

Andrej Blatnik**Poželenje in strah**

«... perhaps modern academic criticism is blind to relationships that are far more emotional than structural.»

John Fowles, *The Ebony Tower*, p. 120

1. Velikih piscev je iz dneva v dan manj,

in zdi se, da nam že kar grozi, da jih bo zmanjkalo. Razlaganje, zakaj tako, je kljub vsem navidezno trdnim argumentom še najbolj podobno ugibanju. Tisti, ki prisegajo na ekonomsko stvarnost, pravijo, da je zaslužna knjižna industrija, ki kot svoj proizvod ne prodaja posamezne knjige, temveč prav fizično osebo, avtorja, trg pa se slej ko prej nasiti vsakega izdelka, in potem ga je potrebno zamenjati z novim. Ameriška literarna situacija z vsako novo številko popularnih kulturnih publikacij govori v prid tej domnevi. Tisti, ki stavijo na duhovne vrednote, bodo rekli kakšno o tragičnem padcu koncepta individualizma. Pragmatiki utegnejo nekoliko pusto zatrditi, da so bile v zgodovini umetnosti vse karte že izigrane na vse načine in da pravzaprav ni več s čim graditi avtorskega koncepta, ne da bi citirali, navezovali, ironizirali ali se vsaj vračali. Vse to pa so dejanja, ki imenitnosti avtorstva vzamejo lep kos avreole. Ena sprejemljivejših razlag je tudi, da je izravnava horizonta vrednot (ki je v literaturi zbližala visoka besedila in žanre, v življenju pa, 'čudnejšem od fikcije', kakor se glasi naslov odlične plošče Keitha LeBlanca, ki mi ta hip hrumi skozi ušesa, še vse kaj drugega) povzročila tudi padec vrednostnega sistema. K sreči? Žal? Stvar okusa. Nespodbitno pa je, da je dandanes ob Márquezu pravzaprav težko imenovati še kakega živečega pisca, ki žanje planetarni uspeh, tako pri kritiki kot pri bralcih, tako v literarnoteoretski recepciji kot na listah bestsellerjev. Velikih piscev je iz dneva v dan manj.

2. iztekle so se tudi velike zgodbe.

Težava metafizičnih vprašanj je tudi v tem, da nikakor ne smejo biti odgovorljiva, če hočejo ohraniti učinkovitost. Zato bi bilo vprašanje o koncu velikih avtorjev morda potrebno zastaviti bolj pragmatično, recimo takole: morda se problem izginevanja veličine skriva v kanonu, v vprašanju, zakaj se velikim avtorjem sploh reče veliki. Oziroma: po kakšnih nesubjektivnih kriterijih — če seveda nismo prepričani, da v merjenju literature velja edino osebni okus, dviganje ploščic z ocenami, kot bi rekel Matej B. — jih ob koncu tisočletja kot velike lahko sploh razpoznamo? Eden od kriterijev bi utegnil biti, da ne pripadajo nobenemu zbirnemu pojmu. Tako se znebimo npr. vseh piscev novega romana in ameriške metafikcije, smeri, znotraj katerih je težko postavljati objektivne vrednostne lestvice. Če velja, da si veliki avtorji slej ko prej pridobijo množico posnemovalcev (vsaj z Borgesom, Carverjem in še kom je tako), potem bomo v Fowlesovem primeru razočarani: njegov vpliv na sodobno angleško (in zdi se, da tudi drugo) prozo je neznat. Deloma je to zagotovo povzročilo njegovo nezanimanje za mediageničnost: Fowles živi v Lyme Regisu, kamor se je preselil potem, ko je v ta mali kraj umestil svojo *Žensko francoskega poročnika*, in se ne meni kaj dosti za literarne kroge. (»Svobodo sem si kupil z osamitvijo.«) Deloma pa gre zagotovo tudi za to, da je Fowlesov *mix* sestavin, ki so vsaka na svoj način sicer zelo prisotne v svetovni prozi zadnjih desetletij, dokaj neponovljiv. Vsi dandanes kolikor toliko zanimanja deležni pisci sicer na tak ali drugačen način uporabljajo žanrske prvine, Fowles v največji meri elemente značilno angleških žanrov, *romance* in gotskega romana, kar je seveda mogoče z nekaj večšine posneti, vendar jih vsi spreminjajo z osebnim slogom, in Fowlesova zmes sofisticiranosti, ironije, moralizma in še mnogočesa je tako kompleksna, da jo je zelo težko, če že ne nemogoče, prepričljivo prevzeti. Med drugim tudi zato, ker ni težko uloviti le njegovega pripovednega sloga, temveč se izmika tudi sam objekt pripovedovanja. V teh povečini obsežnih, vselej pa kompleksnih knjigah se res kar naprej nekaj dogaja na pojavni ravni, nekaj je res tistega, čemur bi rekli 'zgodba', celo povzemati jo je mogoče v skrženi obnovi, vendar se vsakič znova izkaže, da je 'zgodba' pravzaprav le ogródje, na katero je napeto platno Fowlesove polikromatske slikarije. Vsi filmi po Fowlesovih knjigah (*Zbiralec*, *Mag* in *Ženska*) so propadli prav zato, ker so bili preveč 'fabulativni' in so v skrajnem primeru skušali metafikcijske strukture prenašati na platno z bizarnimi domislicami, kakor Karel Reisz in Harold Pinter z vpeljavo ljubezenske-zgodbe-znotraj-ljubezenske-zgodbe pri *Ženski*. Navsezadnje pa: tudi zgodba je pri Fowlesu samo fiktivna; nič ni zanesljivega.

