

FILOZOFIJA VOPER

SIMPTOM WAGNER



194245

FILOZOFIJA V OPERI II

Simptom Wagner

FILOZOFIJA V OPERI II:

Simptom Wagner



PROBLEMI 4/1996, letnik XXXIV

Uredništvo: Miran Božovič, Mladen Dolar, Tomaž Erzar, Zoran Kanduč, Peter Klepec, Zdravko Kobe, Gorazd Korošec, Janez Krek, Dragana Kršić, Stojan Pelko, Renata Salecl, Marjan Šimenc, Darja Zaviršek, Alenka Zupančič, Slavoj Žižek.

Vlogo Sveta revije opravlja Izvršni odbor izdajatelja.

Glavna in odgovorna urednica revije *Problemi*: Alenka Zupančič

Sekretar uredništva: Uroš Grilc

Naslov uredništva: Komenskega 11, Ljubljana (s pripisom »za Probleme«)

Žiro račun: 50104-678-83669, z oznako: »za Probleme«

Izdajatelj: Društvo za teoretsko psihoanalizo, Vošnjakova 8, Ljubljana

Oblikovanje: VSSD

Stavek: Klemen Ulčakar

Tisk: Cicero

Naklada: 1050 izvodov

Naročnina za leto 1996: 5250,00 SIT

Cena te številke: 1050,00 SIT. V ceno je vračunan prometni davek.

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo.

Po sklepu Ministrstva za kulturo, št. 415-345/95, z dne 5. 4. 1995, šteje revija med proizvode, za katere se plačuje 5% davek od prometa proizvodov.

Izdajo pričujoče posebne številke *Problemov* »Filozofija v operi II: simptom Wagner« je omogočil Zavod za odprto družbo.

Slavoj Žižek

»NI SPOLNEGA RAZMERJA«: WAGNER KOT LACANOVEC

Ena izmed ugank Wagnerjevega *Prstana* zadeva motiv, ki se ga običajno opisuje kot »odpoved«: ta motiv prvič slišimo v prvi sceni *Renskega zlata*, ko Woglanda na Alberichovo vprašanje odgovori, da lahko dobi v posest zlato, »le tisti, ki se je odpovedal moči ljubezni [nur wer der Minne Macht versagt]«. Ta motiv se potem ponovi približno dvajsetkrat, najbolj opazno proti koncu drugega dejanja *Valkire*, v trenutku najzmagoslavnejše izpovedi ljubezni med Siegmundom in Sieglinde – Siegmund, tik preden potegne meč iz drevesnega debla, zapoje »Heiligster Minne höchste Not« [najsvetejše ljubezni najgloblja potreba].¹ Toda – zakaj isti motiv zastopa najprej odpoved ljubezni in potem njeno najsilnejšo izpoved? Claude Lévi-Strauss je ponudil doslej najkonsistentnejši odgovor.² Po Lévi-Straussu je osrednji problem *Prstana* konstitutivno neravnovesje (družbene) menjave. Wotan – sam »bog pogodb«, ki naj bi varoval menjave – skuša vselej znova prekršiti pravila, ki si jih postavil sam in dobiti »nekaj v zameno za nič«; v nasprotju z njim je Alberich bolj pošten: nekaj (ljubezen) zamenja za nekaj drugega (oblast), s čimer uboga temeljni simbolni zakon, po katerem »ne moremo

-
1. Spomnimo pri tem na detajl, da v obeh primerih ta motiv najavlja dejanje podobne narave: nek element je iztrgan iz svojega »naravnega mesta«, kjer je počival – zlato z dna Rena, meč iz drevesnega debla.
 2. Glej Claude Lévi-Strauss, »Opomba o tetralogiji«, v: *Oddaljeni pogled*, Studia Humanitatis, Ljubljana 1985, str. 291-296.

imeti vsega«, t. j. tisto, kar imamo, imamo lahko zgolj, če smo se prej nečemu odpovedali. Problem je v tem, da Siegmund, Wotanov sin, tako kot njegov oče zopet »hoče vse«, oblast (meč) in ljubezen, s čimer odklanja vstop v krog družbene menjave. Kolikor menjava (žensk) temelji na prepovedi incesta, je dokaj logično, da tvorita Siegmund in Sieglinda incestuozni par – motiv Odpovedi nas tu opominja, da se mora incestuozna kombinacija oblasti in ljubezni končati s katastrofo.

Tej lévi-straussovski analizi moramo dodati samoreferenčni obrat: izbira oblasti nima za posledice le izgube ljubezni (in obratno), vodi tudi v okrnjenje ali popolno izgubo same oblasti. Rezultat Alberichove izbire oblasti je, da sam konča kot nemočni pritlikavec: nauk, ki ga lahko potegnemo iz tega padca je, da moramo zato, da bi imeli oblast, omejiti njeno izvrševanje, priznati moramo podre-ditev neki višji Oblasti, kar nam podeli omejeno količino oblasti. Neposredna izbira ljubezni je celo še bolj samomorilska: zato, da bi ljubezen preživela, se ne smemo vdati njeni neposredni sli in jo, s prepovedjo incesta, podrediti nujnostim družbene menjave. Skrat-ka, ovira, ki onemogoči polno realizacijo ljubezni, je notranja, tako, da je rešitev uganke motiva Odpovedi v tem, da zgoraj omenjeni vrstici interpretiramo kot dva fragmenta celotnega stavka, ki ga je popačilo »delo sanj«, t. j. ki ga je naredil za neberljivega razcep na dvoje – rešitev je v tem, da rekonstruiramo celotno trditev: »Naj-globlja potreba ljubezni je, da se odpovemo njeni moči«. Pravi dokaz resnične (absolutne, »incestuozne«) ljubezni je, da se ljubimca loči-ta, odpovesta polni konzumaciji njunega razmerja – če bi ostala skupaj, bi ali umrla ali pa bi se spremenila v običajni vsakdanji buržoazni par – »I can't love you, unless I give you up«, če citiramo Edith Wharton. Z neke določene perspektive ni Wagnerjev celotni opus nič drugega kot variacija na to temo: od *Letečega Holandca* do *Prstana* izpolnitev spodleti, dosežemo jo lahko zgolj v smrti. Zaradi tega je imel Nietzsche prav, ko je *Mojstre pevce* razumel

kot komplementarne *Tristanu*: če naj v vsakdanjem svetu družbene realnosti preživimo, se moramo odpovedati absolutni zahtevi ljubezni, kar je natanko tisto, kar stori Hans Sachs in s tem omogoči edini približek *happy endu* pri Wagnerju.

Če temu spisku dodamo *Parsifala* dobimo tri različice odrešitve, ki sledijo logiki kierkegaardovske triade estetičnega, etičnega in religioznega. *Tristan* uteleša estetsko rešitev: ker noče popustiti glede svoje želje, gre do konca in sprejme smrt. Protiutež temu so *Mojstri pevci* z etično rešitvijo: resnična odrešitev ni v tem, da nesmrtni strasti sledimo v njen samouničujoči konec, temveč bi se jo morali naučiti premagati s kreativno sublimacijo in se, z modro odpovedjo, vrniti v »vsakdanje« življenje simbolnih obvez. In končno, v *Parsifalu* strasti ne moremo več prevladati z njeno reintegracijo v družbo, v kateri ta preživi v oplemeniteni obliki: popolnoma se ji moramo odreči. Ravno zato je imel Nietzsche prav, ko je trdil, da je *Parsifal* Wagnerjevo najdekadentnejše delo in da predstavlja antitezo *Tristanu*. V *Parsifalu* normalno, vsakdanje življenje kot referenčna točka povsem izgine – preostane nasprotje med histerično pretiranim kromatizmom in asekualno čistostjo, dokončno odpovedjo strasti.³ *Parsifal* tako ponuja neke vrste spektralno dekompozicijo *Tristana*: v njem se nesmrtno hrepenenje dveh ljubimcev, seksualiziranih in istočasno do skrajnosti poduhovljenih, razstavi na svoja dva konstituenta, na spolno kromatično vzburjenje in na duhovno čistost onstran krogotoka življenja. Amfortas in Parsifal, trpeči kralj, ki ne more umreti, in nedolžni »čisti norec« onstran želje, sta tako dve sestavini, ki nam, če ju sestavimo, data *Tristana*.

