

Bojan Baskar

O Cerkvi v kinu

Prve projekcije bratov Lumiére si je pariško občinstvo ogledalo okoli božiča leta 1895. Katoliki so pristavili svoj lonček leto dni pozneje: njihova kronologija beleži za ponovletne dni januarja 1897 projekcijo »tableaux vivants« s prizori iz Kristusovega življenja. Zanj je bil zaslužen neki brat Basile, prav tako iz Pariza. V naslednjih letih so bile filmane pasijonske igre, martiriji, katakombe, razni *Quo vadis?* in *Ecce homo!*, zdaleč najbolj priljubljena tema pa je postalo Kristusovo življenje¹.

Leta 1910 so katoliki organizirali v Milanu festival moralnega filma in ga okronali s projekcijo *Svetega Pavla*. Istega leta so na Prvem mednarodnem filmskem kongresu zahtevali energične ukrepe za zagotovitev moralnosti filma. Leta 1927 so v Parizu ustanovili *Comité catholique du cinéma*, leta 1928 in 1929 pa sta sledila dva mednarodna katoliška kongresa, katerih rezultat je bila ustanovitev *Comité international pour la cinématographie*. Ko je slednjič Pij XI. odposlal encikliko *Vigilanti cura*, je zgolj sankcioniral že izoblikovano stališče: film je razdelil na dober in slab ter se, temu primerno, zavzel za neodvisno katoliško filmsko produkcijo, po drugi strani pa za bojkot in cenzuro slabih filmov. Rezultat enciklike je bil med drugim ta, da so se pri nacionalnih vodstvih Katoliške akcije formirale cenzurne pisarne za film. Bolj zaskrbljujoč rezultat pa je nemara bil ta, da se nikoli ni govorilo in da se še danes ne govori o filmskem izobraževanju oziroma poučevanju, marveč se vedno in povsod govori o filmski vzgoji.

»Če kino ni (. . .), potem ni nič drugega kot nova cerkev«.
(J. Kristeva)

To karseda hitro reakcijo na neko »novotarijo«, ki ji na začetku prav gotovo ni bilo lahko predvideti poznejšega bleščečega razvoja, bi lahko navedli kot dokaz, da Cerkvi ni bilo treba iti na Drugi vatikanski koncil, da bi slišala za aggioramento. Ta ažurnost pa bi sama na sebi vendarle ne bila vredna omembe, če ne bi presenečal izrazit kontrast med tem, kako je Cerkev sprejela gledališče, in med tem, kako je sprejela kino. Na eni strani dolgotrajno odklanjanje, sankcionirano z Justinijanovo ter Teodozijevo zakonodajo, še enkrat utemeljeno pri cerkvenih očetih, in pozno ter boleče sprijaznjenje s *fait accompli*; na drugi strani minimalno oklevanje in odločitev, ki je tako rekoč sama sebe prehitela. Razlaga, da je Cerkev takoj uvidela možnosti, ki jih pastorali ponuja film, bi bila nekoliko pičla. S tem, da je Cerkev takoj razdelila film na dober in slab, je namreč pokazala, da ga je sprejela. Moralizirati je pričela v polju filmske reprezentacije, medtem ko se zdi, da jo je instanca, ki proizvaja filmske učinke, fascinirala in navdajala z ugodjem. Kakorkoli že, Cerkev tokrat ni privlekla na dan argumentov proti gledališču, ki bi jih, če bi le hotela, lahko brez težav uporabila tudi proti kinu (npr. argument temačne dvorane ali argument babilonske blodnice).

Kot vsaka zgodovina je tudi zgodovina filma zgodovina rezov in prelomov, torej diskontinuirana zgodovina. Cerkev se je morala sproti prilagajati rezom in prelomom zgodovine filma. Papeževa enciklika npr. mora upoštevati obstoj zvočnega filma, kar je gotovo bolj zapleteno kot sami začetki, ko je



tehnični čudež »gibajoče se slike« lahko resoniral s čudeži razodete resnice in deloval kot učinkovita potrditev krščanskih dogem. Nemara je zadostovalo zagledati na platnu Kristusa (četudi je šlo za čira-čara kakega Mélièsa, ki je leta 1900 pokazal film *Kristus hodi po vodi*), da so si lahko prostregli z novim dokazom eksistence božjega sinu. Kino je praktično enako star kot psihoanaliza in za oba smemo reči, da je bilo njuno detinstvo srečno. Psihoanaliza je v svojih prvih letih poznala čudovito kratke kure, medtem ko je film zmagoslavno očaral vesoljno občinstvo, vključno s katoliškimi ovčicami z njihovimi pastirji vred. Ko pa je film »izgubil nedolžnost«, se je Kristusovo življenje moralo umakniti iz ospredja. Privoščiti si Kristusov close up ali celo njegov glas (ki ga lahko »predstavi« le Knjiga, torej črka), je prav gotovo nekaj drugega kot imeti Kristusa v srednjem ali splošnem planu.

Skratka, če bi hoteli dati splošen odgovor o afinitetah Cerkve do kina, bi že predpostavljali, da je zgodovina filma evolucijska, da v njeni evoluciji persistira istoveten filmski dispozitiv in da je zanimanje Cerkve zasidrano prav ob tem dispozitivu. Lahko si zamišljamo tudi, da bi to prizadevanje verjetno šlo v smeri redukcije filmskega dispozitiva na Platonovo votlino, na zazrtost v spekularno hipnotično podobo, kar ni nič drugega kot vera sama. Vsega tega prav gotovo ne gre spregledati oziroma zanemariti, vendar pa je obnašanje Cerkve v kinu vseeno nekoliko bolj delikatno; poleg tega je Cerkev, opirajoč se na zahtevo po dejavnem življenju kristjanov, tudi sama proizvedla svojo kritiko hipnotizma kinematoskopije.

Če je, po Avguštinovi besedi, *vsaka*, torej tudi nepopolna ali celo deformirana podoba zadosti dobra, da se v njenem okrilju subjekt vara glede koristnosti svojih ničevih prizadevanj, pa je stališče današnjih katoliških filmskih kritikov znatno lažje. Danes so si ti kritiki – tako jih imenujemo pogojno, saj se za to opravilo praviloma ne specializirajo –

v glavnem enotni, da je velika večina verskih filmov prav zaradi in da obstaja nesorazmerje, če ne kar obratno sorazmerje, med vero, položeno v film, in učinkom vere, ki ga film proizvede. Pravi filmi so danes za Cerkve tisti, ki skozi njihovo skrivnost, blesk duševnih globin, žarek religioznosti; pravi filmi so tisti, ki izžarevajo dušo in ki so tudi posneti za dušo. Običajno se izkaže, da mislijo s tem na italijanski neo-realizem oziroma – kar ni nujno isto – na režiserje, ki s kamero lovijo razodetveni vzgib stvarstva. Te afinitete pa si podajajo roko z afinitetami neke druge, necerkvene linije, katere mučna preokupacija je vprašanje, ali film ima dušo, in ki jo najbolj označujeta imeni Ayfrea in Agela. Kadar naletimo na spise izpod kakega jezuitskega peresa, ki se rado prikriva, postane razlika praktično nezaznavna.

