Mozart v *Don Giovanniju*. Medtem ko v ansambelskih točkah don Giovanni striktno prevzema ton in glasbeni način sogovornika (ob Elviri kantilensko razčustvovanost, ob Zerlini pastoralno lahkotnost...), njegove arije (ki so v operi načeloma vedno subjektivni izraz tistega, ki poje) označujejo naravnost programske izbris subjekta: njegova 1. arija "Fin ch'an..." je v celoti eno samo gibanje brez sleherne deskripcije, čista glasba, ki je kot spreminjanje in uhajanje junakov princip. V 2. ariji "Meta di voi...", ki jo poje preoblečen v Leporella (!), samega sebe opisuje kot drugega, in sicer s tezo: katerikoli ljubimec, ki ga srečaš v mestu, je don Giovanni. Njegova 3. arija "Deh vienni..." pa je skrajnje konvencionalna serenada, v kateri se postavlja kot mitska podoba zapeljivca brez sleherne subjektivacije.

³² J. Baudrillard: *De la séduction*, str. 98.

iluzionistično igro, v kateri sta resnica in laž nerazločljivi (kot sta nerazločljivi prevara in plemenitost, iskrenost in cinizem, manipulacija in ljubezen).

Kako naj pravzaprav beremo zgodbo *Zmagoslavja ljubezni*?³³

Princesa Leonida z ljubeznijo vrne oblast legitimnemu nasledniku prestola - tako v začetku sama označi svoj "plemenit namen".

Ali drugače: Princesa utrdi svojo oblast s tem, da erotično zapelje svoje politične nasprotnike in se poroči z legitimnim naslednikom prestola. Poskusimo stvarno: Princesa se hoče poročiti z legitimnim naslednikom prestola, ki ga ljubi. Ker pa ta ni le njen politični nasprotnik,

³³ Ker je Marivauxova komedija relativno neznana, bom zaradi lažjega razumevanja tu obnovila vsebino:

Princesa Leonida je dedinja vladarja, ki je prestol prevzel z nekakšnim vojaškim udarom povzročenim z neko ljubezensko afero. Pred kratkim je izvedela za legitimnega naslednika prestola Agisa, ki ga skritega pred njeno močjo na samotnem posestvu vzgaja filozof Hermocrat. Šla ga je pogledat in se zaljubila vanj. "Občutek za pravičnost in kdovekakšen navdih", kot sama temu pravi, sta ji navdahnila "plemenit namen": hoče se poročiti z Agisom in mu z ljubeznijo vrniti tudi prestol, ki mu pripada. Pri tem pa ji stojita na poti dve težavi: Agis je bil vzgojen v sovraštvu do nje kot naslednice rodu, ki je pogubila njegovo družino, in se seveda že pripravlja na vojno; poleg tega pa filozofija njegovega učitelja z naravnost fanatično vnemo zavrača ljubezen kot "blodajo, nevredno razumnega duha" itd.

Leonida mora torej ravnati skrajno previdno: da bi osvojila Agisa, mora najprej premagati njegove privzgojene predsodke proti ljubezni in pri tem skrbno prikriti svojo identiteto. Poleg tega pa upravičeno pričakuje, da je filozof in njegova sestra ne bosta hotela trpeti na posestvu, ki živi v politični konspiraciji (saj se že pripravljajo na vojno, ki naj bi Agisa postavila na prestol) in programskem samotarstvu (zanikanje ljubezni, ki je vrhovna vrednota Hermocratove filozofije, je uresničljivo samo v popolni izolaciji sveta, ki funkcionira kot nekakšna utopična dežela razuma). Na posestvo torej pride preoblečena v moškega, kot mladi Phocion, ki naj bi se izobraževal pri Hermocratu, in če bo potrebno - in seveda bo potrebno - bo uporabila "skrajna sredstva": poleg Agisa bo zapeljala tudi Hermocrata in njegovo sestro Leontino.

Komedija se odvija kot vzporedno zapeljevanje vseh treh. Hermocrata, ki pod moško preobleko takoj prepozna žensko, zapeljuje kot filozofka Aspazija, ki občuduje moč njegovega duha. Leontino kot zaneseni mladenič Phocion. Agisa pa sprva kot prijatelj in pozneje kot nedolžna in ljubezni nevedša Aspazija, ki je vrh vsega še v politični nemilosti pri vladajoči princesi - sebi sami.