Sedaj je nemara že jasno, kako moramo interpretirati Wagnerja: »pomen« *Tristana* postane viden, ko vzpostavimo povezavo med

3. Rekli bi lahko, da triada *Tristan*, *Mojstri pevci* in *Parsifal* na neki drugi ravni (na višji »potenci«) ponavlja triado *Leteči Holandec*, *Tannhäuser* in *Lohengrin*.

njim in dvema drugima glasbenima dramama (skratka, ko nanj apliciramo strukturalno interpretacijo mitov, ki jo je razdelal Claude Lévi-Strauss, sam velik wagnerjanec). Dejansko ne gre za navidezni problem, katera od treh rešitev izraža Wagnerjevo »resnično« stališče (Je Wagner zares verjel v odrešilno moč orgazmičnega *Liebestod*? Se je vdal v nujnost vračanja k vsakdanjemu svetu simbolnih obvez?), pač pa za formalno matrico, ki proizvede te tri verzije odrešitve. Wagnerjevo stališče dejansko določa ta osnovna problematika, nestabilno razmerje med »etičnim« univerzumom družbeno-simbolnih obvez (»pogodb«), neustavljivo spolno strastjo, ki ogroža družbene vezi (»estetičnim«) in poduhovljenim samozanikanjem Volje (»religioznim«). Vsaka od treh oper je poskus, da bi ta trikotnik zvedli na nasprotje med dvema elementoma: na nasprotje med poduhovljeno seksualno strastjo in družbeno-simbolnim univerzumom v *Tristanu*, med spolno strastjo in duhovno sublimacijo podružbljene umetnosti v *Mojstrih pevcih*, med spolnim življenjem in čisto asketskim spiritualizmom v *Parsifalu*. Vsaka od teh treh rešitev se opira na specifični glasbeni način, ki v njej prevladuje: v *Tristanu* kromatizem, v *Mojstrih pevcih* zborovski aspekt, v *Parsifalu* kontrast med kromatizmom in statično diatoniko.

V *Parsifalu* prejme »najgloblja potreba ljubezni«, da se odreče svoji moči, svojo končno formulacijo: sama spolna strast vsebuje skrivno hrepenenje po svoji radikalni samoodpovedi, ki edina prinaša mir in odrešitev. Ta samoodpoved, ki je inherentna dinamiki ljubezni, pride na dan v zagatah histerije, tega modernega fenomena *par excellence* in zopet je bil že Nietzsche tisti, ki je ugotovil, da so problemi, ki jih Wagner predstavi na odru, »sami problemi histerikov – krčevitost njihovih afektov, njegova prerazdražena senzibilnost, njegov okus, ki je zahteval čedalje ostrejšše začimbe, njegova nestanovit-

nost, ki jo je preoblekel v načela.«⁴ Prva poteza pri interpretiranju Wagnerjeve histerije bi bila potem »prevesti Wagnerja v realnost, v modernost – bodimo še okrutnejši – v meščan-skost«:⁵ »Wagnerjanske junakinje so vse od kraja in vsaka posebej, samo če jim potegnemo junaški meh s postave, kakor jajce jajcu podobne gospe Bovary«.⁶ To izkustvo pozna vsak pozoren gledalec Wagnerja: mar ni ples cvetličnih deklet v drugem dejanju *Parsifala* kabaretna predstava iz malo dražjega bordela devetnajstega stoletja? Mar ni drugo dejanje *Somraka bogov* buržoazna farsa o prevarani ženi in ponižanem impotentnem možu? Če je Flaubert lahko svojo revno junakinjo iz nižjih razredov preoblekel v Salammbô in jo prenesel v mitični prostor Kartagine, bi lahko tudi v Fricki prepoznali ljubosumno damo iz visoke družbe, v Brunhildi uporniško adolescentno hčer bogatega trgovca, v Hagenu protofašističnega populista... Pri tem ne gre zgolj za redukcijo Wagnerjevega mitičnega univerzuma na popačen izraz buržoaznega vsakdanjega življenja: samo to vsakdanje življenje za svoje normalno funzioniranje potrebuje svojo mitično oporo, tako kot bajé Italijani (v skladu s popularnim rasističnim in seksističnim mitom) med spolnim aktom želijo, da jim ženska v ušesa šepetne obscenosti o tem, kaj je počela z drugim oz. z drugimi – zgolj s pomočjo te mitične opore se lahko v realnosti izkažejo za pregovorno dobre ljubimce; *mutatis mutandis* velja isto za nemške meščane – zgolj, če slišijo šepetanja, da so v resnici Wotani in Siegfriedi, se lahko bojujejo za oblast in varajo svoje žene... Mar ni že Marx opozoril, da so lahko Francozi izvedli Revolucijo le tako, da so se dojemali kot stari Rimljani, ki vzpostavljajo svojo Republiko?

4. Friedrich Nietzsche, »Primer Wagner«, v: *Somrak malikov. Primer Wagner. Ecce homo. Antikrist*, Slovenska Matica, Ljubljana 1989, str. 120.

5. *Ibid.*, str. 131.

6. *Ibid.*, str. 132.

Vendar je Flaubert napravil ključni dodatni korak. Drugače rečeno, zakaj so *Gospo Bovary* zvlekli pred sodišče? Ne zato, kot se običajno trdi, ker je roman upodobil nepremagljiv šarm prešuštva in s tem spodkopal temelje buržoazne spolne morale, pač pa zato, ker *Gospa Bovaryjeva* sprevrže standardno formulo popularnega romana, v katerem sta prešuštniška ljubimca na koncu kaznovana za svoj transgresivni užitek: v tovrstnem romanu končna kazen (smrtonosna bolezen, izključitev iz družbe) kajpak zgolj poudari usodno privlačnost prešuštniške afere, hkrati pa bralcu pusti, da nekaznovano uživa v tej privlačnosti. Pri *Gospe Bovaryjevi* pa je globoko moteče in depresivno ravno to, da nam vzame še to zadnje zatočišče – Flaubert upodobi prešuštvo v vsej bedi, kot lažen beg, kot inherentni moment dolgočasnega in sivega buržoaznega univerzuma. Zaradi tega je bilo potrebno proti *Gospe Bovaryjevi* uprizoriti sodni proces: buržoaznega individua oropa še zadnjega upanja, da je mogoče pobegniti prisilam nesmiselnega vsakdanjika. Strastna izvenzakonska zveza ne le ne predstavlja grožnje zakonski ljubezni, temveč funkcionira kot neke vrste inherentna transgresija, ki zakonski zvezi priskrbi direktno fantazmatsko oporo in je tako udeležena pri tistem, kar naj bi subvertirala. Prav to prepričanje, da zunaj omejitev zakona, v prešuštniški transgresiji dejansko dobimo »tisto«, polno zadovoljitev, postavi pod vprašaj histerična drža: histerija je dojetje tega, da »prava stvar« za masko družbene etikete sama ni nič drugega kot praznina, čisti privid.

Če obstaja kaka poteza, ki služi kot jasni pokazatelj modernizma – od Strindberga do Kafke, od Muncha do Schönbergove *Erwartung* –, potem je to lik histerične ženske, ki zastopa radikalno neharmoničnost v razmerju med spoloma. Wagner še ne napravi tega koraka v histerijo: problem ni Wagnerjeva histerija, pač pa to, da Wagner ni dovolj histeričen – čeravno njegove drame podajajo vse možne različice tega »kako se ljubezen sfiži«, se vse to

dogaja na fantazmatskem ozadju odrešilne moči polnega spolnega razmerja –; videti je, da sam katastrofičen rezultat odrskega dogajanja *per negationem* potrjuje prepričanje v odrešilno moč spolne ljubezni. In naš namen je vzeti Wagnerjevo fantazmo spolnega razmerja kot okvir za interpretacijo obeh aspektov njegove umetniške revolucije, tako glasbene kot politične.