Ker neodvisna produkcija, ki si jo je izvolil zaželeli Pij XI., ni prida, ne preostane Cerkvi nič drugega kot da uganja tisto, kar ji tudi sicer še najbolj ustreza: da se priseda na kino tam, kjer je živ, in ga skuša z injekcijo duše ozdraviti ateizma. To počne v zavezništvu s filmskim esteticizmom, na čigar produkcijo stavi. Da pa pri tem caplja zadaj, je razvidno, saj mora celotno polje, ki ga kani zatrpiti s svojo ideologijo, najprej sploh uvoziti. Skoraj ganljivo je, kako ji zmerom morajo drugi povedati, kateri filmi »so dobri«. Te parazitske strategije seveda ne uporablja samo proti kinu, saj je splošna, in zato ji film nikoli ne figurira kot specifična praksa, marveč kot toplopljen v godljo sedmerih umetnosti. Namesto da bi skušali kaj malega videti, zavidajo drugemu objekt, ki ga drugi domnevno poseduje.

Govorec po svojih močeh o Cerkvi v kinu, lahko zberem par analogij. O sv. Piju X. pripoveduje anekdota, da mu je delegacija iz rojstnega Rieseja prinesla v avdienco film s posnetki obnovljene farne cerkve, in dodaja, da je papež, potem ko so si skupaj ogledali nemo bingljanje novih zvonov, postal vzhicen in veder kot otrok.

Anekdota – tu smo še pred Griffithom – ni brez soli. »Glasba tišine« kot nekakšen šepav oksimoron je namreč lep zgled



Mary Pickford v Sparrows, 1926

za flatus vocis nominalistov, za kačji lev, ki pa ima to moč, da združuje mistike in jim razpre mistično nebeško kraljestvo ter jim dobesedno *dá slišati neslišno*. »Glasba tišine« je hkrati eno imen nemega filma (prim. A Gance, E. Faure) in danes se prenekateri sentimentalni zgodovinarji filma strinjajo, da je bil nemi najbolj muzikalen, da je bila njegova glasba najslajša glasba. To so trditve, ki jih seveda postavljajo za nazaj, t.j., iz situacije zvočnega filma, pri tem pa vendarle ne gre zanemariti »zvočnih učinkov«, ki jih je nemi film proizvajal z nizanjem svojih »imaginarnih označevalcev«, opirajoč se na splošno in trivialno dejstvo, da artikulirane podobe lahko evocirajo in pomenijo artikulirane zvoke. Glede učinkov glasov je Vrdlovec zapisal, da je nemi film izpričal pravcato klepetavost in hkrati dal glasovno idealnost: ko je publika slednjič lahko slišala glas svojih zvezd, je bila največkrat razočarana. Ob tem bi lahko tudi podvomili o razširjenem mnenju, da so imele počen glas vse tiste zvezde nemega filma, ki jih je pokopal prihod zvočnega filma: počen je bil njihov glas nemara samo ob primerjavi z idealnimi glasovi, s katerimi jih je obdaril nemi film. Za muzikalne učinke nemega filma pa še veliko bolj velja, da so idealni, saj se po svoje kar najbolj približajo glasbi sfer. Glasbo zaradi njenega časovnega prostriranja tako ali tako poslušamo, konstituiramo v celoto kot izzvenelo (Hegel). Toni, ki so izzveneli, obstajajo zame samo še idealno, glede tona, ki pravkar zveni, pa bi lahko parafrazirali Schaefferja: ko ga slišim, ga tako ali tako ne poslušam, oziroma, ko me doseže, ga tako ali tako ne slišim. Glasba, ki jo evocira nemi film, je prikrajšana za aktualni zven tona, je že vselej izzvenela, je vsa v spominu; v tej oklešenosti pa je hkrati popolnejša, saj je ne kajizo pomanjkljivosti empirične izvedbe. Glasbena spremljava, ki jo zgodovina nemega filma beleži kot konstanto, ima funkcijo nevtralizacije šumov projektorja, to se pravi, s svojo nedvoumno nvanjostjo nevtralizira nvanjost reprodukcije. To pa ni njena edina funkcija, saj glasbena spremljava, tako vsaj pravi, interpretira filmsko dogajanje. A zakaj ga je potrebno interpretirati, ko pa so slike in mednapisi na ekranu že sami na sebi dovolj interpretativni? Glasbena spremljava poudarja odmaknjenost ekrana, s tem ko povzroča »šunder« v dvorani: je glasbena kulisa, ki mora preglasiti poleg projektorja še tisto, kar nemi film »naglas govori«, namreč to, da ne more proizvesti prave tišine. Glasbena spremljava torej poma-ga nememu filmu, da postane še bolj nem, še bolj »idealna« – »še bolj« nem pa mora postati zato, ker ne more proizvesti prave tišine. Nemi film lahko proizvede »glasbo tišine«, ne more pa proizvesti *gluhe tišote* kot jo napoveduje Janezovo Razodetje. Gluha tišota lahko proizvede flatus vocis »gluha tišota« kot stoji v Apokalipsi, kjer so vsi zgroženi, otrpli in od nebeških tromb napol oglušeli, medtem ko sta muzikalnost in klepetavost tisti dve lastnosti nemega filma, ki sta nemara bili Cerkvi še najbolj všeč. Najbolj pobožno žebiranje je konec koncev tisto, ki ga ni slišati in ki ga razb. remo iz premikanja ustnic. Muzika pa je tista, ki je v katoliški i ortodoksiji o njej veljalo mnenje, da rekreira duha svetih očetov in zdravi melanholijo vladarjev.

SCENICAS MERETRICULAS

Zvočni film je, tako ugotavlja Chion, spočetka striktno fiksiral glas na obraz ali vsaj na njegovo senco (analogno psihoanalizi, ki je spočetka navezovala objekt na organ in organsko funkcijo; in glas je, by the way, objekt pulzije, objekt želje in, kajpada, objekt same psihoanalize). Vendar pa se je glas prav kmalu emancipiral od telesa in sam postal »meso«. Ali je Cerkev imela opraviti z akuzmatičnimi glasovi? Pustimo ob strani čista »oglašala« kot so Jahve, spovednik, glas vpiočega v puščavi itn., in si izberimo delikatnejši primer, ki so ga prakticirali v nekdanji Papeški državi, kjer je vladal običaj, da so ženske vloge v gledaliških igrah – ne *histriones*, temveč kastrati.