3. Po razpadu horizonta vrednot

Fowles v svoja dela uvaja konce, ki niso zavezujoči, katerih interpretacija je poljubna, ponekod izpelje tudi več koncev, uvaja pravzaprav, če parafraziramo, 'zgodbu s konci, ki se cepijo', cepijo in znova iztekajo nazaj v zgodbo kot Möebiusov trak (da, *rizom!*). (Sploh je problem koncev ena rdečih niti angleškega romana; Fowles je npr. napisal teoretično razpravo o vprašanju koncev pri Hardyju.) Trije (ali štirje, ali kolikor jih pač vidite) konci *Ženske francoskega poročnika* so seveda skrajno skromni v primerjavi (na primer) z znamenitimi šestinosedeset tisoč konci na sekundo iz Brautiganovega romana *A Confederate General from Big Sur*, vendar je vprašanje, kdaj pri množenju koncev in vložnih perspektiv nastopi »izguba ontološkega horizonta fikcije«, kot temu pravi ugledni strokovnjak za postmodernistično prozo, podobno vprašanju, ob katerem zrnu iz množice peščenih zrn nastane kup peska. Seveda je edini izhod iz nevzdržnosti tega položaja gesta, kakršno prinaša 13. poglavje *Ženske*: nedvoumni prikaz stvarniške suverenosti. Kako ključna je ta suverenost, eksplicitno pokaže drug Fowlesov roman, *Mantisa*, v katerem se glavna lika, pisatelj in njegova muza, spopadata, kdo je ustvaril koga; in svojo kontrolo fikcijskega sveta skušata dokazati s tem, da iz ničā ustvarjata druge like in jih nato znova tlačita v nič. (Kontrolo se, kako novoveško, zmeraj dokazuje v njenih skrajnih konsekvencah.) Spopad je fikcijski, pravi stvarnik se imenuje kajpada John Fowles. Ne gre pa seveda pozabiti, da je stvarništvo že na pojmovni ravni možno edinole še v polju fikcije, in da je tudi to stvarništvo problematično, nikakor ne absolutno, nonšalantno. Na to nas jasno opozarjajo Fowlesovi avtorski nastopi v *Ženski*, ki jih je mogoče razlagati tudi kot nostalgijo po avtorski suverenosti. Vprašanje avtorstva? Da, še zmerom, neizogibno.