Kar zadeva politično revolucijo se debata običajno osredotoči na spremembo ob koncu *Somraka bogov*: od Feuerbacha do Schopenhauerja, od revolucionarne zatrditve nove človeškosti osvobojene vladavine bogov, ko lahko končno uživamo ljubezen, do reakcionarne resignacije in zavračanja prave volje do življenja – v paradigmatičnem primeru ideološke mistifikacije Wagner napihne poraz revolucije in svojo izdajo revolucionarnih idealov v konec samega sveta... Vendar pa se, če si zadeve ogledamo nekoliko podrobneje, kmalu izkaže, da je pravo stanje stvari prej podobno dobri stari sovjetski šali o Rabinoviču: Ali je res, da je na loteriji zadel avto? Načeloma je res, le da ni zadel avta, pač pa kolo; poleg tega kolesa ni zadel, temveč so mu ga ukradli... Tako tudi standardna zgodba o spremenjenem koncu *Somraka bogov* načeloma drži, le da je različica konca, ki je obveljala, dejansko bližja izvorni različici (ljudje, navadni smrtniki, preživijo in zgolj nemo strmijo v kozmično katastrofo bogov...); nadalje, zgodnji revolucionarni Wagner je vsekakor bolj protofašist od poznega – njegova »revolucija« je bolj podobna restituciji organske enotnosti ljudstva, ki je pod vodstvom Vladarja pometla z vladavino denarja, utelešeno v Židih...

Pravi problem se nahaja drugje. V *Prstanu* Wagner odgovarja na temeljno etično-politično vprašanje nemške klasične filozofije: kako je mogoče združiti ljubezen in Zakon? V nasprotju s predstavniki nemške klasične filozofije, katerih politična vizija je vsebovala upanje v spravo med zatrditvijo avtentične intersubjektivne vezi ljubezni in zahtevami objektivnega družbenega reda

pogodb in zakonov, Wagner ni več naklonjen tej rešitvi. Njegovo pojmovanje se izoblikuje v nasprotju med Wotanom in Alberichom, med pogodbeno simbolno avtoriteto in fantomskim nevidnim Gospodarjem: Wotan je figura simbolne avtoritete, »Bog pogodb«, njegova volja je zavezana Besedi, simbolnemu paktu (velikan Fasolt mu reče: »Vse kar si, si zgolj skozi pogodbe.«⁷), medtem ko je Alberich, ker je nevidni dejavnik, ki ga ne obvezuje noben dogovor, vsemogočen:

»Nibelungi vsi,/ priklonite se Alberichu!/ On je povsod,/ od povsod vas opazuje!//... Zanj morate delati, čeprav ga ne morete videti!/ Tudi ko se vam zdi, da ga ni tu,/ je tu! Sprijaznite se s tem!/ Za vedno ste mu podvrženi!«⁸

Ključen Wagnerjev uvid je kajpak v tem, da je to nasprotje notranje samemu Wotanu: sama gesta vzpostavitve vladavine Zakona vsebuje seme njenega uničenja. Zakaj? Wagnerja tu vodi uvid, ki so ga v različnih teoretskih artikulacijah podali Marx, Lacan in Derrida: ekvivalentna menjava je slepilni privid, saj prikriva eksces, na katerem temelji. Področje pogodb, dajanja in prejemanja nečesa v zameno, podpira paradokсна gesta, ki oskrbuje prav v svoji zmožnosti odvzemanja – neke vrste generirajoči manko, odvzem, ki odpre prostor, manko, ki deluje kot presežek. To gesto bi lahko dojeli kot derridajevski dar, primordialni Da! naše odprtosti diseminaciji, ali kot izvirno izgubo, lacanovsko »simbolno kastracijo«. (V Wagnerjevem mitičnem prostoru je ta nasilna gesta utemeljitve področja legalne menjave upodobljena kot Wotanovo izpuljenje svetega drevesa, katerega deblo nato oklesti in vanj vpiše rune, ki vsebujejo zakone; temu dejanju sledi

7. Richard Wagner, *The Ring of the Nibelung*, Norton, New York 1977, str. 24.

8. Wagner, *op. cit.*, str. 40.

cela serija podobnih gest: Alberichova polastitev zlata, Siegmundovo izvlečenje meča...) Wagner se tako zelo dobro zaveda, da samo ravnotežje menjave temelji na motnji izvornega ravnotežja, na travmatični izgubi, na »out of joint«, ki odpre prostor družbene menjave. Toda na tej ključni točki postane kritika menjave ambivalentna: bodisi si prizadeva zatrditi primordialni Da!, ireduktibilni presežek odprtosti Drugosti, ki ga ni mogoče omejiti na polje uravnotežene menjave, na njeno »zaprto ekonomijo«; bodisi skuša obnoviti primordialno ravnotežje, ki predhodi tej presežni gesti. Wagnerjeva zavrnitev (družbe) menjave, ki je osnova za njegov antisemitizem, je poskus znova najti izvorno ravnotežje. To ni nikjer bolj očitno kot v njegovi seksualni politiki, ki zagovarja incestuozno vez proti eksogamni menjavi žensk: Sieglinde in Siegmund, »dobri« incestuozni par proti Sieglinde in Hundingu, »slabemu« paru, ki temelji na menjavi; Brunhilda in Siegfried proti dvema drugima paroma, ki temeljita na menjavi (Brunhilde in Günther, Guttrune in Siegfried...).

Pri obravnavanju Wagnerjevega antisemitizma bi morali vselej imeti pred očmi dejstvo, da nasprotje med pravim nemškim duhom in židovskim načelom ni izvorno nasprotje: obstaja namreč tretji termin, modernost, kraljestvo menjave, razpustitve organskih vezi, moderne industrije in individualnosti – tema menjave in pogodb je *osrednja* tema *Prstana*. Wagnerjev odnos do modernosti ni enostavno negativen, pač pa mnogo bolj dvoumen: Wagner hoče uživati njene plodove in se obenem izogniti njenim razkrojevalnim učinkom – skratka, Wagner hoče obenem obdržati svojo torto in jo pojesti. Zaradi tega potrebuje Žida, tako da je najprej modernost – ta abstraktni, neosebni proces – počlovečena, identificirana s konkretnimi, otipljivimi potezami, nato pa, v drugem koraku, ko izločimo Žida, ki uteleša vse, kar je v modernosti razkrojevalnega, lahko ohranimo njene plodove. Skratka, antisemitizem ne zastopa antimodernizma kot takega, temveč poskus kombiniranja modernosti z

družbenim korporativizmom, ki je značilen za konservativne revolucionarje. – Torej, ker je vladavina Zakona, družba »pogodb«, utemeljena na aktu nelegitimnega nasilja, Zakon mora ne le izdati lju-bezen, pač pa mora tudi prekršiti svoja najvišja načela:

»Namen njihovega [božjega] višjega reda sveta je moralna zavest: a omadežuje jih prav nepravičnost, ki jo preganjajo; iz globin Nibelheima [kjer biva Alberich] grozeče odmeva zavest o njihovi krivdi.«⁹

Zavedujoč se te zagate skuje Wotan lik junaka, ki ga ne bo zavezovala nobena simbolna vez in ki bo tako lahko osvobodil padli univerzum pogodb. – Ta aspekt Wagnerja je potrebno umestiti v veliko ideološko-politično krizo poznega devetnajstega stoletja, ki se vrti okoli motnje v delovanju »investiture«, privzema in izvajanja očetovskega mandata simbolne avtoritete. Najostrejši izraz te krize je najti v usodi Daniela Paula Schreberja, katerega spomine je analiziral Freud: Schreber je zapadel v psihotični delirij natanko v trenutku, ko naj bi prevzel položaj sodnika, t. j. funkcijo javne simbolne avtoritete: ni se mogel soočiti s tem madežem obscenosti kot integralnim delom delovanja simbolne avtoritete.¹⁰ Kriza tako izbruhne takrat, ko postane vidna obscena, uživaška hrbtna plat očetovske avtoritete – in mar ni Alberich paradigmatični primer obscenega norega očeta, zaradi katerega Schreber ni zmogel sprejeti svoje investiture. Najbolj vznemirljiv prizor v celotnem *Prstanu*, »mati vseh Wagnerjevih prizorov«, Wagner v svoji najboljši maniri, je nemara dialog med Alberichom in Hagnom na začetku drugega dejanja *Somraka bogov*: Wagner je vanj vložil ogromno dela in ga

9. Navedeno po: Carl Dahlhaus, *Richard Wagner's Music Dramas*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, str. 97.