Kot vsakdo ve, je gledališki »vtis realnosti« šibak. Naj gledališki igravec še tako večše simulira, nikoli dovolj dobro, da bi zbrisal očitnost same simulacije. Razdalja med prikazovalcem in prikazovanim je »elastična«, virtualno se stalno krči nazaj na prikazovalca, ki sklene prikazovati samega sebe, ko svojega položaja ne razume več. Za to nihanje prav gotovo ne gre kriviti igralcev, saj je šibak »vtis realnosti«

lasten samemu gledališkemu dispozitivu, ki je bistveno konvencionalen, t. j. aluziven. Semiologi gledališča se dobro zavedajo, da je potreben pravi družbeni sporazum, če naj se v gledališču ne smejemo njegovim dozdevkom (kostimom, kulisam, gestikulaciji in dikciji igralcev, njihovi razporeditvi na odru in predvsem sami »škattli«). Iz primerne antropološke oddaljenosti bi se pokazalo, da je gledališki »vtis realnosti« pravzaprav ničev. Iz primerne antropološke oddaljenosti pa bi morali, vsaj načeloma, nekaj podobnega ugotoviti tudi za film, ki sicer slovi po močnem »vtisu realnosti«. Ako vzamemo gledališče kot (glede na »literarno predlogo« av-tonomen) tekst, ki zahteva vsaj minimalno obvladovanje specifičnega gledališkega branja, in ta tekst beremo kot semiologi, bomo vzeli gledališki »vtis realnosti« kot učinek tega specifičnega branja in s tem kot specifičen učinek. Ugotovili bomo, da s tem učinkom upravljajo drugi vzroki kot v kinu, da sta zanj odločilna, denimo, dramski in uprizoritveni kanon, ki sama zmoreta inducirati »verjetnost« kot specifično gledališko »realnost«. iz antropološke distance ne moremo izigravati gledališča proti kinu, saj je nauk antropologije prav ta, da ima vsaka dežela svoje domorodce in da sta domišljija oziroma surrealizem povsod na oblasti.

»Vtis realnosti«, s kakršnim nas osrečuje kino, pa je v nekem pogledu vendarle »odličnejši«. Filmskim dozdevkom se ne smejemo, čeprav tu ni konvencije o toleranci, pri tem, da vemo, da je »vse« v filmu trik. V filmu se lahko smejemo npr. igralcem, ki igrajo kot da so v gledališču; splošneje, smejemo se lahko filmanemu gledališču, a za to imamo dobre razloge. Tedaj se smejemo transpoziciji gledališča ali literature v film, ne smejemo pa se filmskim dozdevkom te transpozicije. Smejemo se lahko tudi »naivnim« prijemom starih filmov in še čemu drugemu, kar »ne ustreza več« današnjim zahtevam. V gledališču pa se smejemo, ko brezsmiseln dogodek subventira sceno prav na mestu konvencije, ki jo vzdržuje, ko npr. pijani *deus ex machina* podre kuliso. Smejemo se pač zato, ker tak incident deluje po logiki vica. Ob tem je treba dodati, da se najbolj pristrčno smejejo prav tisti, ki postavljajo gledališče pred kino, meneč, da je gledališki »vtis realnosti« močnejši od filmskega. Takih je nemara vse manj, saj je bil ta nespোরazum odpravljen vsaj v teoriji; nekateri se bodo morda celo začudili, da so taki sploh kdaj obstajali, pa vendar so obstajali in še obstajajo taki, ki preferirajo gledališče (»igro«, »veselico«) zato, ker se v gledališču stvari »dogajajo zares«². Najbolj se smejejo zato, ker jih presežek smisla najmočnejše zadene. Če pa se med projekcijo utrga film, nima to nikakršnega humornega učinka, narobe, odzivi gledalcev so taki, da je bilo treba že zarana poskrbeti, da se kaj takega ne bi ponovilo.

Šepavost gledališkega »vtisa realnosti« se v gledališču pokaže kot »primanjkljaj«, ki ga obiskovalci gledališča kompenzirajo tako, da občasno zavijejo v kino. Kolikor pa tega ne počno, kolikor so zvesti in patentirani obiskovalci gledališča, si pomagajo z nečim, kar je poskus kompenzacije gledališkega »primanjkljaja« s samim gledališkim »primanjkljajem«. Mislimo na institucijo gledališkega igralca (ali še raje igralke) kot delegiranega junaka, na katerem merijo gledalci večno razliko med prikazovalcem in prikazovanim, med dejanskim in idealnim. To merjenje je tipično gledališko in za-polnjuje večino kritičkega diskurza o gledališču. Filmski gledalec te navade ne pozna, če je ni prinesel s seboj iz gledališča. Če pa jo je, ne najde v kinu praviloma ničesar, kar bi jo spodbujalo ali vsaj ohranjalo, in samo največji glumači med filmskimi kritiki si še lahko dovolijo, da duhovito o tej ali oni »genialni kreaciji« te ali one filmske zvezde. Specifično filmsko obrekovanje imamo npr. tedaj, ko se razgovorijo o tem, kako je narejen neki trik, predvsem pa, koliko je neki film stal. Status tega obrekovanja je očitno povsem drugačen kot v gledališču: ko govorimo o trikih in ceni, dajemo drugim vedeti, da tudi mi vemo, da so to pač triki in da zadaj stojita industrija in kapital. To pa se pravi, da ne mašimo primanjkljaja v »vtisu realnosti«, temveč se, narobe, *branim* pred imperativno močjo tega vtisa. Tudi gledališki gledalec načeloma ve, da so za kuliso skrite mašine, ki producirajo scenski učinek, a tega mu ni treba razglašati naokoli.

Kastratovo gledališče kot so ga poznali v Papeški državi je bilo predvsem operno gledališče, pa naj je šlo za *opera serio* ali *opera buffa*. Vendar pa se kastrati niso najprej pojavili v

gledališčih, ampak v Sikstinski kapeli, kjer so v koru, ki je »rekreiral« papeža, začeli proti koncu 16. stoletja zasedati mesta sopranistov in kontraaltistov (ženski ni bilo v tem koru nikoli, kajti, kot veli sv. Pavel, ženske naj v cerkvah molčijo). Med pridobitvami cerkvene reformacije je bila tudi ta, da se od leta 1588 dalje ženske niso več smele pojavljati na odru. Koincidenca te prepovedi z odkritjem kastratovih pevskih kvalitete je omogočila prodor kastratov v gledališče. Kastriranje, ki so ga obsojali mnogi, in med njimi predvsem Cerkev, ki ga je prepovedala z grožnjo smrtni kazni, je virtualno odpravila francoska revolucija, ko je intervenirala v Papeški državi in vrnila njenim podložnicam pravico do nastopanja na odru.³ Ne smemo pa misliti, da je kastrate odpravil sam odpor humanitarne opozicije. Kastratovo petje se vključuje v zgodovino petja in svojo vlogo je odigralo v tej zgodovini: omogočila ga je uvedba polifonije v cerkveno koralno glasbo, konec pa mu je napravila mutacija v operi ob koncu setecenta, ki je ukinila virtuosnost belcanta. V papeževi kapeli so kastrati preživeli še za okroglo stoletje. Ukinil jih je z *motu proprio* naš Pij X. (sic!), ko je leta 1903 reformiral liturgično glasbo.