4. preostanejo zasebni projekti:

Na podoben način se kaže tudi zastavitev nemara temeljnega vprašanja Fowlesove fikcije, namreč vprašanja moško-ženskega razmerja. V *Mantisi* se spolnost pretvori v diskurz. V *Danielu Martinu* je glavno junakovo gibalno prav njegov erotični 'quest'. Najbolj ekspliciten je *Zbiralec*, kjer moški lik, Clegg, o ženskem objektu želje, Mirandi (lat. občudovani), poroča v svoj etnološki dnevnik, kakor da bi šlo za kakšnega redkega hrošča, nato jo kot insekta tudi omami s kloroformom in jo zapre v klet svoje hiše. (Nič čudnega, da je feministična kritika obsodila Fowlesa militantno moških konceptov odnosov med spoloma, tudi če se ukvarja z žensko perspektivo. Da, da; v obsežnem in dokaj dolgočasnem intervjuju iz knjige *The Radical Imagination and the Liberal Tradition* Heide Ziegler in Christopherja Bigsbyja

Fowles v glavnem razlaga svoje politične nazore. Kot bi rekla neka moja prijateljica: človek, ki ima politične nazore, nujno ideologizira (psolno razliko.) Vsa ta razmerja pa so prejkone plen fiktivnega, pravzaprav verbalnega. Verbalna raven je raven, na kateri se še lahko dozdeva, da bo odnos funkcioniral. Seveda gre za *hamartio*; ne le, da ne funkcionira ob prestopu na drugo raven, ne le, da se zdi ta druga raven bistvena, da se kar naprej zdi, kako je ta raven manjkajoči člen do sklenjene eksistencialne verige, odnos ne funkcionira niti na verbalni ravni.

Pri tem pa ne gre podvomiti le v razmerje samo in se pač odločiti za samostansko življenje: moško-ženski odnos je tudi lakmusov papir za preizkus ega; v naslovni zgodbi iz zbirke *Slonokoščeni stolp* mlad slikar obišče starega mojstra, ki živi v Franciji skupaj z dvema mladima slikarkama v čudni zvezi, in razkrivanju te zveze obiskovalec posveti večino svojega obiska, ki je bil sicer namenjen zbiranju materialov za pisanje uvoda k mojstrovemu monografiji; spopad med figuralko (starega mojstra) in abstrakcijo (mladega prišleka) se dogaja na seksualni ravni; stari živi »grešno iz nje in potrebe«, mladi moralno »iz strahu«. Zato se po neuspeli spolni pustolovščini, ko je neopričakovano zavržen, preda tistemu, kar mu je ostalo, namreč abstrakciji, in ženi, s katero se sreča na letališču, o svojem obisku pragmatično poroča: »Preživel sem.« Preživel je ne le kot človek, temveč tudi kot takšen človek, kakršen je bil prej. Neuspeh ga strezni, spozna, da je sanjarij konec, da je življenje, ki ga živi, zanj edino. Tragično?

Zdi se, da niti ne. Ima pač vsaj to, kar ima, in niti ni povsem prepričan, da je to kaj slabše od tistega, kar si želi. (Horizont vrednot je — seveda — horizontalen.) Osnovna motivacija Fowlesovih junakov je pač približevanje objektu želje, za katerega žal dobro vemo, kako in kdaj učinkuje; na distanco seveda. (Fowles je sploh ljubitelj naracije s pomočjo odsotnosti, ki odločilno določa; tako na primer opisuje domačnosti viktorijanskega večera prek odsotnosti televizije.) Nastopajoče objekte bi bilo po vzoru starega hedonističnega in vsem nam dobro znanega gesla mogoče razvrstiti v tri skupine: prvo predstavljata erotika, spolnost etc., drugo omamni derivati v vseh oblikah od alkohola do meskalina, tretjo 'duhovni' svet: umetnost (literatura, slikarstvo), filozofija, 'čista' lepota.