10. Tu se opiramo na Eric Santner, *My Own Private Germany*, Princeton University Press, Princeton 1996.

je imel za enega svojih največjih dosežkov. V skladu z Wagnerjevimi lastnimi odrskimi napotki se mora Hagen v celotnem prizoru pretvarjati, da spi: Alberich dejansko ni prisoten kot del vsakodnevne realnosti, temveč je prisoten prej kot nek »nemrtev«, ki se pojavi kot Hagnova *Alptraum*, kot nočna mora, ali, dobesečno, kot »sanje o škratu« (še en primerek, ki bi povsem upravičil uprizoritev dogajanja kot delirično blodnjo ene izmed odrskih oseb). Splošno znane so freudovske sanje, v katerih se očetu prikaže mrtvi sin in mu grozljivo očita: »Oče, ali ne vidiš, da gorim?«, tu, v prizoru iz *Somraka bogov*, pa se oče pojavi sinu in se nanj obrne rekoč: »Sin, ali ne vidiš, da gorim?« – gori v obscenem užitku, na katerem temelji njegova neustavljiva strast, da bi se maščeval. Ko je subjekt soočen s takšnim likom očeta kot ponižanega, norega, tragikomičnega škrate, mu ne preostane drugega, kot da zavzame noro držo shrpljive hladnosti, ki je v očitnem kontrastu z očetovim pretiranim razburjenjem – prav tu, v liku Hagen, bi bilo potrebno iskati genezo tako imenovanega »totalitarnega subjekta«. Drugače rečeno, daleč od tega, da bi »totalitarni« subjekt potreboval »represivno« simbolno avtoriteto, pač pa vznikne kot reakcija na to, da je očetovska avtoriteta spodletela, pobesneta: ponižani oče, oče spremenjen v obsceni lik norega užitka, je *simptom* »totalitarnega« subjekta. – Kako naj potem razrešimo to zagato zakonite oblasti, ki sodeluje pri tistem, kar uradno prepoveduje, t. j. pri nezakonitem nasilju? Zagata lastnine, ki je na sebi, po samem svojem pojmu tatvina, pogodbe, ki je na sebi prevara? Wagnerjevemu političnemu projektu služi kot temeljna opora prav referenca na spolno razmerje:

»Posrednik med oblastjo in svobodo, odrešenik, brez katerega ostaja oblast nasilje in svoboda kaprica, je potemtakem ljubezen«,¹¹ /

11. Navedeno po Deryck Cooke, *I Saw the World End*, Oxford University Press, Oxford 1979, str. 17.

»Ljubezen v njeni najpopolnejši realnosti je možna zgolj med spoloma: samo kot moški in ženska lahko človeška bitja resnično ljubimo. Vsaka druga ljubezen je le izpeljana iz te ljubezni, nastala iz nje, povezana z njo ali umetno izoblikovana po njej.«¹²

Zato, da bi dojeli, kako lahko Wagner uporabi spolno razmerje kot paradigmo za avtentični politični red, se moramo le spomniti načina, kako zanj moški in ženska dopolnjujeta drug drugega: Ženska je vseobsegajoča enotnost, Temelj, ki nosi moškega, toda natanko kot taka mora biti v svoji pozitivni, empirični eksistenci podrejena »oblikujoči moči« moškega. Zaradi tega gre povzdignjenje in podvrženje večno ženskega z roko v roki z izkoriščanjem in vladanjem nad dejanskimi ženskami iz krvi in mesa. Naj spomnimo le na Schellingov pojem najvišje svobode kot stanja, v katerem harmonično sovpadeta aktivnost in pasivnost, biti aktiven in biti tisto, na kar se deluje. Schelling tu specifično obrne razlikovanje med *Vernunft* in *Verstand*, umom in razumom, ki igra ključno vlogo v nemški klasični filozofiji: »Um ni nič drugega kot razum v njegovi podreditvi najvišjemu, duši.«¹³ *Verstand* je človekov intelekt kot aktiven, kot moč aktivnega dojetanja in odločanja, s katerim se človek zatrdi kot polno avtonomen Subjekt; toda človek svoj vrhunec doseže takrat, ko samo svojo subjektivnost spremeni v Predikat neke še višje Potence (v matematičnem pomenu besede), ko se tako rekoč preda Drugemu, »razosebi« svojo najintenzivnejšo dejavnost in jo izvaja tako, kot da skozenj deluje neka višja Moč, ki ga uporablja za svoj medij – tako kot umetnik, ki v najbolj divji ustvarjalnosti sebe izkusi kot medij, skozi katerega se izraža neosebni Duh. Pri tem je ključna eksplicitna seksualna konotacija te najvišje oblike svobode: feminizacija (privzem

12. Citirano v: Cooke, *op. cit.*, str. 18.

13. F. W. J. Schelling, *Sämtliche Werke*, zv. VII, str. 472.

pasivne drže v razmerju do transcendentnega Absoluta) služi kot inherentna opora moške potrditve. Zato je očitno napak interpretirati wagnerjansko povzdigovanje Ženskega kot protest proti moškemu univerzumu pogodb in brutalnega izvajanja moči, kot utopično vizijo novega življenja onstran agresivne moderne subjektivnosti: referenca na večno Žensko, do katere moški subjekt zavzame pasivno držo je osnovna metafizična opora agresivne drže do sveta – in, mimogrede rečeno, isto velja za sodobno newageovsko zatrditev ženske Boginje.

Tako je mogoče zlahka uvideti politično rabo tega pojma: v avtentičnem političnem redu se mora Vladar (*der Fürst*) – na katerega se Wagner celo v svojem revolucionarnem obdobju sklicuje kot na nekoga, ki mora voditi revolucijo – do svojega Ljudstva obnašati tako kot moški do svojega ženskega Temelja: sama njegova podreditev transcendentnemu pojmu Ljudstva (dejstvo, da do ljudstva zavzame žensko držo in mu zgolj služi, izraža njegove najgloblje interese) ga legitimira za to, da deluje kot »oblikujoča moč« in da izvaja nad empirično eksistirajočim, dejanskim ljudstvom polno avtoriteto. Ravno to organsko, seksualizirano razmerje med Vladarjem in njegovim Ljudstvom ogroža moderna družba egoističnih, mehanskih vezi in profitno usmerjenih pogodb. Isti pojem harmoničnega spolnega razmerja služi tudi kot osnovna fantazmatska opora pojmu »glasbene drame«. Wagner je glasbo opisal kot sredstvo za nek cilj v drami, dramo pa kot »glasbeno dejanje, ki je narejeno vidno«: kako naj razrešimo paradoks drame kot funkcije glasbe in glasbe kot funkcije drame? Wagner se zopet zateče k matrici spolnega razmerja: glasba je Ženska, ki jo oplaja moška beseda, tako, da je podreditev glasbe besedi izenačena s podreditvijo ozadja liku, ženske moškemu. Zaradi tega je glasba dvojno vpisana. Je schopenhauerjevska Reč, direktno drhtenje našega resničnega notranjega Življenja, Temelj, ki »vsebuje v sebi dramo«, saj je slednja zgolj svoja zunanja, fenomenalna mani-

festacija. A Wagner je kar najdlje od karšnegakoli pojma absolutne glasbe – drama je »oblikujoči motiv« glasbe, tako, da mora glasba v svoji pozitivni, določeni eksistenci služiti kot sredstvo popri-sotenja dramskega odrskega dogajanja, glasba se lahko udejani, samorealizira, zgolj kot glasbeni ovoj odrskega dogajanja.¹⁴

Kateri nevarnosti se skuša Wagner izogniti s to seksualizacijo razmerja med dramo in glasbo? V svojem delu *Opera in drama* sam ponuja ključ: »Vsaka umetnost teži k čimvečji razširitvi svoje moči... Ta tendenca jo končno pripelje do njene meje..., ki je ne zna prekoračiti, ne da bi se izpostavila nevarnosti, da izgubi sebe v nerazumljivem, bizarnem in absurdnem.« Zaradi tega »vsaka umetnost zahteva takoj, ko doseže meje svoje moči, pomoč sorodne umetnosti.«¹⁵ Ta »zavrnitev transgresije« je tisto, za kar konec koncev gre v projektu *Gesamtkunstwerk*: vsako umetnost

»ureja neke vrste zakon »prehoda k meji«: če pa skuša preko te meje, kar bo prav podvzetje moderne umetnosti (Wagner to jasno vidi), ji grozi absurdnost in plehkost. / Dialektično soočenje posameznih umetnosti v »celostni umetnini« je v skladu s tem način, kako ohraniti presežek znotraj meje in rešiti pomen.«¹⁶

Ta wagnerjanska »konservativna revolucija«, ki v *Gesamtkunstwerk* združi glasbo in dramo zato, da bi tema dvema elementoma preprečila, da bi sledila svoji inherentni logiki in tako prestopila prag resničnega modernizma, je na delu vse do Hollywooda, v katerem je povsem sprejemljiva najdrznejša atonalna glasba, kolikor spremlja prizor norosti ali nasilja, t. j. kolikor služi ilustraciji nekega jasno definirane psihološkega stanja ali

14. Glej Carl Dahlhaus, *op. cit.*, str. 5-6.

15. Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta*, Stanford University Press, Stanford 1994, str. 11.

