

BRANJE TEKSTA

Erich Auerbach

Rjava nogavica

"In celo če jutri ne bo lepo," je rekla gospa Ramsayeva in vzdignila pogled, da je ošinila Williama Bankesa in Lily Briscoe, ko sta šla mimo, "bo kdaj drugič. In zdaj," je rekla in pomislila, da je čar Lily Briscoe v njenih kitajskih očeh, poševno ležečih v belem, zmečkanem obrazku, da pa bi ga mogel zaznati samo bister moški, "in zdaj vstani, da pomerim tvojo nogo," ker bodo navsezadnje vendarle odpluli k svetilniku in mora preveriti, ali ne bi morala biti nogavica za palec ali dva daljša.

Smehljaje, ker jo je prav ta trenutek obšla čudovita ideja – William in Lily naj bi se poročila – je prijela nogavico iz pisane volne s križanjem jeklenih pletilk na koncu in jo pomerila ob Jamesovi nogi.

"Stoj mirno, ljubček," je rekla, ker je bil James, ves ljubosumen in nevoljen, ker naj bi bil za mero svetilničarjevemu fantku, namenoma nemiren; in če miga, kako naj bi videla, ali je nogavica predolga ali prekratka? je vprašala.

Vzdignila je pogled – kakšen demon ga je obsedel, njenega najmlajšega, ljubljeneža? – in uzrla sobo, videla stole in zazdeli so se ji grozno oguljeni. Njihovo drobovje, kot je zadnjič rekel Andrew, je že kar razsuto po tleh; ampak kakšen smisel bi imelo, se je vprašala, kupovati dobre stole in dati, da se pokvarijo čez zimo, ko hiša, ki jo oskrbuje samo tista stara ženica, dobesedno curlja od vlage? Saj je vseeno: najemnina je natanko dva penija in pol; otroci jo ljubijo; za njenega moža je dobro, da je tri tisoč ali, natančna mora biti, tristo milj od svoje knjižnice in svojih predavanj in svojih študentov; in v hiši je dovolj prostora za obiskovalce. Preproge, zložljive postelje, prismojene prikazni miz in stolov, ki so svojo službo v Londonu opravili – tukaj so še kar za rabo; in fotografija ali dve in knjige. Knjige, si je rekla, rastejo kar same od sebe. Nikoli nima časa, da bi jih brala. Ojoj, niti knjig, ki so ji bile poklonjene in v katere je roka samega pesnika zapisala "Njej, katere željam je treba ustreči ..." "Srečnejši Heleni naših dni" ... kakor je

to sramotno povedati, nikoli jih ni brala. In Crooma o Zavesti in Batesa o Običajih polinezijskih domorodcev (stoj mirno, ljubček, je rekla) – nobene izmed teh ni mogoče poslati k svetilniku. Bržčas bo sčasoma postala hiša tako razdrapana, da bo treba kaj ukreniti. Ko bi jih bilo mogoče navaditi, da bi si otrli noge in ne prinašali v hišo vse obale – to bi bilo že nekaj. Rakovice mora dopustiti, če jih hoče Andrew zares secirati, in če je Jasper prepričan, da je iz alg mogoče kuhati juho, mu tega ni mogoče preprečiti; ali pa Rosini predmeti – školjke, trstje, kamni; nadarjeni so namreč, ti njeni otroci, ampak v čisto različnih smereh. In izid tega je, je vzdihnila in s pogledom zajela vso sobo, od tal do stropa, držeč nogavico (še zmerom) ob Jamesovi nogi, da postajajo stvari od poletja do poletja vse bolj in bolj oguljene. Preproga je obledela; tapeta mahedra. Ne vidiš več, da so bile na njej vrtnice. Ampak če so vsa vrata v hiši neprestano odprta in ga na vsem Škotskem ni ključavničarja, ki bi znal popraviti zapah, se stvari morajo pokvariti. Kaj pomaga obesiti zelen šal iz kašmirja čez rob okvirja pri sliki? Čez štirinajst dni bo takšne barve kot grahova juha. Ampak zares jezna je zaradi vrat; vsa vrata puščajo odprta. Prisluhnila je. Vrata dnevne sobe so odprta; večna vrata so odprta; slišati je, kot da so vrata spalnic odprta; in zagotovo je odprto okno podesta na stopnišču, ker to je bila sama odprla. Okna naj bi bila odprta in vrata zaprta – tako preprosto je to, si tega res ne more nihče zapomniti? Če je ponoči stopila v spalnice služkinj, so bile zabite kot peč, razen Marijine, sobe švicarskega dekleta, ki je laže shajala brez kopeli kot brez svežega zraka, ampak, seveda, doma, je rekla, "so gore tako lepe". To je dejala sinoči, ko je gledala s solznimi očmi skozi okno. "Gore so tako lepe." Njen oče tamkaj umira, je vedela gospa Ramsayeva. Ostali bodo brez očeta. Grajanje in nazorno prikazovanje (kako velja postiljati, kako odpreti okno, pri čemer so se njene roke zapirale in razpirale kot roke kake Francozinje), vse se je tiho zgrnilo nadnjo, ko je dekle spregovorilo, kot se po letu skozi sončavo tiho zlože ptičje peruti in se modrina njegovega perja prelije iz sijoče jeklene v zatišano purpurno. Obstala je tiho, ker ni bilo kaj reči. Imel je raka v grlu. Ob tem spominu – kako je stala tamkaj, kako je dekle reklo "Doma so gore tako lepe", in ni bilo upanja, čisto nobenega upanja, jo je napadla trenutna nestrpnost in ostro je rekla Jamesu:

"Stoj mirno. Ne bodi zoprn," tako da je v hipu vedel, da je njena strogo resnična, in je zravnal nogo, da jo je pomerila.

Nogavica je bila najmanj za pol palca prekratka, tudi upošteva je možnost, da je bil Sorleyev fantek telesno manj razvit kot James.

"Prekratka je," je rekla "zmeraj toliko prekratka."

Bolj žalostnega obraza še nisi videl. Grenko in črno, na pol poti navzdol, v temi, v jaški, ki vodi od sončave v globine, se je nemara oblikovala solza; zdrknila navzdol; vode so zavalovile sem in tja, jo sprejele in obmirovale. Bolj žalostnega obraza še nisi videl.