5. seks, opoj & metafizika.

Zelo značilno (cinik bi dejal, da gre za potezo duha časa) je, da se junaki Fowlesovih romanov svojim objektom želje približujejo bolj ali manj zgolj na verbalnem nivoju; človek si ne more kaj, da se ne bi spomnil, kako je še ne tako dolgo nazaj sedel v kinu Komuna in gledal *seks, laži & videotrakove*; če je v prvem delu s svojo verbalnostjo film ustvarjal zanimivo sozvočje fowlesovski dialoški strukturi, se je nato

premaknil odločilno naprej, vizualiziral je ključno točko, ki je Fowlesovi junaki nikakor ne morejo prestopiti, namreč težavni in tvegani prehod iz 'zgoj-verbalnega' na nov nivo: gre seveda za izklop videokamere, ki snema verbalizme.

Če film kot sredstvo, ki zagotavlja 'varno' distanco in osredišča verbalizme, vzpostavlja (in v *happy endu* ukinja) kamero, bi pri pisanju po analogiji tako vlogo moral nemara imeti pisateljski instrument, torej beseda sama; pošastnemu bremenu besed je mogoče uiti le tako, da se mu docela odrečemo, a kaj nam potem, ko izgubimo to abstrakcijo, sploh še ostane?

Zbiralec je zbirka obupnih poskusov komunikacije med Cleggom in Mirando, poskusov, ki ne prinesejo nobenega izida in se zato slabo končajo; tu ne gre le za obremenjujoče razmerje jetnika-ugrabitelj ali moški-ženska; gre za nekaj še bolj vsakdanjega, namreč za apriorno nezmožnost komunikacije, za govor, ki ga je naslovnik nezmožen dešifrirati, če ga sploh zazna (zbirka *Slonokoščeni stolp* se konča s stavkom: »Princesa zakliče, vendar sedaj ni nikogar, ki bi jo slišal.«). Kompetitivni dialog kot ena najbolj pogostih človeških komunikacij, ki bi zmožel povnanjiti travme, nadomestiti fizične spopade in jih prenesti na manj nevarno, če že ne bolj obvladljivo raven, je tako docela onemogočen. Zdi se, da bi bila redukcija tega komunikacijskega zloma na razredne, intelektualne in spolne razlike natanko to, kar pač je, redukcija namreč. Razlike so, vendar so v optiki tega problema povsem nepomembne.

6. Besede, ki skušajo rešiti svet, so

Podobno se dogaja tudi v zgodbi *Ubogi Koko*, kjer sploh ni ženskega lika; v počitniško hišico, ki jo najame upokojenec, da bi tam končal svojo knjigo o Thomasu L. Peacocku, pride mlad vlomilec, in stvar se konča s kastracijskim dejanjem, tako namreč, da literarni zgodovinar, privezan na stol, opazuje, kako v kaminu gori material za knjigo, ki ga je zbiral več let; ko ga po vlomilčevem odhodu osvobodijo, se mu iz te nenavadne noči, v kateri imata z vlomilcem nekakšen filozofski diskurz, a govorita docela eden mimo drugega, zdi ključna razlaga giba, s katerim vlomilec pospremi gorenje njegovih zapiskov; pokaže mu stisnjeno pest z iztegnjenim palcem. Literarni zgodovinar najde več razlag za ta 'znak milosti tam, kjer ni bilo nobene milosti'; sam si predstavljam, da gre kljub vsemu za znak milosti, cesarjevski gib osvoboditve, s katero hoče življenjski vlomilec (ki je, mimogrede rečeno, nekakšen levičar, saj si želi umetnost v muzejih, vsem na voljo, zastonj na ogled) svojega 'gostitelja', do katerega, kot je razvidno iz njegovega obnašanja, čuti sočutje, osvoboditi bremena besedovanja in mu tako ponuditi možnost, da navsezadnje zazna senzibilnost življenja samega. (Njegov značilni ugovor starčevemu govorjenju je: »You're just saying words, man.«)

7. izraz nemoči za »resnično«.