16. *Ibid.*, str. 12.

realistične akcije. – Omemba Hollywooda nikakor ni naključna, saj je Wagnerjeva glasba z njim notranje povezana. Tu ne merimo toliko na glasbo Johna Williamsa za visoko proračunske znanstveno-fantastične filme v sedemdesetih in osemdesetih letih, ki prinašajo zgolj serijo psevdo-wagnerjanskih učinkov, temveč tako imenovani »hollywoodski klasicizem«, ki je svojo hegemonijo uveljavljal od srede tridesetih do srede petdesetih (Max Steiner, Franz Waxman, Miklos Rosza, itn.). Za ta »hollywoodski klasicizem« so značilne naslednje glavne poteze:

- nevidnost aparata, ki proizvaja glasbo, t. j. premestitev glasbe v imaginarno »nevidno votlino«, ki ustreza wagnerjanskemu »skritemu orkestru«: glasba, ki spremlja dogajanje na platnu izvira iz neke vrste atemporalne neumestljive sedanjosti;

- glasba prevaja čustva (kot pri Wagnerju ne le direktne čustvene reakcije oseb na platnu, temveč tudi čustveno podtalnost, ki se je osebe ne zavedajo – glasba lahko v tem, kar imata bodoča ljubimca za nepomembno, bežno srečanje, najavi rojstvo usodne ljubezni...);

- »narativno vodenje«, neskončna melodija s svojim vodilnim motivom poudarja pripoved in skrbi za njeno nadaljevanje in enotnost.¹⁷

Naša hipoteza je, da je bil hollywoodski klasicizem poskus razrešitve zagate, ki je podobna zagati predwagnerjanske opere. Pri tem je zgleden primer sekvenca iz filma Fritza Langa *Testament dr. Mabuseja*, v katerem se hrupna, spektakularna glasba postopoma spremeni v ritmično brnenje tresočih se strojev – prehod, ki spominja na glasbo, ki spremlja Wotanov in Lagejev spust v Niebelheim v *Renskem zlatu*, ki se meša z ritmičnimi udarci in

17. Tu se opiramo na Michel Chion, *La musique au cinéma*, Fayard, Pariz 1995, in Claudia Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, BFI & Indiana University Press, Bloomington 1987.

zvokom, ki ga proizvajajo udarci s kladivom. Pozna dvajseta in trideseta tako ponujajo serijo poskusov »vpisati glasbo v gibanje življenja – kolektivnega, fizičnega življenja – in hkrati iz realnosti iztisniti njeno skrito simfonijo«,¹⁸ pretežno v obliki tako imenovane »simfonije mesta«, proslavljanja industrijskega mestnega življenja z njegovim nepretrdnim brnenjem strojev in hrupom človeške množice, ki so povzdignjeni v direktno predstavitev temeljnega ritma samega metafizičnega življenja. (Ta »ritem samega Življenja« se mnogo pozneje vrne v preobleki obsceno-grozljivega pulziranja življenjske substance v nekaterih filmih Davida Lyncha (*Modri žamet*, *Dune*, *Človek-slon*)). Obstaja pa nek element, ki se upira vključitvi v to »simfonijo življenja«: *govor*, ne pesem ali poetska deklamacija, pač pa govor prav v svoji zmožnosti »naravne« konverzacije. Zato, da bi sprejel ta element, se ritmični kontinuum hrupa in glasbe postopoma umakne v ozadje, tako, da se kinematografija vse bolj in bolj osredotoča na govor, ki ga spremlja neskončna melodija, ki podaja njegov čustveni in/ali mitični kontekst. Poudarek se premakne z dinamičnega, nepopustljivega, jasno izraženega ritma, na lirični kromatizem neskončne melodije, ki služi kot izmikajoče se kompleksno ozadje za naturaliziran govor in dogajanje. Cena za naturalizacijo dogajanja na platnu je tako premestitev mitične dimenzije v antinaturalistični lirizem glasbene spremljave: le-ta je jasno podrejena »naturalističnemu« dogajanju na platnu, ilustrira ga in spremlja, vendar ga ravno kot taka »denaturalizira«, služi kot sredstvo za njegovo stilizacijo, podeli mu mitično dimenzijo. Glasba je tako hkrati *bolj* prisotna (gledalec ji je ves čas povsem podvržen, njegov emocionalni odnos do dogajanja na platnu se nanjo opira) in *manj* prisotna (gledalčeva pozornost ni usmerjena na glasbo, glasba priskrbi zgolj nevidni čustveni, mitični, itn., okvir za tisto, kar se

18. Michel Chion, *op. cit.*, str. 105.

dogaja na platnu.) – mar ni vse to zelo podobno načinu, kako wagnerjanska orkestralna melodija »iz spominov in bežnih aluzij splete ogromno ozadje dogajanja«, tako da

»orkestralna zaloga mitičnih motivov – motivov prstana, Valhalla, Erda, padca bogov, pogodb in prekletstva – poveže dogodke, ki se dogajajo zdaj, z njihovimi prvobitnimi premisami in izvori... Če obstoji kakršnakoli nevarnost, da bi pomen božjega mita zbledel ob heroični drami, ker na odru nima fizične oblike, ga glasba umesti – prav tako kot tudi celotni kontekst cikla – na njegovo pravo dramatsko mesto.«¹⁹

Kot je znano, je bil Flaubertov glavni stilistični pripomoček tako imenovani *style indirect libre*, v katerem stavki neposredno »objektivirajo« občutke in drže oseb – in mar Wagnerjeva raba vodilnih motivov ne uveljavi neke vrste glasbenega *style indirect libre*? – Problem je kajpada v tem, da je bil Wagnerjev poskus, da bi sinhroniziral glasbo in poezijo, obsojen na neuspeh: namesto njune organske harmonije dobimo namreč paradoksn dvojni presežek. Videti je, da se »preveč teatra« (za privrženca absolutne glasbe, ki obžalujejo dejstvo, da Wagner dejansko zvede glasbo na ilustracijo ali na psihološki komentar odrskega dogajanja), nenehno sprevrča v »preveč glasbe« (ki kot vseprisotno ozadje preveva vse, tako da smo gledalci vanjo potopljeni). Obe področji sta nadalje razcepljeni navznoter: glasba niha med brezčasno mitičnim monumentalizmom in moderno »histeričnostjo«; drama niha med tradicionalnim monumentalnim junaštvom in zdrsnje v buržoazno vulgarnost. Bodisi junaško odrsko dogajanje zaostaja in ga kromatska modernost glasbenega sestava postavlja na laž, bodisi se nam zdi v nasprotju z brezčasno mitičnim monumenta-

19. Carl Dahlhaus, *op. cit.*, str. 135.

lizmom glasbe odrsko dogajanje, ki včasih meji celo na naturalizem, moderno meščansko. Pa vendar, čeprav nas mika, da bi se zato strinjali z Dahlhausom, da je pojem glasbene drame prej »metafora za nerešene probleme« kot pa njihova rešitev, bi morali k temu hitro dodati, da zgoraj omenjene nedoslednosti in vrzeli v realizaciji koncepta glasbene drame nikakor ne zmanjšujejo umetniške vrednosti Wagnerjevega dela, pač pa so prav najzanesljivejše merilo njegove avtentičnosti – nikjer ni Wagner bolj avtentičen kot takrat, ko kromatični glasbeni sestav naredi vidno »histerično« utemeljitev in ozadje junaškega odrskega dogajanja, ali ko moderne buržoazne poteze na odrskem dogajanju razkrijejo konkretno družbeno-zgodovinsko utemeljitev mitičnega monumentalizma glasbe: histerični kromatizem in mitična brezčasnost predstavljata dve plati razpustitve vsakdanjega realizma. Umetniška resnica Wagnerja je, kot bi temu rekel Adorno, ravno v protislovjih, ki jih proizvede realizacija njegovega lastnega projekta.