Nič lažjega kot to; Leonida je pri vseh treh uspešna. Vse skupaj seveda kulminira v trojnem pristanku. Trije filozofi, ki so drug pred drugim prikrivali, kaj se dogaja z njimi in tako pomagali prevarantki, končno priznajo, da so zaljubljeni in objavijo poroko. Šele v tem trenutku, ko vsi trije spoznajo, da so bili varani, Leonida razkrije svojo identiteto in Agisu ponudi prestol in sebe samo. Agis kleče sprejme ljubezen in (?) oblast, Hermocrat in Leontina pa sta prepuščena spoznanju in nesreči.





ampak sovraži tudi ljubezen, ga mora s spretno intrigo zapeljati. To pa lahko doseže samo, če o ljubezni prepriča tudi vse okrog njega.

/.../

Vse skupaj bi lahko razumeli kot spretno skonstruiran komedijski mehanizem brez sleherne socialne relevantnosti (Marivauxa so največkrat res razumeli tako), ko bi Marivaux s postavitvijo političnih nasprotnikov ne reflektiral temeljnih pozicij svojega sveta. Toda njegova rokokojska parabola zadeva natanko v tisto misel, ki zastopa njeno nasprotje - konkretno: v temeljno fantazmo racionalistične filozofije.

Osvajani Agis namreč živi v svetu, ki se je odpovedal mondenosti in iluzionizmu, svetu, ki pretendira na življenje jasnosti, čistosti in resnice. Filozof ga vzgaja na osamljenem posestvu sredi gozdov, ki je eksplicitna replika na projekcijo idealnega sveta, kakršnega so si zamišljali racionalisti tega stoletja: svet urejen po načelih razuma, ki se odpoveduje vsemu nerazumnemu, neobvladljivemu, prekomernemu, nejasnemu. Tako kot celotno rokokojsko gledališče tudi Marivaux dobro ve, kaj je glavno polje nejasnega: ljubezen, ki je v filozofovem svetu eksplicitno označena kot "blaznost, blodnja nevredna razumnega duha, pogubni nemir..." Zato pa jo tudi izganjajo z naravnost obsesionalno vnemo.

Temeljni konflikt komedije, ki je označena z navidez idiličnim naslovom *Zmagoslavje ljubezni* tiči torej v Princesini nameri, da bi moškega (oziroma ves njegov svet) prepričala v sprejemanje in priznavanje ljubezni. Gre seveda za idejni spopad. Nasproti filozofovemu izrinjanju hoče ljubezen vsiliti kot vrhovni zakon, ki ne prinaša le individualne sreče, ampak tudi pomiritev političnega konflikta.

Da pa bi uresničila ljubezen, je Princesa, ki je že a priori postavljena v vlogo dvojnega sovražnika (kot politični nasprotnik in kot ženska, ki prinaša ljubezen), prisiljena varati. Oziroma zapeljevati. Celo več, zapeljati mora ves svet (gre sicer res samo za tri ljudi). Samo tako, da zruši filozofijo izključevanja ljubezni (ki konstituira ta svet in je zato zapoved), lahko dobi Agisa. In samo tako, da erotično zapelje vse tri, je lahko oblastnica (saj gre za prostor, ki se izmika njeni politični moči, državo v državi).

Pri tem je pomembno, da Princeso, ki ima nemara res "plemenit namen", v varanje prisili sam svet uresničene filozofije. Da bi sploh lahko ostala na posestvu, mora že na samem začetku prevzeti vlogo mladega filozofa (edini način, da upraviči svoj prihod). In ker to še ni dovolj, se njeno bivanje v tem kraju spremeni v obsedeno izmenjavanje lažnih podob, ki ustrezajo željam drugih. Če ima "skrajna sredstva" pripravljena že vnaprej, je to zato, ker se natanko zaveda pogojev sveta, v katerega prihaja.

Zapeljevanje kot igra laži in manipulacije je edini način, kako v svet filozofije vpeljati ljubezen.

Toda če je Princesa lažna, prav njena uspešnost v zapeljevanju izpostavi tudi lažnost sveta, v katerega je prišla: lažnost sveta filozofije, ki pretendira na resnico.