V izteku zgodbe *Enigma*, ki je zgrajena na vzorcu, kakršnega je uveljavila angleška *mystery* romaneskna tradicija (skrivnostno izginotje uglednega gospoda), in ki se ob koncu metafikcijsko obarva, se policijski narednik v kavarni pogovarja z mladim dekletom in čuti prepad med njima: človek, ki živi od idej, in človek, ki mora živeti z dejstvi. Čuti se ponižan, ker jo mora (v interesu preiskave, kot bi se reklo) poslušati, hkrati pa si jo predstavlja golo »na svoji postelji, golo na njeni postelji, na katerikoli postelji ali celo brez postelje«. Ko verbalno rešujeta problem, misli na njeno telo, a problem se razreši (postane nevažen) šele, ko do tega telesa res pride. Fowles v značilnem slogu zaključuje: »Nežni pragmatizmi telesa premorejo poetičnosti, ki jih ne človeška ne božja enigma ne moreta zmanjšati ali izničiti — prav res, lahko le pripeljeta do njih, in nato odideta.«

Pravzaprav je to eden redkih Fowlesovih optimističnih, toplih, in vendar odprtih koncev. Vse verbalno »smetje' (zdi se, da aluzija na uvodni pogovor pri psihiatru iz *seksa, laži & videotakov* ni neumestna), ki ga je narednik prej zbiral z vso strastjo, postane res to, kar je: odvečna navlaka. Ko se verbalna koprena razprši, se izkaže, da za njo morda res ni nič, ampak da to še ne pomeni, da nato nujno nastopi (*khm!*) groza-zgolj-niča. Natolcujmo: tudi prej omenjeni narednik, ki se prelevi v ljubimca, ugotovi, da je mlado dekle pod haljo »razoroženo, vendar komajda nedolžna žrtev v tistem, kar je sledilo'. Upam, da se bo glasilo dovolj podobno osebnemu mnenju, če zapišem, da je nekako takšna, recimo, tudi usoda književnosti po izteku obdobja vladavine verbalnih arzenalov.

8. Kaj je sploh še »mogoče'?

Praktično edini Fowlesov tekst, ki je odločilno drugačen od ostalih, ki ne vsebuje poprej opisanih problemov (nezmožnosti komunikacije, vprašljivost avtorstva oziroma pristnosti...), ki kljub temu ohranja temeljno konfliktno šablono, namreč moško-žensko relacijo, je seveda zgodba *Eliduc*, avtorski prevod stare keltske zgodbe. V njej pride do mirne razveze; ko vitez, po katerem zgodba nosi naslov, spozna novo dekle, zaradi katerega trpi, saj že ima ženo, ki ji je obljubil zvestobo, ga iz kočljivega položaja reši prav žena, ki ne more več gledati Eliducove nesreče in se zato umakne, prepusti moža mlajši tekmici, sama pa odide v samostan. (Neverjetno, kako slaboumne so videti vse Fowlesove zgodbe v takih skrajšanih povzetkih! Pa tudi, priznajmo — ogojene do skeleta nekako mnogo bolj opravičujejo feministične napade, kot če so zakrite z vso večšo retoriko.) Če je sprijaznjenost s položajem rešitev, je, priznajmo, ta rešitev prejkone klavrna. (In sploh velja pripomniti, da je položaj rešljiv brez posebnega preostanka edinole v