Ta nesočasnost glasbe in besed (dramskega zapleta) označuje način, kako je nemožnost spolnega razmerja vpisana v sam pojem glasbene drame. Nietzsche je bil prvi, ki je razbral to razpoko v zgradbi glasbene drame, s tem ko je opozoril, kako pri Wagnerju glasba izgubi svojo avtonomno strukturo in se spremeni v sredstvo za podajanje in poudarjanje melodramatskega odrskega dogajanja: »Wagner *ni* bil glasbenik po instinktu. To je dokazal s tem, ker je žrtvoval vse zakonitosti in, določneje povedano, ves slog v glasbi, samo da je napravil iz nje, kar je potreboval, gledališko retoriko, sredstvo izraza, okrepitev gibov, sugestije, psihološko piktoresknega.«²⁰ Nemelodični kromatizem wagnerjanske glasbe, odsotnost strogo zgrajene notranje strukture omami, hipnotizira, zavede, razburi naše živce; nas prevzame; njegova enkratna zmes

20. Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, str. 128.

sentimentalnosti in prazne pompoznosti, izumetničenosti in brutalnosti, zvede publiko na pasivno držo histeričarke. Inherentna druga plat tega preveč razburjenega univerzuma histerije je hrepenenje po »odrešitvi«, pomiritvi, ki si jo znotraj te histerične perspektive lahko zamislimo samo v preobleki svetniške, neživljenjske, asekualne, aseptično-anemične figure – Kristusa, Parsifala. Histerično iskanje šokantnih učinkov in hrepenenje po večnem miru sta tako strogo soodvisna: v moderni dekadenci se avtentična *vita activa* razpusti v prazno lupino odvečnih razburjenj in v zanikanje volje, izstop iz krogotoka življenja. Ravno glasba v *Tristanu* najčisteje izrazi notranjo povezavo med histeričnim kromatizmom in hrepenenjem po smrti: kromatizem ne dopušča nobene pacifikacije, nobene razrešitve napetosti v družbeni realnosti – edino smrt, edino izničenje življenjskega procesa prinaša mir in odrešitev. V *Parsifalu* se ta napetost povnanji, po eni strani v Klingsorju z njegovim Čarobnim gradom, novi izdaji *Venusberga*, dekadentnega *paradis artificiel*, polnega orientalskih dišav, in, na drugi strani, v samem Parsifalu, ravnodušnem svetniku, ki ga z njegovim histeričnim protipolom družijo preobčutljivost in nezmožnost prenašati strasti in boje dejanskega življenja. Nepremičnost prostora, ki je izvzet teku časa, begunec v vase zaprti skupnosti grala, ki zastopa Wagnerjevo negacijo modernosti in njenega nelagodja, je modernistični mit *par excellence* in kot tak nič manj modernističen kot pretirani kromatizem. Kot je poudaril že Adorno, v *Parsifalu* ni moderen le kromatizem Kundry in Amfortasovo trpljenje, temveč tudi statična diatonika skupnosti grala, ki jo skuša negirati.

Sama forma *Parsifala* (tako glasbena kot dramatska) tako postavi na laž svoj ideološki projekt androgene sprave: njegovi dve sferi, Klingsorjev grad in tempelj grala – ali, glasbeno: kromatizem in diatonika – ostajata drug ob drugem v svojem nespravlljivem nasprotju. *Parsifalov* univerzum je do skrajnosti »incestuozen« prav koli-

kor vsebuje zavrnitev kakršnekoli menjave med svojima dvema sferama: Kundry, element, ki kroži med obema, mora na koncu umreti. Klingsorjev grad zastopa asocialni presežek incestuoznega užitka; tempelj grala, njegov sterilni protipol ni nič manj asocialen v svoji incestuozni zavrnitvi kakršnegakoli mešanja z Drugostjo. Dve področji sta tako zoperstavljeni kot presežek in manko: bohotno, trohneče obilje proti asketski čistosti. Nič čudnega, če se je Wagner poigral s predstavo, da je grad Montsegur, skrivnostni sedež Katarov, možna lokacija templja grala: po Katarih bi se morali odpovedati spolnosti kot taki, saj je vsak spolni odnos incestuozen. Izginotje »normalnega« sekularnega družbenega življenja v *Parsifalu* je potemtakem neizogibno: družba temelji na (lingvistični, spolni, ekonomski) menjavi. V *Parsifalu* presežek in manko obstajata drug ob drugem, nista poenotena na temelju paradokсне geste, ki oskrbuje prav s tem, ko odvzema. To izginotje področja (družbene) menjave priča o dimenziji psihoze: *Parsifal* uprizarja psihotično rešitev zagate histerije. Zaradi tega Parsifalova odpoved spolni sli še zdaleč ne označuje kastracije, pač pa zastopa njeno najmočnejše zanikanje: Parsifal zavrača izgubo, ki jo prinaša dejanje odprtja moškega drugemu – ženski.

Tu bi se lahko sklicali na mučno-komični prizor iz filma *Brazil* Terryja Gilliama: v ugledni restavraciji natakark strankam priporoča najboljšo ponudbo z dnevnega jedilnika (»Danes je naš *tourne*do zares nekaj posebnega!«, itn.); vse, kar pa imajo stranke na izbiri, je slepeča barvna fotografija kosila na stojalu nad pladnjem, na samem pladnju pa je ogabna, izločku podobna pastna gmota. V *Parsifalu* naletimo na isto razrešitev »realnosti« v brezsubstančno, nejasno podobo (fantazmagorija Klingsorjevega gradu) in ekstremalni preostanek realnega. V Lacanovi formuli simbolne kastracije (- ϕ), je užitek (ϕ) dovoljen, če je bil opremljen z znakom minus, t. j. »kastiran«, udomačen-ufaličen, zajet v okvir očetovske metafore. Jacques Alain Miller je razdelal možnost, da se oba

elementa te formule, (-) in ϕ , t. j. gesta simbolne negacije in substanca užitka, ločita in gresta vsak svojo pot, tako, da na eni strani dobimo čisti (-), Simbolno brez vseh preostankov užitka, in na drugi strani, ϕ , užitek, ki svobodno tava zunaj področja Simbolnega. Cena, ki jo moramo za to plačati, je kajpada v tem, da ta užitek izgubi svoj sproščeni, zadovoljujoči, »zdravi« značaj – vselej se ga drži nekaj gnilega in *zatohlega*. Zadošča, da spomnimo na slavni Leninov opis »duhovnega stanja« Rusije v letih, ki so sledila zlomu revolucije leta 1905: kipenje mistične čiste duhovnosti, nasilno zanikanje vsega, kar je telesno in meseno, ki pa ga je spremljala obsesija z »zatohlimi«, »nenaravnimi« oblikami seksualnosti (pornografija, spolne perversije...). Vidimo lahko, kako je tu Lenin nepričakovano blizu Nietzschejevi kritiki wagnerjanske dekadence...

Nietzsche v Wagnerju odkrije findesièclovski par *le maitre et l'histerique*: Wagner je Charcot glasbe, »mojster hipnotičnih trikov«, ki vlada svoji feminizirani publiki. Namesto avtentičnega Gospodarja, ki je poln naivne, neposredovane Volje do Življenja, dobimo prevaranta, ki si obupano prizadeva, da bi publiko zavedel s svojo zalogo poceni trikov. Mar ni potemtakem mesto, na katerem se Wagner sam vpisuje v svoje delo, pozicija pohabljenega obscenega norega očeta, avtorja fantazmagorij, Kling-sorja v *Parsifalu* ali Albericha v *Renskem zlatu*? V tem se nahaja napetost, ki je Wagner ni zmozel obvladati: v svoje delo je vpisan v obliki tistega, kar skuša njegovo delo zavrnil. Toda Nietzschejevo ukvarjanje z Wagnerjem je bolj dvoumno, kot se zdi na prvi pogled: že Thomas Mann je pri Nietzscheju opazil najbolj sarkastično klevetanje Wagnerja kot »panegirika z obrnjenimi znaki«. Nietzschejeva degermanizacija Wagnerja, njegovo zavrženje tistega aspekta Wagnerja, v katerem nastopa kot »državni skladatelj«, njegovo branje Wagnerja kot enega izmed francoskih dekadentov, njegova pronicljiva ugotovitev, da se

prava Wagnerjeva moč nahaja v njegovem »miniaturizmu«, v njegovem iskanju histeričnih detajlov in razdraženosti – vse to predstavlja glavno potezo francoske prilastitve nemške kulture, ki jo je mogoče jasno razbrati celo v Derridajevem branju Heideggra (njegovo implicitno zavračanje »velikih« tem Usode Biti, moderne epohe Tehnike, itn., in »miniaturistično« osredotočenje na »mikro prakso« branja).