Pa gre samo za videz? so spraševali ljudje. Kaj je vendar zadaj – za njeno lepoto, njenim sijajem? Si je res pognal kroglo v glavo, so spraševali, je umrl teden dni, preden sta se vzela – neki drugi, zgodnejši zaljubljenec, o katerem so te dosegle govorice? Ali pa ni ničesar? Ničesar razen lepote brez primere, ki kot bi živela sama zase in je z ničimer ne more skaliti? Ker čeprav bi v kakem trenutku intimnosti, ko je trčila ob zgodbe o veliki strasti, o zavrjnjeni ljubezni, o preprečenem stremljenju, prav lahko rekla, da je tudi ona spoznala ali čutila ali pretrpela kaj podobnega, ni tega nikoli dejala. Vedno je molčala. Torej je vedela – vedela, ne da bi bila izkusila. V svoji preprostosti je odkrila, kar so bistrournježi ponaredili. Kot kamen naravnost je padla njena svinčnica, kot ptica natanko je preprosta iskrenost njenega duha pristala pri resnici s po naravi ji danim nenadnim strmim napadom nanjo, ki je navduševal, pomirjal, tolažil – čeprav nemara neosnovano.

("Narava ima le malo glin, iz kakršne je oblikovala vas," ji je dejal nekoč gospod Bankes, ko je po telefonu zaslišal njen glas in ga je globoko presunil, četudi mu je sporočila samo nekaj zaradi vlaka. Videl jo je na drugem koncu linije, grško, sinjeoko, z ravnim nosom. Kako čudno, neskladno se je pogovarjati s takšno žensko po telefonu! Kaj se niso zbrale Gracije in se na tratih asfodel prijele za roke, ko je veljalo izoblikovati ta obraz? Ja, seveda, ujel bo vlak ob 10.30 na postaji Euston.

Pa se nič bolj ne zaveda svoje lepote kot kak otrok, si je rekel gospod Bankes, odložil slušalko in prečkal sobo, da bi pogledal, kako napredujejo delavci z gradnjo hotela, ki so ga postavljali za njegovo hišo. In mislil je na gospo Ramsayevo, ko je opazoval tisti vrvež med nedokončanimi zidovi. Ker je treba v harmonijo njenega obraza vselej vnesti nekaj neskladnega. Povezne si lovsko kapo na glavo; steče prek travnika v galošah, da bi preprečila otroško objestnost. Torej: če misliš samo na njeno lepoto, se moraš spomniti tudi tistega trzajočega živega v njej / videl je, da nesejo ravno opeko po ozki deski / in tudi to vgraditi v celotno podobo; če pa misliš nanjo kratko malo kot na žensko, ji moraš priznati nekakšno muhavo posebnost; ali domnevati, da si skrivaj želi znebiti se kraljevskega sijaja svojega videza, kot bi jo njena lepota in vse tisto, kar moški govoričijo o njej, dolgočasila in bi hotela biti samo takšna, kot so drugi ljudje, neopazna. Ni mu jasno, kaj. Ni mu jasno. Na delo mora.)

Gospa Ramsayeva je pletla svojo kosmato rdečerjavo nogavico, glavo so ji čudaško uokvirjali pozlačeni okvir, zeleni šal, ki ga je bila vrgla čez njegov rob, in overovljena Michelangelova umetnina, in že je zgladila, kar je bilo še trenutek prej osornega v njenem ravnanju, vzdignila je sinkovo glavico in poljubila svojega fantka na čelo. "Poiščiva še eno sličico, da jo boš izrezal."

Ta odlomek pripovedne proze je 5. poglavje prvega dela romana Virginie Woolf *K svetilniku* (*To the Lighthouse*), ki je prvič izšel leta 1927. Položaj, v katerem so osebe, je mogoče skoraj v celoti sprevideti iz teksta samega; drugače kakor tu, se pravi v sistematičnem sovisju, na način ekspoziције ali uvoda, ni v romanu dan nikjer. Kljub temu bom na kratko povzel položaj na začetku tega poglavja, da bralcu olajšam razumevanje analize, ki sledi, in hkrati izostrim nekatere pomembne motive iz prejšnjih poglavij, ki so tu le šibko naznačeni.

Mrs. Ramsay je zelo lepa, a že dolgo ne več mlada žena uglednega profesorja filozofije iz Londona; kraj, na katerem se nahaja s svojim najmlajšim, šestletnim sinom Jamesom, je prostor ob oknu prostorne letoviške hiše, ki jo je profesor že pred več leti najel na Hebridih. V hiši poleg zakonskega para Ramsay, njunih osmih otrok in služinčadi stanuje ali pa se mudi vrsta prijateljev, med njimi znani botanik William Bankes, že starejši gospod, vdovec, in slikarka Lily Briscoe, ki gre pravkar z njim mimo okna. James, ki sedi na tleh, se ubada z izrezovanjem sličic iz ilustriranega kataloga. Mati mu je malo prej obljubila, da bodo jutri, če bo lepo vreme, skupaj odpluli k svetilniku; tega izleta se je James dolgo veselil; prebivalcem svetilnika so namenjeni različni darovi, med njimi nogavice za svetilničarjevega fantka. Silno radost, ki jo ob naznanitvi izleta občuti James in ki ga za hip povsem prevzame, pa takoj enako silno uniči ostra pripomba njegovega očeta, da jutri ne bo lepega vremena; eden izmed gostov to z malce zlobnim poudarkom dopolni z metereološkimi opažanji. Ko vsi drugi zapustijo prostor, Mrs. Ramsay nameni Jamesu tolažilne besede, s katerimi se poglavje začne.

* Virginia Woolf, *K svetilniku*, prevedla Rapa Šuklje, Ljubljana: CZ, 1988, str. 25–29.

Enotnost tega poglavja vzpostavlja zunanji pripetljaj med Mrs. Ramsay in Jamesom, pomerjanje, kako dolga je nogavica. Takoj zatem, ko izreče tolažilne besede (če jutri ne bo lepo, se bomo pa peljali kak drug dan), Jamesu veli, naj vstane, da bi ob njegovi nogi pomerila nogavico za svetilničarjevega sina. Nekaj pozneje Jamesu nekoliko raztreseno pravi, naj bo vendar že pri miru – kajti otrok nemirno stoji, malce uporno iz ljubosumja, nemara pa tudi pod vtisom razočaranja, ki ga je pravkar doživel. Več vrstic naprej se opomin, naj bo pri miru, ponovi v ostrejšem tonu, James uboga, pomerita nogavico in pokaže se, da je še občutno prekratka. Po vnovičnem dolgem presledku se pripetljaj sklene s poljubom Jamesu na čelo (s katerim Mrs. Ramsay zgladi ostrino svojega drugega ukaza, naj bo pri miru) in s povabilom, da skupaj poiščeta novo sličico, ki jo bo potem izrezal; tu se poglavje tudi konča.