tej Fowlesovi zgodbi nemara zato, ker je ta, za razliko od drugih, dovolj enoplastna). Vsi ostali stiki (moško-ženski ali kakšni drugačni) so vselej znova obsojeni na makramejska vozlanja, in najdlje, do kamor pridejo, je kakšen grenkosmešen *coitus interruptus*, kakršen nastopi proti koncu zgodbe *Oblak* (seveda je tudi ta kakor vse druge iz knjige *Slonokoščeni stolp*). Fowlesovi junaki so obsojeni na to, da si, četudi morda živijo v skupnosti, gradijo enosmerne odnose, ker komunikacije, verbalne ali kake drugačne, v pravem pomenu ni; vsi ti odnosi so torej nereverzibilni, so odnosi do nepristopnega drugega; zato sta najizrazitejši občutji Fowlesovih junakov občutji, ki ju človek običajno čuti do nepoznanega: poželenje in strah. (*Kdor ju nima, naj kar reče, da je to plehko? Je to nekakšna parafraza ali kaj?*)

9. Pisanje lastne majhne zgodbe.

Pričujoča besedila so objavljena v reviji Literatura, torej v reviji, ki se je v zadnjem času uveljavila kot osrednji glasnik postmoderne teorije v Sloveniji in katere besedila so se v pretežnem delu vozljala okoli pojmov, kakršni so 'citatnost', 'metafikcija', 'palimpsestnost', 'intertekstualnost' in podobno, skratka okoli teoretskih rekvizitov, ki so jih ustoličili postmoderna teorija in metateksti postmodernistične proze. Pri pisanju o Fowlesu smo se zavestno odločili za sama domača besedila med drugim tudi zato, da bi se otresli diktata že kanoniziranih gledišč, ki Fowlesa povečini in v veliki meri zavajajo prav na prej omenjen pojmovni sistem, na narativna sredstva, ki preraščajo v ideologijo, seveda z obveznimi zahodnjaškimi začimbami, kot so demokratske, moralne in podobne vrednote. Ko sem bral besedila sodelavcev, ki jim naj bi po predhodnem dogovoru dodal kratko spremeno razlago, zakaj blok o Fowlesu (ta pa se je skorajda proti moji volji razširila v tole, kar berete sedaj, in mi tako pokvarila spanec par noči pred zaključkom redakcije), sem bil čudno zadovoljen: nikogar ni prav dosti brigala intertekstualnost, citatnost, palimpsestnost in kar je še takih bistrournih zadev. Brez predhodnega dogovora nas je vse pri Fowlesu pritegnilo nekaj drugega. Popreproščeno in malce samovšečno bi bilo mogoče zaključiti, da nas je zanimalo tisto, kar spada v prihajajočo, in ne v odhajajočo literaturo. Morda je moderna akademska kritika slepa za odnose, ki so mnogo bolj čustveni kot strukturalni, pravi Fowles v 'osebni beležki' k *Eliducu*. Morda pa se, bi pridodal optimist, svoje slepote pričenja zavedati.

Na tem mestu sem akademskim Bralcem dolžan opravičilo: moj pragmatični um po vsem tem besedičenju hoče opozoriti še na nekaj, kar nemara ni tako nepomembno, kot se zdi na prvi pogled: naj se še tako prepiramo, kdo so veliki avtorji konca tisočletja, žal se moramo strinjati, da je Slovencem v zadostnem prevodnem obsegu predstavljen en sam, in sicer znova tisti, omenjen na začetku, Márquez. Revije

(predvsem *Nova revija* in *Literatura*) skušajo ves čas opozarjati na imena, kaj več jim že ni mogoče. In vendar: velikih piscev je iz dneva v dan manj. Ko pišem te vrstice, se skušam na vso moč spomniti še koga, vsaj iz angloameriškega prostora, ki bi lahko sledil Fowlesu v podobni monografski predstavitvi. Nikakor mi nihče ne pride na misel. Mogoče Doctorow, ampak nisem čisto prepričan. Dobro, dobro, včasih so bili Joyce, Kafka, Proust in drugi, ampak potem? Borges... Carver... Fowles... (Priznam, arbitriram, ampak kar ugovarjajte.) Naj pričakujemo, da se bo kdo vzpel posmrtno, kakor pri nas Bartol? Zadnji veliki avtorji?