Poslednji znan »musico« je umrl leta 1922 in njegov glas so menda še uspeli posneti na gramofonsko ploščo. Četudi bi jo uspeli izbrskati, bi kastratovega glasu verjetno ne poznali nič bolje. Nihče izmed nas ni imel te sreče, da bi ga slišal, če pa prebiramo opise sodobnikov, odkrivamo zgolj zadrege, ki so jih imeli z umeščanjem kastrata. Montesquieu npr. je »indiferenten«.⁴ Po njegovem imajo vsi kastrati enak glas in ta glas je nujno dober, saj sodi h kastratu tako kot sodijo rogovi k volu ali velika ušesa k oslu. Nasprotno pa dr. Burney trdi, da predstavlja skopitev veliko tveganje za kastratov glas: največkrat postane grd in le pri vsakem stotem uspe tisti čudež, ki po krivem oveša z glorio vse kastrate.⁵ Se večjo zagato pa izpričujejo današnje enciklopedije, ki skušajo kastratov glas predstaviti kot dvakratni dobiček: od moškega glasu je, denimo, boljši po tem, da je bolj fleksibilen in lahkoten, od ženskega pa po tem, da je močnejši, prodornejši in briljantnejši. Ker pa ta »dialektika« ne zadostuje povsem, dodajo še tretji element, ki bodi neodvisen od moškega in ženskega glasu. Ta element je kajpada specifična barva glasu, ki da je *brezspolna* in *angelska*. Ob tem bi nemara kdo ugovarjal, da se nek glas, ki smo ga zamudili, skuša predstaviti z glasom, ki ga sploh ni, oziroma, da se nerazumljivo skuša pojasniti s še bolj nerazumljivim – a drugače biti niti ne more. Če je angelski glas še manj slišan od kastratovega, je vendarle lažje predstavljen – vsaj zdi se tako. Drugače ne more biti konec koncev zato, ker že samega moškega in ženskega glasu ne moremo opisati drugače kot »kastiranega«. To se pravi, opis glasu se nam členi v metonimično verigo, katere drugi členi so lahko »sekundarni spolni znaki«, »anatomska dejstva«, »akustična dejstva« itn., ki pa niti vsi skupaj niti vsak zase ne morejo predstaviti (moškega in ženskega) glasu kje drugje kot v imaginarnem. Realno glasu ni (spolno) razlikovano, zato je glas vsaj toliko varljiv kot podoba, če ne še bolj. Subjekt nima slušnega instinkta, da bi ga vodil za partnerjem nasprotnega spola, lahko pa si pomaga tako, da partnerja pripne z imenom. Toda ko se vsakodnevno poganja za glasom, se ne muči pretirano s simbolnim, saj bi se sicer moral soočiti z luknjo v njem, t. j. z realnim, pač pa se zaneša na podobo spola: ime opre na podobo. Opora v podobi je sicer tudi brez opore, ker pa je podoba kulturno hiperkodirana, mu ta opora za silo omogoči, da se običajno ne zmoti pri svoji reproduktivni dejavnosti, kar mu zadostuje, da si prične domišljati, da zna razločevati človeške glasove neodvisno od videnja njihovih oddajnikov. Domišljati si prične tudi, da ni nujno, da se glas utelesi v človeškem osebku, če naj bo hipoma prepoznan kot človeški glas.

Da se prevara ob podobi, zadostuje včasih že to, da se mu moški našemi v partnerja ali da se mu partner našemi v moškega. Za radikalnejšo prevaro pa gre takrat, ko se mu našemi v žensko kastrat. To pa zato, ker je kastrat radikalna »montaža«, ker ni nič drugega kot »montaža«.

To metaforo poudarjamo z namenom, da bi se ob kastratu spomnili na film, saj ima tudi film to moč, da radikalno vara. Če se film krmi s temeljnim fetišizmom govorečih bitij-gledalcev, je pravi čas, da se lotimo tega junaka, ki je zunaj kina zastopal oziroma materializiral filmski dozdev.

Montaža česa? Ker smo se postavili v kraljestvo analogij, se skušamo izogniti pretiravanju in recimo, da je kastrat montaža glasu in obraza. Montaža, ki je kajpada prirodna, saj ni tu nobenega »dublerja«, ki bi posodil svoj glas drugemu obrazu: sinhronizacije glasu in obraza »ni«, ker je bila opravljena že v studiu prirode.

Prav ob naravi pa se tudi zatakne. Kaj je namreč bilo prej, kaj je bolj temeljno – kastratov glas ali kastratov obraz? Medtem ko za film lahko mirne duše zagotavljamo, da je glas nanesen na obraz, pa nimamo za kastrata nobenega takega zagotovila. Nemara bi lahko rekli, da je tudi pri kastratu glas nanesen na obraz (oziroma, da naravno izhaja iz njegovih ust), da pa je njegov obraz prazen? Žal pa ni kastratov glas nič bolj »poln« od njegovega obraza, saj je že sam v sebi »montaža« (analogna montaži profilnega): kastrata so že skupili z namenom, da bi iz njega naredili pevko. To pa spet enako velja za njegov obraz: skupili so ga tudi zato, da bi iz njega naredili lepo igralko. Tako nam preostane, rekoč z Valéryjem, le »hésitation prolongée« med obrazom in glasom. I obraz i glas sta pri kastratu »drugo od sebe«, torej čista razlika. In kastrat kot montaža dveh razlik ni spet nič drugega kot »drugo od sebe«, bitje vprašljivega, če ne sumljivega spola (»ce pretendu chanteuse«, poreče Sarrasine, ko se mu bo maščevala želja), ki je za Francoze in Slovence masculin, vendar ob samoumevnosti, da usoda kastrata lahko doleti samo moškega (tj. predpostavki, da je spol biološko dan).