V ta povsem neznatni dogodek se nenehno vpletajo drugi elementi, ki, sicer ne da bi pretrgavali njegov razvoj, terjajo veliko več časa, da bi bili povedani, kot pa so sami lahko trajali. Pri tem gre večinoma za notranje vzgibe [*Bewegungen*], se pravi za vzgibe, ki potekajo v zavesti oseb, in sicer ne le oseb, udeleženih pri zunanjem pripetljaju, ampak tudi neudeleženih, ki tisti trenutek sploh niso navzoče: *people*, Mr. Bankesa. V to so vnešeni tudi tako rekoč drugotni zunanji pripetljaji s povsem drugih krajev in iz povsem drugih časov – recimo telefonski pogovor, gradbena dela –, ki rabijo kot ogrodje vzgibom v zavesti tretjih oseb. Oglejmo si to nadrobneje.

Že prve besede Mrs. Ramsay so pretrgane dvakrat: s podobo, ki ji pade v oči (William Bankes in Lily Briscoe gresta skupaj mimo), in potem, šele po peščici nadaljnjih besed, ki rabijo zunanjemu pripetljaju, z vtisom, ki ga v njeni notranjosti pustita mimoidoča, namreč o mičnosti Lilyjinih kitajskih oči, česar ne opazi vsak moški – nato konča stavek in pusti, da se ji zavest za hip pomudi pri pomerjanju nogavice: navsezadnje se bomo vendarle odpeljali k svetilniku in zato moram pogledati, ali je nogavica dovolj dolga. Tu se zablisne misel, ki jo pripravlja že opažanje o Lilyjinih kitajskih očeh (William in Lily se morata poročiti); to je zelo dobra zamisel, rada sklepa poroke, in z nasmeškom se loti pomerjanja. Vendar se otrok v svoji moteče ljubosumni ljubezni do nje ne umiri; kako naj potemtakem vidi, ali je nogavica pravšnje dolžine? Kaj je vendar z Jamesom, njenim

najmlajšim, njenim ljubljenim? Dvigne pogled, pade ji na sobo – in začne se dolg oklepaj. Od oguljenih stolov, o katerih je Andrew, njen najstarejši sin, pred kratkim rekel, da raztresajo svoje drobovje po tleh, potujejo njene misli naprej, otipavajo predmete in ljudi v njeni okolici. Oguljeno pohištvo, pa vendar dovolj dobro za tukaj; prednosti letoviške hiše; kako je poceni, kako dobra za otroke, za njenega moža; zlahka jo je mogoče opremiti z nekaj starega pohištva, poleg tega še s slikami in knjigami. Knjige: že dolgo nima več časa, da bi jih brala, niti tistih ne, ki so ji posvečene (tu za hip zasveti svetilnik, kamor pa ni mogoče pošiljati takšnih znanstvenih knjig, kakršnih tod veliko leži naokrog). Potem spet hiša: ko bi stanovalci hoteli le malo bolj paziti; ampak seveda, Andrew prinaša rakovice, ki jih hoče secirati, drugi otroci zbirajo alge, školjke, kamne, to mora dovoliti; otroci so vsi nadarjeni, vsak drugače, ampak seveda, tako hiša čedalje bolj propada (tu se oklepaj za hip pretrga, nogavico podrži ob Jamesovi nogi); vse se kviri. Ko vsaj vrata ne bi bila venomer odprta; vse propada, tudi šal iz kašmirja na okviru slike. Vsa vrata so odprta, spet so. Poslušaj. Da, vsa so odprta. Tudi okno na stopnišču je odprto, tega je sama odprla. Okna morajo biti odprta, vrata zaprta; čemu se tega nihče ne more držati? Če stopiš ponoči v dekliško sobo, so vsa okna trdno zaprta. Le služkinja iz Švice ima okno venomer odprto. Potrebuje svež zrak. Včeraj je, ko je gledala skoz okno, s solzami v očeh rekla: Pri nas doma so gore tako lepe. Mrs. Ramsay je vedela, da je tam, pri njej doma, njen oče na smrt bolan. Ravno jo je imela namen poučiti, kako se pospravljajo postelje, kako se odpirajo okna. Hudovaje se je govorila in jo oštevala. A potem je utihnila (primerjava s sklapljajočimi se krili ptice, ki se vrača z leta skoz sončavo). Utihnila je, kajti tu ni bilo kaj reči. Raka na grlu ima. Ob spominu na to, kako je stala tam, kako je dekle reklo: Pri nas doma so gore tako lepe – in ni nobenega upanja več –, v njej plane krčevito ogorčenje (ogorčenje nad kruto nesmiselnostjo življenja, katerega tek si vendar z vsemi močmi prizadeva pospešiti, mu pripomoči, ga zagotoviti; ogorčenje se zlije na zunanji pripetljaj; oklepaja je nenadoma konec (trajati je utegnil le nekaj sekund, pravkar se je še smehljala ob misli, da se bosta Mr. Bankes in Lily Briscoe poročila) in Jamesu ostro reče: Bodi pri miru. Ne bodi tako zoprn.