Nietzschejev zadnji napisani tekst, ki ga je končal za božič 1888, nekaj dni pred svojim duševnim kolapsom, je *Nietzsche contra Wagner*, zbirka odlomkov iz njegovih starejših filozofskih del, ki naj bi dokazala, da Nietzschejevega nenadnega zavrženja Wagnerja ni navdihnila nenadna zloba, pač pa da predstavlja logični rezultat njegovega celotnega dela. Videti je, kot da je Nietzsche tu okleval, kot da se ni mogel jasno razmejiti od nevroze imenovane Wagner – opraviti imamo s staro problematiko *cogita in norosti*. Moderno filozofijo lahko v celoti beremo kot obupan poskus, da bi povlekli jasno črto, ki transcendentalnega filozofa loči od norca (Descartes: Kako vem, da v realnosti ne haluciniram?; Kant: Kako razmejiti metafizično spekulacijo od swedenborgovskega halucinatoričnega blodenja?, itn.). V istem duhu je Nietzschejev problem naslednji: Kako vem, da nisem še en wagnerjanec, še ena žrtev histeričnih halucinacij? Kot da bi bil Wagner Nietzschejev simptom: element, ki ga je Nietzsche obupano potreboval za to, da bi njegovo mišljenje ohranilo minimalno koherenco tako, da je vanj projiciral vse, kar se mu je zdelo pri njemu samemu zaničevanja vredno – poskus, da bi presekala vse vezi z Wagnerjem je tako nujno končal v končnem zlomu.

Toda zakaj Nietzschejeva razmejitev spodleti? Bilo bi lahko, nemara celo prelahko, če bi se osredotočili na očitno seksualizirani značaj Nietzschejevega prezira do Wagnerja: Nietzsche v Wagnerju opazi pomanjkanje pokončne, samozavestne, trdne moške drž – namesto jasno strukturirane ritmične in melodične zgradbe se

njegova glasba vda v »poženščeno« držo pasivne potopitve v brezoblični ocean občutka... Ta ženskost, ki jo prezira Nietzsche, je »večno Žensko«, fantazmatska opora dejanske podreditve žensk; paradokсно, Nietzschejev prezir Wagnerjeve »feminizacije« glasbe je tako mnogo bližje feminizmu kot wagnerjevsko povzdignjenje ženske kot odrešenice moškega. Tako neuspeh Nietzschejeve razmejitve od Wagnerja ni neuspeh poskusa moškega subjekta, da bi se razmejil do ženskega. Problem Nietzschejeve zavrnitve Wagnerjeve histerije se nahaja drugje. V nasprotju z varljivim videzom, da sta Nietzsche in Freud tu na skupni osnovi (zdi se, da za oba histerija izhaja iz tega, da anemični moralizem zatre zdravo življenjsko substanco), pa je tu na mestu nek *Freud contra Nietzsche*: za Freuda histerija ne temelji na dekadentnem zanikanju življenjske moči, temveč je histerični subjekt prej neke vrste *symptom* Gospodarja – histerični subjekt naredi za očitno izvorno zagato, ki se drži dimenzije subjektivnosti kot take in ki jo prikriva Gospodarjeva drža. Freudovo ime za to zagato, za to avtentično jedro histeričnega teatra, ki uide Nietzschejevemu pojmovanju in ki od znotraj spodkoplje *vito activo*, je *gon smrti*.

Sedaj lahko vidimo, v čem je osnovna vrzel, ki za vselej loči Freuda od Nietzscheja: za Freuda gon smrti ni le dekadentna reakcijska tvorba – sekundarno samozanikanje izvorno zatrjujoče Volje do Moči, šibkost Volje, njen beg iz življenja, preoblečen v heroizem – temveč najnotranjehša radikalna možnost človeškega bitja. Če rečemo »gon smrti in Wagner«, je kajpak prva asociacija Schopenhauer, Wagnerjeva glavna referenca, kar zadeva odrešilnost hrepenenja po smrti. Naša teza pa je, da je način, kako hrepenenje po smrti dejansko funkcionira v Wagnerjevem univerzumu, mnogo bližji freudovskemu pojmu »gona smrti«. Gona smrti ne smemo pomešati z »načelom nirvane«, stremenja k temu, da bi pobegnili življenjskemu ciklusu nastajanja in minevanja, in da bi dosegli

končno ravnovesje, razbremenitev napetosti: gon smrti ne streми k izničenju biološkega krogotoka nastajanja in minevanja, temveč simbolnega reda, reda simbolnega pakta, ki regulira družbeno menjavo in ohranja dolgove, časti, obveze.²¹ Gon smrti je tako potrebno dojeti na ozadju nasprotja med »Dnevom« in »Nočjo«, kot je izraženo v *Tristanu*: nasprotje med »dnevnim« družbenim življenjem simbolnih obvez, časti, pogodb, dolgov in njegovo »nočno« hrbtno platjo, nesmrtno, neuničljivo strastjo, ki grozi, da bo razpustila to mrežo simbolnih obvez. Spomnimo na to, kako občutljiv je bil Wagner za mejo, ki loči področje Simbolnega od tistega, kar je iz njega izključeno: smrtna strast se določi na ozadju vsakdanjega javnega univerzuma simbolnih obvez. V tem je učinek ljubezenskega napoja v *Tristanu*: ravno s tem, da »napitek smrti« deluje kot »napitek ljubezni« – ljubimca sta ga pomotoma zamenjala za napitek smrti in misleč, da sta sedaj z eno nogo že v grobu, prosta običajnih družbenih obvez, sta si priznala svojo strast. Ta nesmrtna strast ne predstavlja biološkega življenja onstran družbeno-simbolnega univerzuma: v njej paradokсно sovpadeta mesena strast in čista duhovnost, t. j. v njej imamo opravka z neke vrste »denaturalizacijo« naravnega instinkta, ki jo napihne v nekakšno nesmrtno strast, povzdignjeno na raven Absoluta tako, da je nikoli ne more polno zadovoljiti noben dejanski, realni objekt.

Natančneje rečeno, obstaja neka dimenzija življenja, ki jo skuša gon smrti izničiti, toda to življenje ni enostavno biološko življenje, pač pa ga je treba vmestiti v *unheimlich* področje, ki ga je Lacan poimenoval »med dvema smrtima«. Da bi pojasnili ta pojem, se spomnimo neke druge velike uganke *Prstana*: glede na to, da je zlato – prstan – končno vrnjeno Renu, zakaj bogovi kljub temu propadejo? Očitno imamo opravka z *dvema* smrtima:

21. Glej Jacques Lacan, *Etika psihoanalize*, Analecta, Delavska enotnost, Ljubljana 1988, str. 208-213.

z biološko nujno smrtjo in z »drugo smrtjo«, z dejstvom, da je subjekt umrl v miru, s poravnanimi računi, brez simbolnega dolga, ki bi preganjal njegov spomin. Wagner je, kar zadeva to ključno točko, sam spremenil tekst: v prvi različici Erdinega opozorila v končnem prizoru *Renskega zlata* bodo bogovi izginili, če zlato ne bo vrnjeno Renu, medtem ko bodo bogovi v končni verziji propadli tudi v tem primeru, poanta je zgolj v tem, da je treba pred njihovo smrtjo zlato vrniti Renu, tako da bodo dostojno umrli in se izognili »nepopravljivi temni pogubi«... V tem grozljivem prostoru med dvema smrtima naletimo na pulziranje življenjske substance, ki nikoli ne more izginiti, tako kot Amfortasova rana v *Parsifalu*. Spomnimo se Leni Riefenstahl, ki se je v svojem neskončnem iskanju temeljne življenjske substance najprej osredotočila na naciste, potem na afriško plemo, katere moški člani bajè izkazujejo pravo moško vitalnost in končno na živali v globokem morju – kot da je šele tu v tem fascinantnem plazenju primitivnih oblik življenja končno naletela na svoj pravi objekt. To podvodno življenje je videti neuničljivo, tako kot tudi sama Leni: tisto, česar se bojimo, ko beremo poročila o tem, kako se, krepko v svoji devetdesetih, loteva potapljanja, da bi naredila dokumentarec o življenju v globokem morju, je, da Leni ne bo nikoli umrla – naša nezavedna fantazma je nepreklicno v tem – da je nesmrtna... Ključno je, da pojem gona smrti dojamemo na ozadju te »druge smrti«, kot voljo po ukinitvi neuničljivega utripanja življenja onstran smrti (Holandca, Kundry in Amfortasa), ne pa kot voljo po negaciji neposrednega biološkega življenjskega kroga. Potem ko Parsifalu uspe, da v sebi izniči »patološki« spolni nagon, mu ravno to odpre oči za nedolžni šarm neposrednega življenjskega cikla (magija velikega petka). – Torej, če se vrnemo k Wotanu – rad bi se znebil krivde zato, da bi primerno umrl, da bi umrl v miru in se tako izognil usodi nesmrtni pošasti, ki ne more najti miru niti v smrti in preganja