Kastrata iztrga iz gledališča njegova spolna vprašljivost. Gledališče ne pozna igralca, ki bi radikalno bil »drugo od sebe«. Celo v večnem teatru dozdevkov, preoblačenj, pomoč, spodletelih srečanj, ki uprizarja prav ta subjektu lastni užitek, da se vara ob podobi in glasu spola, je urejeno tako, da se do konca predstave dozdevki razblinijo in da pride do koincidence spola dramskih oseb s spolom igralcev. Predstava se v teatru preoblačenj pravzaprav zaključí s tem, ko se osebe slednjič postavijo na svoja mesta. Poleg tega je vsaj v meščanskem gledališču navada, da se igralci po končani predstavi (za vsak slučaj?) postavijo v vrsto pred spuščeno zaveso (ki odstrani tisto malenkost scenske iluzije in poudari, da je šlo za predstavo) in še enkrat – tokrat ne kot dramske osebe, temveč kot meščanski osebki – pokažejo svojo »pravo identiteto« tako, da nekoliko odstrejo »naravne znake« svojega spola, če so bili med predstavo zakriti. Potem ko so bile spolne pozicije identificirane in usklajene znotraj dramskega *mythosa*, jih je treba naknadno pritrditi še zunaj gledališča, v »sami realnosti«.

Montaža glasu in obraza (tj. skopitev) še ne dá kastrata. Mar je potreben še ženski kostim, da dobimo žensko? Toda kostim lahko zasilno reduciramo na obraz. Odrski učinek kastrata je odvisen od vednosti gledalca, vednost pa je učinek *imenovanja*. Če si lahko rečem, »dobro, saj to je samo kastrat«, tedaj tudi vem, da je pred menoj kastrat. Če pa tega ne vem, vem pa za kastratovo umetniško ime, imam pred seboj žensko in se vanjo po možnosti zaljubim.

Ko si gledalec lahko reče, »dobro, saj to je navaden kastrat«, se, idealno vzeto, stvar spremeni zanj v navadno gledališče, v katerem se obnaša tako kot se obnaša v gledališču: gledalec (ki pa je tu predvsem poslušalec) meri razmik med simulatorjem in simuliranim ter se, ustrežno temu, zmrduje nad kastratom ali ga občuduje. Medtem pa že (pozabi, da) želi; medtem že celi kastracijo – in pozabi, da ima pred seboj kastrata. Tako, da je njegova stvar, ako si domišlja, da je na boljšem kot gledalec, ki je že »pred« začetkom predstave pozabil, da prepeva na odru kastrat. Kar tudi kaže, da v kastratovem gledališču – enako kot v kinu – ni drugih gledalcev od naivnih gledalcev. Zna pa je še tretja sorta gledalca. Ta je turist oziroma umetnik, ki se pripelje v Rim, ne ve pa, kako imajo tam urejeno z gledališči. Seveda je mitičen, a zato nič manj nujen za konsistenco dispozitiva kastratovega odra. Utelesa ga Sarrasine.

*

Sarrasine – najdete ga v Balzacovi *Comédie humaine* v noveli z enakim naslovom – je mlad kipar, torej nekdo, ki je običajno temeljito okupiran s problemom, kako izklesati umetnino, ki bi ustrezala slavni »*ganze Sexualstrebung*«. Da bi razvozlal zagonetko, se napoti v Mesta, kjer take skulpture že imajo,

in ko je tam, zaide po napornem delavniku v Teatro d'Argentina. Tam prepeva La Zambinella, ki ga najprej doseže kot *vox populi*, kot ime, ki ga vzklika ljudstvo pred vrati gledališča. Ko ga Sarrasine zagleda, v hipu prepozna svoj objekt, ki ga je že dolgo iskal. Dotlej so bili vsi njegovi modeli *delni*, vsak je imel kakšno hibo, zdaj pa ima pred seboj Popolno Lepoto, za katero je že skorajda pričel verjeti, da prebiva samo v estetskih kanonih.

Iskanje, ki se bo pričelo, bo potekalo v drugi smeri kot pri Rousseauju, ko se je v Benetkah motal okoli deklških konservatorijev in se naslajal ob akuzmatičnem petju mladih deklet. Ko jih je slednjič smel videti, je sledilo kruto razočaranje: »Sophiel... ta je bila strašna; Cattinal... ta je bila enooka; Bettinal... koze so jo bile skazile. Skoraj nobena ni bila brez kake znatne pohabe.« Sarrasine pa že takoj vidi obraz, ki je povrh nepopisno lep. A ko italijanski glumači spregledajo Sarrasine, ki se je aboniral v najbližji loži za par mesecev vneprej, in mu nastavijo vabo⁶, da bi se malce pozabavali na tuj račun, se sproži iskanje v drugi smeri. Model postaja iz ure v uro zagonetnejši. Medtem ko ga Sarrasine v svojem ateljeju po spominu »totalizira« v Skulpturo, postaja La Zambinella zmerom bolj »unheimlich«, njegov glas pa zmerom bolj akuzmatičen (v pomenu »nečloveški«). Če ostaja neomajno, da prihaja ta glas iz Zambinellinih (naj bi mar rekli Zambinellovih?) ust, pa se zaostruje vprašanje, kaj se skriva za temi usti. Sarrasine ni Descartes, ki si je, ko je s svojega visokega okna kontempliral promenado ljudstva na trgu, lahko postavil vprašanje: od kod pa sploh vem, da so tam spodaj ljudje in ne antropoidi, ki jih poganja urni mehanizem? Želja, da bi metodično dvomili, še ne zadostuje, da bi se nam pričela postavljati metodično dvomeča vprašanja. Descartesu je brez dvoma pomagal nekoliko anamorfichen učinek ptičje perspektive, Sarrasine pa se je postavil preblizu odra.