To je prvi velik oklepaj. Drugi se začne nekoliko pozneje, po pomerjanju nogavice in ko se pokaže, da je še veliko prekratka. Začne se z odstavkom, ki ga uokvirja motiv *never did anybody look so sad*.^{*}

Kdo je ta, ki govori v tem odstavku, ki pogleda Mrs. Ramsay, ugotovi, da ni bil nikdar nihče videti tako žalosten, in izgovori tako dvomeče zakriti domnevi: o solzi, ki se – morda – oblikuje v temi in zdrkne navzdol, o vodi, ki zavalovi sem in tja, jo sprejme vase in potem spet obmiruje? V prostoru ob oknu sta samo Mrs. Ramsay in James; ta dva ne moreta biti, prav tako pa tudi ne "oni" ["*man*"], *people*, ki začnejo govoriti v naslednjem odstavku. Potemtakem je morda pisatelj sam. Če pa je tako, se vendarle ne izraža kakor nekdo, ki natanko pozna svoje osebe [*über seine Personen ... genau Bescheid weiß*], v tem primeru Mrs. Ramsay, ter lahko iz svojega poznavanja [*Kenntnis*] objektivno in zanesljivo opiše njihov značaj in vsakokratno notranje stanje. Ta odstavek je napisala Virginia Woolf, nikakor ga ni označila z gramatičnimi ali tipografskimi znamenji kot govorjenje ali razmišljanje koga tretjega. Sprejeti pač moramo, da vsebuje neposredne izjave nje same. A zdi se, da ona ne misli na to, da je pisateljica in da bi torej morala vedeti, kako je z njenimi osebami. Ta, ki tu govori, se, kdor koli že je, daje kakor nekdo, ki je sam dobil o Mrs. Ramsay le vtis, ki jo pogleda v obraz in subjektivno, v dvomu nad svojo interpretacijo, poda vtis. *Never did anybody look so sad* – to ni objektivna ugotovitev; je podanje [*Wiedergabe*] pretresenosti nekoga, ki uzre obraz Mrs. Ramsay, podaja, ki oplazi nadresnično. In zdi se, da potem sploh ne govorijo ljudje, ampak "duhovi med nebom in zemljo", brezimni duhovi, ki so zmožni prodreti v globine človeškega bitja, ki o njem nekaj vedo, pa si vendar ne morejo priti na jasno o tem, kaj se tam dogaja, tako da njihovo poizvedovanje zveni nezanesljivo; primerjati jih je mogoče, recimo, s *certain airs, detached from the body of the wind*^{**}, ki se pozneje (II, 2) ponoči

* Bolj žalostnega obraza še nisi videl.

** ... nekaj sapicami, ki so se odcepile od telesa vetra. (N. d., str. 112.)

plazijo skozi spečo hišo, *questioning and wondering**. Naj bo tako ali drugače: tudi tu ne gre za pisateljevo objektivno izjavo o eni izmed njegovih oseb. Tu nihče ne ve natanko; vse so zgolj domneve, pogledi, ki jih eden upira v drugega, katerih uganke pa ni zmožen rešiti.

To se nadaljuje tudi v naslednjem odstavku; izgovorjene so domneve o pomenu izraza na obrazu Mrs. Ramsay in o tem se razpravlja. Vendar se tonska lega nekoliko spusti, in sicer od poetično-nadresničnega proti praktično-zemeljskemu, vpeljan pa je tudi govorec: *people said***. Ljudje se sprašujejo, ali se za njeno sijočo lepoto ne skriva spomin na kak nesrečen dogodek iz njenega zgodnejšega življenja. Širile so se govorice o tem. A morda so lažne? Od nje same ni mogoče zvedeti ničesar; tiho je, če se pogovor vrti okrog takšnih reči. A čeprav ni izkusila ničesar takega, vendarle vse ve, tudi brez izkušnje. Preprostost in pravšnjost [*rechte Art*] njenega bitja nezagrešljivo zadevata resnico reči in delujeta – morda neupravičeno – kakor zamaknjenje, olajšanje, pomoč.

So to še zmeraj *people*, kar tu govori? Skoraj bi lahko podvomili, kajti zadnje besede zvenijo skoraj preveč osebno in premišljeno za govoričenje ljudi; in takoj zatem so nenadoma, nepričakovano, vpeljani povsem nov govorec, nov prizor in drug čas. Naletimo na Mr. Bankesa pri telefonu, kako govori z Mrs. Ramsay, ki ga je poklicala, da mu sporoči zvezo vlakov, očitno zaradi dogovora o skupni poti. Že odstavek o solzah nas je popeljal naprej od sobe, kjer ob oknu sedita Mrs. Ramsay in James, privedel nas je na nedoločljivo, nadresnično prizorišče; odstavek, v katerem je govor o govoričenju ljudi, ima konkretno zemeljsko prizorišče, ki ni natančno navedeno; zdaj pa smo na natanko določenem kraju, vendar daleč stran od letoviške hiše, v Londonu, v stanovanju Mr. Bankesa – čas ni sporočen (*once****), vendar se je telefonski pogovor očitno primeril veliko časa,

* ... se čudeč in sprašujoč. (N. d., str. 112.)

** ... so spraševali ljudje.

*** ... некоč.

morda več let prej, preden so se mudili v hiši na otoku. A kar po telefonu reče Mr. Bankes, se navezuje prav na zadnji odstavek; s tem je tako rekoč podan sklep (a spet ne objektivno, ampak kot vtis določenega človeka v določenem trenutku) o tem, kar se je zgodilo prej, o prizoru z dekletom iz Švice, o skrivni žalosti na lepem obrazu Mrs. Ramsay, o mislih ljudi o njej, o tem, kako deluje nanje: Narava ima le malo takšne gline, kot je tista, iz katere je oblikovala njo. Ji je to res rekel po telefonu? Ali pa je to le hotel reči, ko je zaslišal njen glas, ki ga je globoko vznemiril, in mu je prišlo v zavest, kako čudno je govoriti po telefonu s to tako čudovito žensko, ki jo je mogoče primerjati z grškobožanskim likom? Besede so v narekovaju, torej naj bi domnevali, da jih je res izgovoril. Vendar to ni zanesljivo, kajti tudi prve besede njegovega samogovora, ki sledi, so v narekovaju in vsekakor se hitro ove, ko stvarno odgovori: ob 10.30 bo vstopil na postaji Euston.