Lažne podobe, ki jih nastavlja svojim nasprotnikom (oziroma ljubimcem) in ki so seveda izbrane tako, da ustrezajo njihovim željam, so zasnovane na principu ogledala: pred filozofom igra filozofko, ki enako kot on prezira ljubezen; pred Agisom igra prijatelja in kasneje nedolžno mladenko, ki se tudi sama boji ljubezni. V tej podvojitvi, ogledalni podobi (v kateri se Hermocrat in Agis ogledujeta kot Narcisa - Princesa skrbno pazi, da godi njuni samovšečnosti; tako tudi ni naključje, da preobrat dvakrat sproži manipulacija s portretom osvajanega) se porajata užitek in želja, ki konec koncev zanikata tako prijateljstvo in nedolžnost kot filozofijo. Agis sam zanika čistost prijateljstva (čeprav s pomočjo Princesinega "dešifriranja") in Hermocrat končno označi svojo filozofijo kot zmoto ("Nisem ravnal v skladu ne z razumom, ne z naravo, zoper voljo neba sem govoril."). Ob Princesini lažni pojavi, ki z odsevom podvaja svet filozofije, ta izkaže svojo izvorno lažnost. Filozofija, s katero naj bi se človek izmaknil iluzionistični igri sveta, je bila sama zgolj podoba.

Toda igra podob, ki zasvoji ta svet in ki onemogoči razločevanje resnice in laži, je neobvladljiva - tudi za zapeljevalko samo. Ponavlja in vrtoglavo stopnjuje se sama v sebi, dokler ne pogoltne celega sveta in ga razprši v fragmente videzov. Tudi "ideja", s katero Princesa pride v ta svet, postane žrtev vrtoglave iluzionistične igre:

Lažen oziroma dvoumen je spol (Princesa, ki se je prisiljena pojavljati v moški obleki, se kaže kot nekakšen hermafrodit, šele na koncu se iz te dvoumnosti izvije ženska) in z njim narava³⁴.

Lažna oziroma dvoumna je seveda politična pravičnost.

In lažna oziroma dvoumna je tudi ljubezen, ki na koncu slavi svoje zmagooslavje. Ob dveh obupno zaljubljenih osebah, ki sta prepuščeni svoji nesreči in sramoti (prav v priznavanju ljubezni kot vsedoločujočega momenta žrtvi njenega zmagooslavja), se izbrani Agis odpoveduje poštenju (nasproti dosedanjima prijateljema) in verjetno tudi integriteti svoje osebnosti, ko priznava ljubezen kleče na kolenih pred žensko, v kateri je prepoznal prevarantko in obvladujočo politično moč (posestvo je medtem že zasedla njena vojska).

* * *

Če sem se vseskoz sklicevala na Baudrillarda, zdaj končno lahko ponovim njegovo repliko na velikega učitelja: "Lahko se strinjamo z Lacanom: spolno razmerje ne obstaja... Zmeraj gre za zgrešeno srečanje. Spolnost je, kot pravi Lacan, samo zgodovina tega zgrešenega srečanja.

³⁴ V zapeljevanju ni nič naravnega, pravi Baudrillard, in Marivauxovo gledališče je naravnost eksemplarna uresničitev te trditve. Svet do skrajnost pritrane, manieristične prefinjenosti, ki ga uprizarja, je svet družabnega rituala, ki nazorno kaže, da je človek nepopravljivo izvzet iz narave (pravi ekvivalent temu so umetelno skonstruirani francoski vrtovi: konstrukcija sožitja človeka z naravo, ki izpostavlja lastno laž). To je seveda toliko pomembnejše, ker gre za čas, v katerem se z Rousseaujem že pojavlja "vračanje k naravi". Temu seveda sledi novo porajajoča se meščanska drama, katere teoretski utemeljitelj Diderot pravi: "Ko bi se igralka pojavila v neredu, ki ga mora ustvariti tako strašen dogodek, kot je smrt moža, izguba sina ali druge katastrofe strašnih prizorov! Kako bi ob ženski razmršenih las izgledale vse tiste napudrane, nakodrane, nališpane lutke? Prej ali slej bi se morale izenačiti z njo. Narava! Narava! Njej se ni mogoče upirati." Marivauxa so že njegovi sodobniki obsojali, da ni naraven. "Nikogar ni, ki bi se imel za bolj naravnega, in nikogar, ki bi si to v večji meri domišljjal." (d'Alembert) "Dopuščal je, da je nekaj resnično do neke meje, ni se mogel pripraviti do tega, da bi bil preprost in naraven." (Marmontel) Zato ni slučaj, da so relevantnost tega gledališča "napudranih lutk" v 20. st. odkrili prav v njegovi nenaravnosti, ki izkazuje paradoksalnost človeka: "tako so v 18. st. dojemali in prikazovali trpljenje in užitek: kot kapljo krvi, ki privre izpod plasti ličila, posušeno spermo na licu, krčevitost rok pod rokavico." (Vitezov opis Vilarjeve uprizoritve, ki pomeni začetek rehabilitacije Marivauxa v sodobnem gledališču).