Bonitzer je sugeriral, da je danes grozljivka tista, ki metodično reaktivira kartezijansko metodično vpraševanje. Natančneje, tisti tip grozljivke, v katerem se *unheimlich* vstuli kot *heimlich* (v katerem si monstrum nadene familijarno figuro). Pot od *heimlich* do *unheimlich* je tudi Sarrasineova pot; v tem pogledu bi novela Sarrasine lahko bila nekakšna grozljivka, kar pa ni. Njena fabula je kompleksnejša: zgodbo o Sarrasineu in Zambinelli pripoveduje narator (v prvi osebi) gospodično de Rochefide, potem ko se je dotaknil kot svet star Zambinella in jo pognal v tako grozo, da si je opomogla šele pred Vienovo sliko Adonisa. Mademoiselle de Rochefide sliši zgodbo o Sarrasineu do konca, ko še vedno ne ugame, kaj ima zgodba opraviti s tem vreščavim starcem z zagrobnim zadahom. Bralec je lahko že zdavnaj uganil in nestrno rožlja s svojo vednostjo: torej bi lahko trepetal za gospodično, vendar ne more, saj se je najgroznejše že zgodilo – za njo morebiti še ne, za bralca pa vsekakor. Za Sarrasine pa spet ne more trepetati, ker že zdavnaj ve, kaj ga v osnovi čaka. Užitek, ki ga ima bralec te novele, nima potemtakem ničesar opraviti z užitzkom, ki ga prinaša grozljivka. Užitek ob branju te novele je v tem, da bralec opazuje, kako se Sarrasineova samoprevara ponavlja, podvojuje v samoprevari gospodične de Rochefide. Da slednja nikakor ne ugame, ni kriv samo njen priimek (vera, trdna kot skala; vera sv. Petra), zavaja jo predvsem sama naratorjeva pripoved, in to na v osnovi enak način kot zavajajo Sarrasine (to bomo še videli) sicer točne informacije, ki mu jih posredujejo dobronamerneži. Bralec uživa po meri tega, da stoji na varnem; kar bi ga lahko udarilo, udari Gospodično-trdne-vere-v-Dobro, ki je njegov »delegat«. Kar pa gospodično udari, ni samo mučno odkritje o starčevi resnici, in tudi ne samo groza, da si jo je pozelel senilen kastrat – še huje je to, da kastrata že sama želi, da je že sama vpletena, saj se je v grozi pred starcem zatekla naravnost pred Adonisovo sliko, ne da bi vedela, da je bil njen prvotni model taisti kastrirani starec v svojih mladih letih. Sarrasineovo Skulpturo je namreč zaplenil ljubosumni kardinal in dal izdelati njen dvojnik v marmorju. Družina Lantyjevih, pri katerih se vse to dogaja in ki njeno nepojasljivo bogastvo izvira iz Zambinellovega volila, je leta 1791 našla ta dvojnik v muzeju Albani in zaprosila slikarja Viena, da ga kopira. Tako je nastala slika Adonisa, ki je pozneje služila Girodetu kot model za njegovega *Endimiona*. Razkritje o Adonisovi sliki in o tem, da je La Zambinella sta-

rec, ki se je dotaknil, je za gospodično de Rochefide hkratno: razkritje starčeve skrivnosti in skrivnosti bogastva Lantyjevih je obenem brutalno razkritje njene želje.

Posebnega občudovanja vreden detalj pa je ta, da je Sarrasineova Skulptura kot original vseh poznejših substitucij *zavržena*. Kardinal je napravil njen dvojnik, kaj pa se je zgodilo z njo, novela ne pove. Zakaj je kardinal ni maral »kot take«? Odveč bi se bilo spuščati v psihologijo ljubosumnosti ali zavisti kardinala kot literarne fikcije. Skulpture ni zavrzel toliko kardinal, kolikor jo zavrže naracija. Vsi ostali substituti so locirani, za vsakega vemo, kje stoji in kdo ga poseduje in povrh so opremljeni še z auro (psevdo)zgodovinskih dejstev, le Sarrasineova Skulptura se je »izgubila«. Zakaj?

– Mar tako popolno bitje sploh obstaja, me je vprašala, ko je, ne brez zadovoljivega nasmeška, prenehala preiskovati dražestne obrise, držo, barvo, lase, konec koncev vse na sliki.

– Prelep je, da bi bil moški, je še dodala po pazljivi presoji, ki jo je tako zaposlila kot da bi presojala svojo tek-mico.

– To je portret, sem ji odvrnil. Dolgujemo ga Vienovemu talentu. Toda ta veliki slikar ni nikoli videl originala in vaše občudovanje bi bilo nemara manj živo, ko bi vedeli, da je bil model za to sliko statua neke ženske.«

Model za Vienovo sliko je bil marmorni dvojnik, ki ga je dal narediti kardinal. Zakaj je bilo potrebno napraviti dvojnik? Preprosto zato, ker bi narator ne mogel hladnokrvno reči, da je bila Sarrasineova Skulptura ženska statua – ne bi mogel reči tega, ne da bi se zlagal. Sarrasine je sicer mislil, da kleše žensko, vendar je vprašljivo, kaj je izklesal, predvsem pa njegov model zagotovo ni bil ženska. Tako kot se »izgubi« Sarrasineova Skulptura, ostane tudi avtor njenega dvojnika striktno anonimni. Avtorji vseh substitutov so imenovani in okoliščine njihove izdelave substitutov so pojasnjene, le o avtorju dvojnika ne vemo ničesar. Kardinal je pač »dal narediti dvojnik«. Naredil ga je torej nekdo, ki prer. Vsem ni smel preveč vedeti, ki tudi ni smel biti radoveden, ki pa je moral znati dobro kopirati. Torej obrtnik, ki je opravil naročeno delo in izročil kardinalu žensko statuo, na las podobno Sarrasineovi, a iz solidnejšega materiala. Dvojnik je tu zato, da se prevara prenaša dalje, in original je bilo treba zavreči zato, da bi mu odstopil mesto. »Transakcija« z obrtnikom naj bi prekinila kužno varljivost prvotne statue, toda prevara se prenaša dalje prek dvojnika, ko le-ta postane predmet naracije. Pri obeh »transakcijah« se prevara kajpada poraja iz intersubjektivnosti, intersubjektivnost je tista, ki je zares »kužna«.

Če premaknemo perspektivo še nekoliko bolj v smeri »teologije« realnega, se moramo spotakniti ob pomenljiv detalj, da material Sarrasineove Skulpture ni imenovan. Tako nam ne preostane drugega kot da sklepamo, da je bila Skulptura izklesana iz »posebne snovi«, kot taka pa nemogoča. Zato ni mogla obstati in jo je morala doleteti usoda zavržena, na njenem mestu pa je vzniknil prvi člen verige pomembnih umetniških kreacij tja do Girodeta, kar je brez dvoma Balzacov materialistični donesek k teoriji umetnosti.

Sarrasine se prevara ob živem kastratu, ki ga vzame za žensko, in izkleše nemogočo skulpturo. Zavržek skulpture omogoči kreacijo novih umetnin in ob eni izmed njih, ki prikazuje mladega fanta, si nevedno gospodičnino oko odpočije od kastratovega pogleda. Ali kot pravi Vergilij o strmečem Enejevem pogledu, ko mu božansko-obrtniška starša izročita kočljivi ščit, na katerem so upodobljeni dogodki iz bodoče rimske zgodovine: *rerumque ignarus, imagine gaudet* (Aen. 8,730). Mi bi prevedli: (in) ne vedoč ničesar o realnem, uživa v njegovih podobah.

Forsirana primerjava naše novele z grozljivko pokaže, da v noveli monstrum ne nastopi kot suveren zločinec, marveč kot neobgljena žrtev, ki jo je potisnila v težave želja drugih. Ob branju se zlahka prepričamo, da izvira moč žrtve, ki je za Sarrasineo usodna, iz samega precepa, v katerega se je ujela, ko je pristala na igro, od katere si je spočetka tudi sama nekaj obetala. Bolj kot je monstrum nemočen, bolj je monstuozen. Kar ga dela nemočnega (ne more ponuditi adekvatnega odgovora na vprašanje o svojem spolu) in kar

ga dela monstroznega (to, da je kastrat), je *eno in isto*: to, da je kastrat – kastrat kot tisto, kar je *drugo od sebe*, kastrat kot tisto, kar si v imaginarnem nujno predočujemo z rekurzom na en ali drug spol, pri tem, da se vsa navzočnost kast-rata v imaginarnem omejuje na to, da je kastrat nek tip z od-rezanimi oziroma atrofiranimi jajci.