Vendar njegovo notranje vznemirjenje [*Bewegung*] ne izzveni tako hitro. Ko odloži slušalko in gre čez sobo k oknu, da bi si ogledal, kako napreduje novogradnja nasproti (očitno je to njegovo privajeno in svojstveno zadržanje [*Haltung*] za sprostitvev napetosti in ohlapnejši tok misli), se spet začne ubadati z Mrs. Ramsay. Na njej je venomer nekaj čudnega, nekaj z njeno lepoto neskladnega (kakor pravkartnje telefoniranje), o svoji lepoti ne ve ničesar ali pa le toliko kot otrok; kdaj pa kdaj to izdaja njena obleka, njeno ravnanje [*Handlungen*]. Kar naprej se spušča v življenjsko resničnost, le stežka združljivo s harmonijo njenega obraza. Mr. Bankes si na svoj metodični način poskuša razjasniti protislovja njenega lika in postavi nekaj domnev, ne da bi se lahko odločil – medtem se hipoma vrinejo vmes njegova opažanja o delu na novogradnji. Končno odneha; z nekoliko nepotrpežljivo, odločno stvarnostjo metodičnega in znanstveno delujočega človeka se otrese nerešljivega problema "Mrs. Ramsay". Rešitve ne ve (ponovitev *he did not know** simbolizira nepotrpežljivo gibanje [*Bewegung*] otresanja). K svojemu delu mora.

* Ni mu jasno.

Tu se konča druga dolga prekinitev in vrnemo se v sobo, v kateri se mudita Mrs. Ramsay in James; zunanji pripetljaj se sklene s poljubom Jamesu na čelo in z vnovičnim izrezovanjem sličic. A tudi tu gre le za zunanjo menjavo; prizorišče, ki smo ga zapustili, se spet pojavi, nenadoma, in sicer povsem brez prehoda, kot da ga sploh ne bi bili zapustili, kot da bi bila dolga prekinitev le pogled, ki ga je nekdo (kdo?) naredil v časovno globino. Nasprotno se téma (Mrs. Ramsay, njena lepota, uganka njenega bitja, njena absolutnost, ki se kljub temu nenehno giblje v tem, kar je v življenju relativnega, dvomljivega, nedostojnega njene lepote) razpreda neposredno iz zadnje faze prekinitve, namreč iz opažanj Mr. Bankesa, ki ostanejo brez rezultata, vse do položaja, v katerem znova naletimo na Mrs. Ramsay: *with her head outlined absurdly by the gilt frame** itn. – kajti znova je okrog nje nekaj neskladnega, nekaj *incongruous*. In poljub, ki ga da svojemu fantku, besede, ki mu jih govori, so sicer povsem čist življenjski dar, ki ga James občuti kot najnaravnejšo, najpreprostejšo resnico, a so kljub temu težke od nerešene uganke.

Iz naše analize odlomka izhaja nekaj slogovnih značilnosti, ki jih bomo zdaj poskušali zajeti v besede.

Pisatelj kot pripovedovalec objektivnih dejanskih stanj skoraj povsem stopi v ozadje; skoraj vse, kar je rečeno, se pojavlja kot odsev v zavesti romanesknih oseb. Ko gre, recimo, za hišo ali za pomočnico iz Švice, nam ni posredovana objektivna vednost [*Kenntnis*], ki jo ima o teh predmetih svoje ustvarjalne domišljije Virginia Woolf, ampak tisto, kar v določenem trenutku misli ali čuti Mrs. Ramsay. Ravno tako nam Virginia Woolf ne sporoča svoje vednosti o bitju Mrs. Ramsay, ampak odseve tega bitja in njegovega delovanja pri različnih likih v romanu, pri "brezimnih duhovih", ki, recimo, nekaj domnevajo o solzi, pri ljudeh, ki ugibajo o njej, in pri Mr. Bankesu. To gre v tem poglavju tako daleč, da se zdi, da stališče, s katerega so opazovani ljudje in dogodki v romanu, sploh ne obstaja zunaj romana, kakor tudi ne objektivna resničnost, ki bi se razlikovala od vsebine

* ... glavo so ji čudaško uokvirjali pozlačeni okvir, [zeleni šal ... in overovljena Michelangelova umetnina].

zavesti romaneskni oseb. Njeni ostanki vsekakor obstajajo v kratkih podatkih [*Angaben*], ki zadevajo majhne okvirne pripetljaje, kot je, recimo, *said Mrs. Ramsay, raising her eyes*^{*} ali pa *said Mr. Bankes once, hearing her voice*^{**}. Sàm bi lahko prišteli tudi zadnji odstavek (*Knitting her reddish-brown hairy stocking ...*^{**}); vendar bi to že bilo dvomljivo. Ta pripetljaj je orisan objektivno; a kar zadeva njegovo interpretacijo, iz intonacije izhaja, da pisatelj Mrs. Ramsay ne gleda z vedočimi, ampak z dvomečimi, vprašujočimi očmi – nič drugače kakor kaka oseba iz romana samega, ki bi Mrs. Ramsay videla in slišala izgovarjati te besede.

Sredstva, s katerimi ravnajo Virginia Woolf in drugi sodobni pisatelji, da bi podali vsebino zavesti romaneskni oseb, so bila sintaktično analizirana in opisana; nekatera izmed njih so dobila imena, kot je "doživljeni govor" ali "notranji monolog". Vendar so bile te slogovne oblike, posebno doživljeni govor, v literaturi uporabljene že veliko prej, četudi ne v isti umetniški nameri [*Kunstabsicht*]; poleg njih obstajajo druge, sintaktično komaj oprijemljive možnosti, da se zabriše ali celo izgine vtis objektivne resničnosti, ki jo pisatelj natančno obvladuje, možnosti, ki jih ni v območju oblikovnega, ampak v intonaciji in vsebinskem sovisju; tako kot, na primer, tu, kjer pisatelj omenjeni vtis kdaj pa kdaj doseže s tem, da samega sebe označi za nekoga, ki dvomi, vprašuje in išče, kot da mu resnica o njegovih osebah ne bi bila nič bolj znana kakor njim samim ali bralcu. Vse je torej odvisno od pisateljeve naravnosti do resničnosti sveta, ki ga prikazuje, ta pa je povsem drugačna od drža [*Haltung*] tistih avtorjev, ki dejanja, stanja in značaje svojih oseb interpretirajo z objektivno gotovostjo, kot se je na splošno godilo predtem; Goethe ali Keller, Dickens ali Meredith, Balzac ali Zola so na podlagi zanesljive vednosti sporočali, kaj delajo njihove osebe, kaj pri tem mislijo in čutijo, kako bi bilo treba interpretirati njihova dejanja

* ... je rekla gospa Ramsayeva in vzdignila pogled.