A to še ni zadnja beseda: zapeljevanje, ki je subtilnejša spirala, ne opisuje zgodovine, temveč igro tega zgrešenega srečanja.³⁵

Prav to je igra, v kateri živi rokokojsko gledališče.

Marivauxova Princesa predstavlja uresničitev principa zapeljevanja. Njena pojava (ki se kaže samo v izmenjavanju najrazličnejših vlog: mladega filozofa, ki stremlji po izobrazbi; od ljubezni zanesenega mladeniča; mlade filozofke, ki ljubi in ljubezen zaničuje; zvestega prijatelja; nesrečne in šibke mladenke; ženske, ki strastno ljubi; mladenke, ki ljubi in se ljubezni boji; moža; žene...) je v celoti zgolj do neznanosti perpetuirana iluzionistična igra. Igra, kakršna je možna (oziroma kakršna funkcionira) samo v gledališču. Igralska parada, v kateri se gledališče v samem tematskem materialu srečuje z lastnim temeljem. Dvoumna igra videza in resnice, v kateri se osnovni estetski princip gledališča kot iluzionistične podobe stopnjuje do istosti z načinom dogajanja sveta in se ponovno vrača do preigravanja lastnega izvora.

S to igro, ki jo igra in preigrava, variira in perpetuira, se z njo oplaja, rokokojsko gledališče 18. st. uprizarja paradoksalnost ne le svojega, temveč človeškega sveta sploh.

VIRI

Molière: *Don Juan ou le Festin de Pierre*, 1665 (sl. Don Juan)

Beaumarchais: *Le barbier de Séville*, 1775 (sl. Seviljski brivec)

Beaumarchais: *La folle journée ou le mariage de Figaro*, 1784 (sl. Figarova svatba)

Marivaux: *Le Triomphe de l'amour*, 1732 (sl. Zmagoslavje ljubezni)

Alain-René Lesage: *Turcaret*, 1709

Choderlos de Laclos: *Les liaisons dangereuses*, 1782 (sl. Nevarna razmerja)

Tirso de Molina: *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 1630 (hr. Seviljski zavodnik i kameni uzvanik)

Da Ponte / Mozart: *Don Giovanni*, 1787

Denis Diderot: *Le Paradoxe sur le Comédien*, 1773 (sl. Paradoks o igralcu, Mladinska knjiga, 1971)

³⁵ J. Baudrillard: *Les stratégies fatales*, str. 153.

LITERATURA

Zdenko Lešič: *Teorija drame kroz stoljeća* (zbornik teoretskih tekstov o gledališću), Svjetlost, Sarajevo, 1977

Jean Divignaud: *Les ombres collectives*, 1973 (sr. Sociologija pozorišta, Beograd, 1978)

Philippe-Joseph Salazar: *Idéologies de l'opera*, Paris, 1980 (sr. Ideologije u operi, Nolit, Beograd, 1984)

Silvio d'Amico: *Storia del teatro drammatico* (hr. Povijest dramskog teatra, Matica hrvatska, Zagreb, 1972)

Sherer: spremna beseda k *Théâtre complet de Marivaux* (sl. prevod v Gledališkem listu PDG, Nova Gorica, št. 5, 1991)

Roland Barthes: La Bruyère, v: *Essais critiques*, Editions du Seuil, Paris, 1964

Giovanni Macchia: "La scuola della dissimulazione", v: *Il paradiso della ragione*, Editori Laterza, Bari, 1960

Peter Brooks: *The Novel of the Worldliness*, Princeton University Press, New Jersey, 1969

Jean Baudrillard: *De la séduction*, Edition Galilée, Paris, 1979

Jean Baudrillard: *Les stratégies fatales*, Barnard Grasset, Paris, 1983

Rastko Močnik: "Studia humanitatis danes", spremna beseda k: R. Barthes: *Retorika starih*, ŠKUC, Filozofska fakulteta, Ljubljana, 1990