V Balzacovih časih so nemara bili umetniki nekoliko inteli-gentnejši kot danes. Vsaj Sarrasine se skuša dokopati do pravega spola svojega ljubljence z orožjem v rokah in z gra-matiko na jeziku. Ko se mu slednjič posveti, besni dalje le zato, ker mu umanjka beseda: beseda »kastrat« se mu ne-nadoma zazdi predobro, da bi z njo imenoval *realno* kastrata (kar je le racionalizacija tega, da je realno kastrata neimen-ljivo), hkrati pa preveč vulgarna, da bi z njo imenoval to pre-čudovito *simbolno* »dejstvo«. Ko so danes v dilemi glede spola, najamejo gledahu oziroma kukajo sami, kar še ne po-meni, da si s tem veliko pomagajo (*Victor/Victoria*).

Po Zambinellovem zgledu lahko zapišemo formulo montaže, ki dā v Papeški državi Žensko:

(obraz + glas) + lme = Ženska

Gledalec, ki bi bil tako popolnoma neobveščen kot Sarrasi-ne, je sicer v vsakem primeru mitičen, ne glede na to pa ve-lja, da gledalec, ki naj sedi v gledaliških parterjih in ložah v Papeški državi, ne sme biti tolikšen ignoran. Ce bi namreč bil običajen ignoran, bi bila prepoved nastopanja žensk ob ves učinek in je še opazili ne bi; kastratovo gledališče ne sme postati običajno gledališče *tudi* zato, ker je običajno gledališče »preveč grešno«, težko pa bi verjeli, da je to vse. Ce bi gledali na stvar iz te perspektive, bi pač mogli nemu-doma postaviti moralčno vprašanje, kaj je bolj grešno, po-šteno meščansko gledališče ali obscenosti s kastrati, in po-stregli bi si z jasnim odgovorom.

Barthes je bil mnenja, da je Sarrasine moral umreti zato, ker ni bil seznanjen z razmerami v Papeški državi. S tem nas je ingeniozno opomnil, da nas pomanjkljiva splošna izobrazba utegne stati glavo, pozabil pa je pojasniti, kaj to pomeni – biti seznanjen z razmerami v Papeški državi. Ne vedeti, da je ženska na odru kastrat, je v Papeški državi resda prepove-dano, a gola nevednost še ne zadostuje, da bi ignoranta pre-luknjali z bodali. Zadostovati ne more preprosto zato, ker ne zadostuje niti za to, da bi se Sarrasine moral zaljubiti *prav* v kastrata. Sarrasine ni umrl zaradi kršitve *prepovedi neved-nosti*, temveč zaradi *nevednosti glede prepovedi*. Kaj ta pre-poved prepoveduje? Ta prepoved prepoveduje ne vedeti, da je kastrat prepovedan, sama prepoved pa brez pomena.

Čeprav je ta prepoved brez pomena, pa ni nemotivirana. Kastrat je konec koncev toliko prepovedan, kolikor je *nemogoč objekt*. Če ga našemimo v žensko in postavimo na oder, postane mogoč, postane verodostojen, postane zlah-ka predstavljen, kar je zadosti dober razlog, da ga na oder tudi postavimo (in še predtem skupimo). Kajti, ko ga postavijo na oder, imajo na odru žensko. S tem se znebijo tesnobe, obe-nem pa jim ne more nihče več očitati, da v papeških teatrir ne pokažejo žensk.

Ženske, ki bi rade na odru prikazovale Žensko, pa to niso – niso *La Donna*, marveč so »kastrire«. Ker pa si falos brez dvoma želijo, si brez dvoma želijo priti na oder zato, da bi tam, s pretvezo, da prikazujejo Žensko, v resnici moškim zmaknile falos. Metamorfoza kastrata v žensko in hkratna prepoved rabe tega »dobička« nas bi nemara lahko spodbu-dili k spekulacijam o svojevrstnih sorodstvenih razmer-jih, vladajočih v tej svojevrstni državi, vendar ne bomo tvegali v to smer. Na prejšnje vprašanje bi lahko odgovorili, da mo-rajo gledalci predvsem paziti, da ne bi prišli do neljube ugo-tovitve, da je kardinal (kot Drugi) želeči fetišist. In bogne-daj, da bi vprašali, čemu kardinalu ta delni objekt. Kardinalov fe-tišizem, fetišizem literarne osebe pa bržkone ni ovira, da ne bi mogli predlagati še ene, krutejše variante, ki smo jo že su-gerirali ob analogni priložnosti. Kardinal ga zato ne privošči drugim, ker ga sam ne more imeti, tega objekta. In vzhičeni, zaslepljeni umetnik, ki ga ponazarja Sarrasine, je kar praviš-nja figura, da se kardinalu lahko zazdi, da je njegov tekme-c *beatus possidens*.

Kastratov spomin bi danes lahko obudili z vprašanjem, kaj pravzaprav iščejo škofje v kinu.

Gledalec mora biti obveščen, da je na odru kastrat. Ali si mo-ra to dejstvo utajati ali ga mora, prav utopično, ves čas ne-kako imeti pred očmi? Čeprav je odgovor na dlani, si skušaj-mo pomagati z Balzacovo novelo in se vprašajmo, zakaj je Sarrasine moral umreti.

Vsi razen kiparja Sarrasinea vedo, da je La Zambinella kast-rat⁸. Sarrasine ne ve, ker ga ni nihče informiral o razmerah v Papeški državi. Tik preden se njegova avantura prične, ga opozori neznanec, da je Zambinella v posesti kardinala Ci-cognare, s katerim ni dobro češenj zobati. Opozorilo je bilo dobronamerno: če bi ga Sarrasine poslušal, bi ostal živ, ven-dar ga slišati ni mogel, saj ni vedel, da La Zambinella ni žen-ska – če bi to vedel, pa bi opozorila sploh ne potreboval. Ker je Sarrasineu manjkal prvi člen vednosti, ga je opozorilo, ki naj bi kompletiralo njegovo vednost, še bolj utrdilo v njegovi zmoti. Če je La Zambinella kardinalova ljubica, je brez dvo-ma vredna želje, to pa še toliko bolj, ker drugih pretendentov ni videti. Sarrasine se odloči postati ekskluzivni kardinalov tekme-c, kar draž zadeve še poveča (tako zanj kot tudi za nas).