** ... je dejal nekoč gospod Bankes, ko je ... zaslišal njen glas.

** ... je pletla svojo kosmato rdečerjavo nogavico.

ali misli; natanko so poznali njihove značaje. Seveda se je tudi prej pogosto dogajalo, da so nam bile sporočane subjektivne predstave kake osebe v romanu ali pripovedi, sem in tja celo v doživljenem govoru, pogosteje pa v monologih, in samoumevno je, da v večini primerov z uvodom, ki se je, recimo, glasil "zdelo se mu je, da ..." ali "tisti trenutek je čutil, da ..." ali kako podobno. Vendar v takšnih primerih skoraj ni bilo poskusov podati blodnjo in igro zavesti, ki se pusti gnati menjavi vtisov – kot to v obravnavanem tekstu velja tako za Mrs. Ramsey kakor za Mr. Bankesa –, ampak se je navedena vsebina zavesti racionalno omejila na to, kar se je nanašalo na vsakokrat pripovedovani dogodek ali vsakokrat orisovani položaj, kot to velja za odlomek iz *Gospa Bovaryjeve (Madame Bovary)*, ki smo ga že interpretirali. In kar je še pomembnejše: vseskozi je bil kot nadrejena, vodilna instanca ohranjen pisatelj s svojim poznavanjem objektivne resnice. Nadalje so že prej, posebno od konca 19. stoletja, obstajala dela, ki so skušala posredovati [*vermitteln*] nadvse individualističen, subjektiven, pogosto ekscentrično obstranski vtis resničnosti in si očitno sploh niso prizadevala ali pa niso bila zmožna izposredovati [*ermitteln*] kaj splošno veljavnega ali objektivnega o resničnosti. Enkrat so takšna dela imela obliko jazovskih romanov, drugič ne; kot zgled za slednji primer bom navedel Huysmansov roman *Proti toku (A rebours)*. A tudi ta postopek se v temelju razlikuje od modernega, ki smo ga opisali ob tekstu Virginie Woolf, čeprav se je moderni postopek razvil iz njega. Bistveno za postopek, kakršen je Virginie Woolf, je, da ne gre le za *enega*, ampak za več pogosto menjavajočih se subjektov – v obravnavanem tekstu so to Mrs. Ramsay, *people*, Mr. Bankes, vmes za nekaj kratkih trenutkov James, pomočnica iz Švice v vzratnem odsevu in brezimneži, ki ugibajo o solzi. Iz množstva subjektov je mogoče sprevideti, da gre vendarle za namero raziskati objektivno resničnost, in sicer za "resnično" Mrs. Ramsay. Ta je sicer uganka in to v temelju tudi ostaja, a je tako rekoč obkrožena z vsebinami različnih zavesti (s svojo vred), ki so vse usmerjene k njej, poskušajo ji z več strani priti blizu, kolikor je to v človeških spoznavnih in izraznih močeh. Namera približati se pristni objektivni resničnosti prek mnogih vtisov, ki so jih dobile različne osebe (in ob različnih časih), je bistveni postopek, ki smo ga tu zajeli v pogled: ta se po tem v temelju razlikuje od enoosebnega subjektivizma, ki pušča do besede le enega samega, večinoma zelo svoje-

vrstnega človeka, do veljave pa le njegov pogled na resničnost. Literarno-zgodovinsko seveda obstajajo tesne zveze med enoosebno subjektivnim in večosebno k sintezi usmerjenim prikazom zavesti: ta je iz onega nastal in obstajajo dela, v katerih se križata, tako da lahko opazujemo to nastajanje, predvsem veliki roman Marcela Prousta. K temu se bomo vrnili.

V obravnavanem tekstu je mogoče opazovati tudi drugo slogovno svojstvenost, ki pa je v tesnejši in nujnejši zvezi z "večosebnim prikazom zavesti", o katerem smo pravkar govorili, in zadeva obravnavo časa. Da se ta v moderni pripovedni literaturi odlikuje z nečim posebnim, je bilo opaženo že zdavnaj in je o tem izšlo več raziskav; fenomene, ki spadajo sém, so poskušali povezati predvsem s sodobnimi filozofskimi nauki ali tokovi, nedvomno po pravici in v prid razumevanju tistega skupnega, h kateremu sta usmerjena zanimanje in notranja dejavnostna namera mnogih naših sodobnikov. Ta postopek bomo najprej opisali ob zgledu, ki ga imamo pred seboj. Že prej smo rekli, da so pripetljaj pomerjanja, kako dolga je nogavica, in besede, govorjene v zvezi s tem, utegnili zahtevati veliko manj časa, kot ga za branje tega odstavka potrebuje pozoren bralec, ki noče dopustiti, da bi mu kaj ušlo – zlasti če domnevamo, da med pomerjanjem in zmirjujočim poljubom na čelo nastopi kratek predah. Vendar čas pripovedi ni uporabljen za pripetljaj sam – ta je podan precej na kratko –, ampak za prekinitev; vrinjena sta dolga ekskurza, katerih časovno razmerje do okvirnega pripetljaja pa se vendarle zdi povsem drugačno. Prvi, prikaz tega, kar se med pomerjanjem dogaja v notranjosti Mrs. Ramsay (natančneje, med prvim raztresenim in drugim ostrim opominom Jamesu, naj drži nogo pri miru), časovno spada v okvirni pripetljaj, in že samo ta prikaz terja več sekund ali celo minut kakor pomerjanje, ker je pot, ki jo utira zavest, kdaj pa kdaj prehojena veliko hitreje, kot jo je zmožen podati jezik, ob predpostavki, da bo to razumljivo nekomu tretjemu – kar je tu namera. Kar se dogaja v Mrs. Ramsay, samo po sebi ne vsebuje nič zagonetnega, to so – imenovati jih je treba skoraj normalne – predstave, ki izvirajo iz njenega vsakdanjega življenja – njena skrivnost je zadaj in le v trenutku preskoka od odprtega okna k besedam dekleta iz Švice se zgodi nekaj, kar nekoliko odgrne kopreno; v celoti pa je odsevanje zavesti veliko lažje razumljivo kakor to, kar nam v takšnih primerih ponujajo drugi pisatelji (recimo James Joyce). A naj so nizi predstav [*Vorstellungsreihen*], ki vstajajo

v zavesti Mrs. Ramsay, še tako preproste in vsakdanje, so tudi bistvene; dajejo sintezo življenjskih odnosov, v katere se je ujela njena nenadkriljiva lepota in se v njih kaže ter hkrati skriva. Gotovo so avtorji že v prejšnjih dobah porabili nekaj časa in stavkov za to, da so bralcu sporočili, kaj je njihovim osebam v določenem trenutku šinilo v glavo – vendar bi v ta namen le težka vzeli tako naključen povod, kot je ta, da Mrs. Ramsay dvigne pogled, pri čemer ji nehote pade na pohišstvo; in tudi ne bi pomislili na to, da podajo notranje razpredanje zavesti v njeni naravni in nenamernostni svobodi, in končno ne bi vstavili celotnega notranjega pripetljaja med zunanja, ki sta si časovno tako blizu, kot sta opomina Mrs. Ramsay Jamesu, naj bo pri miru, ki pa se primerita tedaj, ko namerava nedokončano nogavico podržati ob njegovi nogi; zato na presenetljiv način, ki ga prejšnje dobe nikakor niso bile vajene, ostro izstopi nasprotje med kratkostjo zunanjega dogajanja in kakor sanjskim bogastvom pripetljajev v zavesti, ki spreletavajo neki življenjski svet v celoti. Značilne in nove poteze tega postopka so: naključen povod, ki sproži pripetljaje v zavesti, naravno in, če hočemo, celo naturalistično podajanje teh pripetljajev v njihovi svobodi, ki je ne omejuje nikakršna namera in je ne dirigira noben določen predmet mišljenja, ter obdelava nasprotja med "zunanjim" in "notranjim" časom. Te tri poteze imajo nekaj skupnega, kolikor izdajajo pisateljevo držo; pisatelj se veliko bolj, kot se je to prej godilo v realističnih delih, prepušča poljubni naključnosti resničnega, in tudi če, kot je to samo po sebi razumljivo, rešeta in stilizira gradivo resničnega, tega vendarle ne počne racionalistično, pa tudi ne glede na svojo namero, da načrtno sklene sovisje zunanjega dogajanja; zunanji pripetljaji pri Virginii Woolf sploh izgubijo prevlado in rabijo za sprožanje in razlago notranjih, medtem ko so notranji vzgibi prej večinoma rabili – in v marsičem rabijo še dandanes – za to, da pripravijo in utemeljijo pomembno zunanje dogajanje. Tudi to pride na dan v poljubnosti in naključnosti zunanjega povoda (ob dvigu pogleda, ker James noge ne drži pri miru), ki sproži veliko pomembnejši notranji pripetljaj.

Časovno razmerje drugega ekskurza do okvirnega pripetljaja je drugačno: njegova vsebina (odstavek o solzi, misli ljudi o Mrs. Ramsay, telefonski pogovor z Mr. Bankesom in njegove misli, medtem ko opazuje graditev hotela) časovno, pa tudi prostorsko, ni del okvirnega pripetljaja; gre za druge čase in prizorišča: to je takšen ekskurz, kot je zgodba o nastanku

Odisejeve brazgotine, ki smo jo obravnavali v prvem poglavju te knjige. Vendar je po svoji strukturi povsem drugačen tudi od omenjene zgodbe. V Homerjevem tekstu se ekskurz navezuje na brazgotino, ki se je Evrikleja dotakne z rokami, in čeprav je trenutek, v katerem se zgodi dotik, trenutek visoke in dramatične napetosti, se kljub temu takoj vrine druga, jasna in kakor dan svetla sedanost, o kateri se zdi, da ravno stremlje k temu, da izključi dramatično napetost in celoten prizor umivanja nog za nekaj časa potisne v pozabo. Tu, v odlomku iz Virginie Woolf, pa ni govora o napetosti; ne zgodi se nič, kar bi bilo v dramatičnem smislu pomembno, le za dolžino nogavice gre. Ekskurz se navezuje na izraz na obrazu Mrs. Ramsay: *Never did anybody look so sad*. Nanj se navezuje več ekskurzov, namreč trije, vsi trije različni glede na kraj in čas, različni tudi po svoji natančni krajevni in časovni določenosti, s tem da se prvi fiksira kakor senca, drugi že določneje, tretji pa v primerjavi s prvima dvema ostro, a noben časovno tako natančno kakor epizode Odisejeve mladostne zgodbe, ki sledijo druga drugi, kajti tudi za prizor s telefonom je le nenatančno navedeno, kdaj se je primeril. Tako je odhod s prostora ob oknu veliko neopaznejši in postopnejši kakor menjava prizorišča in časa v epizodi o brazgotini. V odstavku o solzi utegne bralec še dvomiti, ali se je ta menjava sploh dogodila; v sobo bi utegnili vdreti breizmeži, ki v tem odstavku pridejo do besede, in uperiti pogled v obraz Mrs. Ramsay; v drugem odstavku, kjer to seveda ni več mogoče, pa ljudje, katerih govoričenje je podano, še zmeraj uperjajo pogled v obraz Mrs. Ramsay, vsekakor ne zdaj in tukaj, ob oknu letoviške hiše, a še zmeraj v isti obraz z enakim izrazom; in tudi v tretjem delu, ko se obraz ne zre več sedanje (kajti Mr. Bankes govori z Mrs. Ramsay po telefonu), je ta kljub temu pred njegovim notranjim očesom: zato téma (namreč razlaga Mrs. Ramsay) niti za trenutek ne izgine iz bralčevega spomina, še celo tedaj ne, ko se postavi problem (izraz na obrazu Mrs. Ramsay, medtem ko meri dolžino nogavice). Ti trije deli ekskurza kot zunanje dogajanje nimajo nobenega opravka drug z drugim; nikakršnega skupnega in zunanje sovisnega poteka nimajo, kot ga imajo epizode iz Odisejeve mladosti, pripovedovane v zvezi z nastankom brazgotine; povezani so le s skupnim pogledovanjem Mrs. Ramsay, in sicer tiste Mrs. Ramsay, ki z nedoumljivim izrazom žalosti za svojo sijočo lepoto ugotovi, da je nogavica še veliko prekratka. Ti trije sicer povsem različni