Ko je že skrajni čas, dobi od Chiggija informacijo o »razme-rah« v Papeški državi in zve za nameček še to, da je bil prav Chiggi tisti, ki je plačal operacijo in učitelja petja, a je v za-meno požel pri kastratu čisto nehvaležnost. Sarrasine te »interpretacije« ne sprejme (jasno, da ne, saj analitično ni ustrežna) in ji takoj zoperstavi svojo lastno, ki se znova ob-likuje z ozirom na kardinala kot Očeta, s katerim tekmuje: ni-sem se prevaral jaz, kardinal je ta, ki vara svetega očeta in vse ostale, s tem ko tihotapi žensko, preoblečeno v žensko, tj., v kastrata. S to interpretacijo, ki jo je Cicognara lahko razbral iz Sarrasineovega nadaljnega obnašanja, pa je Sar-rasine v trenutku največje zablode trčil ob resnico, to se pravi, bil je na tem, da »nevede« in »nehote« razodene, da kar-dinal želi »drugo od sebe«, kar pomeni, da kardinal ne ve za svoje dobro.

Opombe

¹ Katalog filmov o Kristusu pokaže, da je njihova trekventnost pričela usihati po odkritju montaže, še bolj pa z nastopom zvočnega filma. Nova plima se prične v šestdesetih letih in kulminira v sedemdesetih, ko dominirajo filmi o Jezusu-Superzvezdi. Takšna bivačica nas ne sme presenetiti. – Seveda pa bi bilo napačno misliti, da je bila vsa ta produkcija cerkvena.

² Arheologija tega starodavnega naziranja kaže na zanimiv premik. V *Enciklopediji* fran-coskih enciklopedistov najdemo pod geslom *Spectacles* tudi naslednje vrstice: »Mais il y a cette différence entre ces deux sortes de spectacles, que dans ceux qui ont rapport au corps, il peut y avoir réalité, c'est-à-dire que les choses peuvent s'y passer sans feintes & tout de bon, comme dans les spectacles des gladiateurs, où il s'agit pour eux de la vie (...) La plupart des peuples polis ne goûtent plus que les spectacles menson-gers qui ont rapport à l'ame, les opéras, les comédies, les tragédies, les pantomimes« (ENC., Vol. XV).

³ Dr. Burney poroča, da so se te navade nekoliko sramovali tudi Italijani sami, sodeč po tem, da so si italijanska mesta podajala druga drugim odgovornost za pojav. Milano je kri-vil Benetke, Benetke Bologno, Bologna Firenze, Firenze Rim, Rim pa Neapelj (Dr. Burney's Musical Tours in Europe, Vol. I).

⁴ *Mes pensées in Voyage de Gratz à La Haye*.

⁵ Glede tega se sklicuje tudi na La Landea, *Voyage en Italie*. Žal nam niso bila dostopna temeljna dela kot so A. Vallisnieri *Lettres sur la voix des eunuques*, F. Haböck *Die Kast-raten und ihre Gasangkunst*, A. Henrieta *The Castrati in Opera*.

⁶ Posrednica je – kot je treba – starka. Starka vodi Sarrasinea skozi številna vrata. O sim-bolnih (to pa ne pomeni simbolnični) funkciji vrat gl. pri Lacanu (Sem. II).

⁷ Ker pa je poleg literarnega mitičnega gledalca vselej še en realni mitični gledalec, ga navajamo. Videl ga je Montesquieu. To je bil neki Anglež. Montesquieu pripoveduje neke druge tudi o kardinalu, zadolženem za inspekcijo igralcev, ki je nekemu posebej oča-rljivemu kastratu ukazal, da mora med predstavo vedno nositi rokavice, in mu ni dovolil, da bi si skrajšal krilo.

⁸ Po Barthesu naj bi Zambinella bila Gambinella ali Babinella. V resnici je *Giambinella*. Zambinella je pač severnoitalijanska varianta pisave (in izgovorjave) *Giambinelle*. *Giambinella* pa je »pevka jambov« (torej burk, šal), »zbadljivka«. V *Tommaseu* najdemo tele zglede: *Tu vuoi di me il gambo* (rad bi bril norce iz mene, rad bi zbijal burke na moj račun); *Dare il gambo ad uno*. Ko pa nas nekdo hoče prepričati v nekaj, česar nočemo verjeti – Zambinella mora to početi na dveh frontah – mu odgovorimo, da bi ga prekinili: *Tu vuoi il gambo de fatti miei*.

V *Tommaseu* je izražena domneva, da se je v *parlar volgare* »dare il gambo« utegnil po-mešati z »dare il gambo«. Torej bi, posredno, Zambinella lahko bila tudi Gambinella. Severnoitalijanska komutacija *-gia v -za* (in *-giu v -zu*) je v francoski književnosti nepo-smisljivo izpričana v Rousseaujevih *Izposvilih*. Le kdo ne ve, kaj je lepa Zulettita («monstrum z eno samo bradavico») odvnila našemu Jean-Jacquesu? – Zannetto, la-scia le Donne, e studia la matematica. Jean-Jacques je bil italoofil in pritažen ljubitelj ko-medije, zato le neradi verjamemo, da ne bi vedel, kar pomeni *Zannetto*, poleg tega, da je to diminitiv njegovega lastnega imena. Denimo, da je vedel, da pa je pozabil povedati. *Zanni* (v Benetkah, *Zani*) je lombardijski harlekine, burkež, bedasti suženjček iz ljudske komedije, »Janezek«; sinonim za *Zannetto* je *Buffoncello*, *far lo zanni* pa je isto kot *far lo buffone*.

Rousseaujevo ime intervenira tudi v naši noveli, in to v trenutku, ko je Sarrasine privrkat videl Zambinello («Zavesa se je dvignila. Zdaj je privrkat v svojem življenju šlišal to glas-bo, katere nasladi mu je nekega večera pri baronu d'Holbachu tako živo hvalil gospod Jean-Jacques Rousseau»). Zgodovinska referenca tega stavka je znamenita *Querelle des Bouffons*, ki se je razvnela ob gostovanju nekega italijanskega burkaškega ansambla v Parizu leta 1752. Uprizorilo so Pergolesijev *Serva padrona*. Predmet tega »burkaškega spora« je bil, katera muzika je boljša, francoska ali italijanska. Kot kuriozum velja dodati, da ta mitološki spor ni razcepil le podložnikov francoskega kralja, pač pa tudi sam kraljevi dvor. Kraljica je kajpada preferirala Italijane (kot reprezentante narave, »ženske strani« ...). Rousseau je posegel v sp s svojim *Pismom o francoski glasbi* leta 1753. Sar-rasine je odšel v Rim leta 1758. – O Rousseaujevih akuzmatičnih pustolovčinah v Benet-kah gl. A. Grosrichard, *L'Air de Venise* (Omicar? N° 25).