deli ekskurza so med seboj povezani le prek svoje skupne naperjenosti; vendar je povezava dovolj močna, da jih oropa tiste samostojne sedanjosti/pričujočnosti [*Gegenwart*], ki jo ima epizoda o brazgotini: nič drugega niso kakor poskusi razlage tistega *never did anybody look so sad*, to témo razpredajo naprej, ta pa se razpreda, še ko se sklenejo – menjave téme ni, medtem ko je prizor, v katerem Evrikleja prepozna Odiseja, pretrgan z vrivkom o nastanku brazgotine in razrezan v dva dela. Takšne jasne razdeljenosti dveh zunanjih pripetljajev in dveh sedanjosti tu ni; naj bo okvirni pripetljaj [*Vorgang*] (pomerjanje nogavice) kot zunanji dogodek [*Ereignis*] še tako nepomemben, ostaja podoba obraza Mrs. Ramsay, ki izhaja iz njega, med vrivkom nenehno sedanja; vrivek ni nič drugega kot ozadje te podobe, o kateri se zdi, da se tako rekoč odpira v časovno globino, prav tako kot je bil prvi ekskurz, ki ga je sprožil nenamerni pogled Mrs. Ramsay na ureditev sobe, odprtje podobe v globino zavesti.

Ekskurza si torej nista tako različna, kot se sprva zdi. Ni tako zelo pomembno, da se prvi glede na čas (in kraj) odigrava znotraj okvirnega pripetljaja, drugi pa, nasprotno, priklicuje druge čase in kraje; časi in kraji drugega ekskurza niso samostojni, ampak rabijo zgolj večglasni obravnavi podobe, ki ga je sprožila, celo – povsem tako kot notranji čas prvega ekskurza – ne delujejo nič drugače kakor pripetljaj v zavesti katerega koli (seveda neimenovanega) opazovalca, ki bi v orisovanem trenutku gledal Mrs. Ramsay in čigar premišljevanje o nerešeni uganki njene osebe bi vsebovalo spomine na to, kar o njej pravijo ali mislijo tretji (*people*, Mr. Bankes). Pri obeh ekskurzih gre za poskus priti do dna bolj pravi [*eigentlichere*], globlje ležeči, celo resničnejši resničnosti – pri čemer se zdi sprožilni dogodek naključen in vsebinsko reven in je precej nepomembno, ali je v teh ekskurzih uporabljena zgolj vsebina zavesti, torej notranji čas, ali tudi menjava zunanjega časa. Saj vendar pripetljaj v zavesti tudi v prvem ekskurzu vsebuje več menjav časa in prizorišča, predvsem prizor s pomočnico iz Švice. Bistveno je, da nepomemben zunanji pripetljaj sproži predstave in nize predstav, ki zapustijo njegovo sedanjost in se svobodno gibljejo v časovni globini. To je tako, kot da bi na videz preprost tekst šele v komentarju ali preprosta glasbena téma šele v izvedbi razodela svojo pravo vsebino. Pri tem postane očitna tudi tesna zveza med obravnavo časa in "večosebni prikazom zavesti", o katerem smo govorili prej. Predstave

zavesti niso vezane na sedanost zunanega dogajanja, ki jih sproža. Svojeviti postopek Virginie Woolf, kot se kaže v tem tekstu, je v tem, da zunanja, objektivna resničnost vsakokratne sedanosti, o kateri pisec poroča neposredno in ki se kaže kot zajamčeno dejstvo, torej pomerjanje nogavice, ni nič drugega kakor povod (četudi morda ne povsem naključen): vsa teža je na tistem, kar ta povod sproži, kar ni gledano neposredno, ampak v odsevu, in kar ni vezano na sedanost sprožilnega okvirnega pripetljaja.

Prevedel in spremno opombo napisal Vid Snoj

Erich Auerbach se je rodil leta 1892 v Nemčiji. Najprej je študiral pravo in ga končal tik pred začetkom prve svetovne vojne. Študija literature se je lotil šele po vrnitvi iz vojske in doktoriral leta 1921 na področju romanske filologije. Potem ko je njegova knjiga *Dante als Dichter der irdischen Welt* (1929) doživela velik uspeh, je za Leom Spitzerjem prevzel stolico za romansko filologijo na univerzi v Marburgu. Leta 1935 so mu jo nacisti odvzeli, ker je bil judovskega porekla. Znašel se je na univerzi v Carigradu, kjer je med letoma 1942 in 1945 napisal svoje najpomembnejše delo *Mimesis. Die dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, ki je izšlo leta 1946. Od leta 1950 je predaval na univerzi Yale v ZDA, kjer je leta 1957 tudi umrl.

Mimesis je veličastno literarnozgodovinsko delo, ki obravnava literarno prikazovanje resničnosti od Homerja do Prousta. Nastalo je kljub slabo opremljenim carigrajskim knjižnicam, ki niso premogle sodobnih literarnozgodovinskih raziskav, pa tudi zanesljivih kritičnih izdaj izvirnih tekstov ne vedno – če bi jih, pripominja Auerbach v sklepu, "morda ne bi nikdar prišel do tega, da ga napišem". René Wellek je v svoji obširni, osem zvezkov obsegajoči raziskavi *A History of Modern Criticism: 1750–1950* zapisal, da je to "najpomembnejše in najsijajnejše delo na področju estetike in literarne zgodovine, ki je izšlo v zadnjih petdesetih letih". Vendar Auerbachov cilj ni bil prikazati zgodovino evropskega realizma, kaj šele teoretično razviti pojem realizma v literaturi. Njegova moč je v srečanju z literarnim tekstom: tam, kjer bi teoretični pojem odločno zgrabil literarni tekst in ga obmejil, da bi njegov prikaz resničnosti dvignil v razvidnost svojega racionalnega zasnutka, tam, kjer bi ga historična shema zajela in odškrunila, da bi vzpostavila povezavo z drugimi tako razvidenimi prikazi, se teoretiziranje in shematiziranje zrahljata.

Auerbachovo interpretiranje se namreč na podlagi odločitve za "lahko oboroženost" z znanstvenim aparatom marsikje srčno pusti voditi tekstni predlogi, pri čemer njegovo po-dajanje sledi literarnemu podajanju (*Wiedergabe*) globoko v resničnost – včasih vse do nadresničnega, do temnega srca njenih videzov; od tod interpretativni uvid, ki ga lahko občudujemo še dandanes.

Preveden je prvi del poglavja, ki sklepa *Mimesis*. Knjiga bo v slovenskem prevodu izšla letošnjo jesen v zbirki Labirinti LUD Literatura.