običajne smrtnike – na to meri Brunhilda ko ob koncu *Somraka bogov*, potem, ko so prstan vrnil renski podvodni deklici, pravi: »Počivaj, počivaj, ti Bog! [Ruhe, ruhe, du Gott!]*»*

Pojem »druge smrti« nam omogoča pravilno umestiti Wagnerjevo trditev, da se Wotan vzdigne do tragične višine in hoče svoj lastni propad: »To je vse, kar se lahko naučimo iz zgodovine človeštva: hoteti neizogibno in to sam izpeljati.«²² Wagnerjevo natančno formulacijo je potrebno vzeti dobesedno, v vsej njeni paradoksnosti – če je nekaj že na sebi neizogibno, zakaj bi potem to aktivno hoteli in si prizadevali za nastop le-tega? Ta paradoks, ki je centralen za simbolni red, je druga plat paradoksa prepovedi nemogočega (na primer, incesta), ki ga lahko zasledimo vse do slavnega Wittgensteinovega rekla: »O čemer ne moremo govoriti, o tem je treba molčati«. Če je v vsakem primeru nemogoče o tem reči karkoli, zakaj je potrebno dodati odvečno prepoved? Strah, da bomo o tem kljub temu nekaj rekli, je strogo homologen strahu, da tisto, kar je nujno, ne bo nastopilo brez naše aktivne pomoči. Temeljni dokaz, da tu nimamo opravka z jalovimi logičnimi igricami, je eksistenčni predikament predestinacije: ideološka referenca, ki je podpirala izredno eksplozijo aktivnosti v zgodnjem kapitalizmu, je bil protestantski pojem predestinacije. To se pravi, v nasprotju s splošno predstavo, da, če je vse odločeno že vnaprej, zakaj si potem s tem sploh beliti glavo, je ravno zavest, da je njihova usoda že zapečaten, subjekte gnala v noro dejavnost. Isto velja za stalinizem: največjo mobilizacijo družbenega napora je podpirala zavest, da subjekti zgolj udejanjajo neizogibno historično nujnost...

Na neki drugi ravni je temu predikamentu dal jedek izraz Brecht v svojih *Lehrstücke*, še posebej v drami *Jasager*, v kateri malega

22. Navedeno po William O. Cord, *An Introduction to Richard Wagner's »Der Ring des Nibelungen«*, Ohio University Press, Athens 1983, str. 125.

dečka povprašajo, ali svobodno privoli v to, kar bi bila v vsakem primeru njegova usoda (da ga vržejo v dolino). Njegov učitelj mu pojasni, da žrtev običajno vprašajo, ali se strinja s svojo usodo, običajno pa je tudi, da žrtev privoli... Vsi ti primeri so vse prej kot izjemni: vsako pripadanje družbi vsebuje neko paradokšno točko, na kateri subjektu ukažejo, da svobodno izbere to, kar mu je nekako naloženo... (vsi *moramo* ljubiti svojo domovino, svoje starše...), t. j. na določeni točki vsakomur ukažejo, da svobodno izbere tisto, kar mu/ji je naloženo.²³ Naša poanta pa je v tem, da vsi ti paradoksi lahko nastopijo zgolj v prostoru simbolizacije: vrzel, zaradi katere zahteva, da svobodno izberemo neizogibno, ni nesmiselna tautologija, je lahko zgolj vrzel, ki vselej loči nek dogodek v neposrednosti njegove surove realnosti od njegovega vpisa v simbolno mrežo – svobodno izbrati neko vsiljeno stanje stvari enostavno pomeni, da to stanje vključimo v naš simbolni univerzum. Natanko v tem smislu gesta svobodnega hotenja lastne smrti nakazuje pripravljenost soočiti se z lastno smrtjo tudi na simbolni ravni, opustiti privid simbolne nesmrtnosti.

Ta paradoks »hoteti (svobodne izbire), kar je nujno«, delati se (ohraniti videz), da obstaja svobodna izbira, čepravno je dejansko ni, je tesno povezan z razcepom zakona na Ideal-Jaza (javno pisan zakon) in Nadjaz (obsceni nepisani skrivni zakon). Ker hoče na ravni Ideala-jaza subjekt videz svobodne izbire, mora biti nadjazovska prepoved podana »med vrsticami«. Nadjaz formulira paradokšno prepoved tistega, kar mora subjekt, njegov naslovnik, svobodno izbrati; če naj Oblast deluje, mora ta prepoved kot taka ostati nevidna javnemu pogledu. Skratka, subjekt dejansko hoče ukaz v preobleki svobode, svobodne izbire: hoče ubogati, toda istočasno hoče ohraniti videz svobode in s tem svoje dostojanstvo.

23. O problematiki izsiljene izbire, ki tvori temelj družbene zvestobe glej Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London 1989, peto poglavje.

Če je ukaz dan neposredno, če izpusti dozdevek svobode, potem javno ponižanje subjekta prizadene in ga lahko navede k uporabi; če pa v Gospodarjevem diskurzu ni opaznega ukaza, tedaj je ta odsotnost zapovedi izkušena kot zadušujoča in povzroči zahtevo po novem Gospodarju, ki lahko ponudi jasno zapoved.

Sedaj lahko vidimo, kako je pojem svobodne izbire tistega, kar je tako ali tako neizogibno, strogo soodvisen pojmu prazne simbolne geste, geste – ponudbe, ki naj bi se jo odklonilo: eno je hrbtina plat drugega, t. j. kar ponuja prazna gesta je možnost izbrati nemogoče, tisto, kar se neizogibno *ne* bo zgodilo (v Brechtovem primeru se bo odprava vrnila z bolnim dečkom, namesto, da bi ga vrgla v dolino). Na nek drug tak primer prazne geste naletimo v romanu Johna Irvinga *A Prayer for Owen Meany*: potem ko deček Owen slučajno ubije mati svojega najboljšega prijatelja, ki pripoveduje zgodbo, je kajpak ves iz sebe in zato, da bi pokazal, kako žal mu je, diskretno podari Johnu kompletno zbirko barvnih fotografij baseballskih zvezd, najdragocenejše, kar ima. Toda Dan, Johnov taktični oči, Johnu pove, da je prava poteza v tem, da dar vrne. Opravka imamo s simbolno menjavo v njeni najčistejši obliki: gesto, ki je narejena zato, da se jo zavrne; poanta, »čar« simbolne menjave je v tem, da čeravno smo na koncu na istem, kot smo bili na začetku, celoten rezultat operacije ni nič, temveč določen dobiček za obe strani, solidarnostni pakt. In mar ni nekaj podobnega del naših vsakodnevnih navad? Potem, ko sem se udeležil krutega tekmovanja za napredovanje v službi s svojim najbližjim prijateljem in pri tem zmagal, se spodobi, da mu ponudim svoj odstop, tako, da bi napredoval on, zanj pa se spodobi, da zavrne mojo ponudbo – na ta način lahko morda rešiva najino prijateljstvo... Skratka, daleč od tega, da bi zastopal prazno romantično hiperbolo, Wagnerjev pojem svobodne izbire neizogibnega napotuje na potezo, ki je konstitutivna za simbolni red.

Toda Wotanovi gesti, s katero hoče svoje lastno uničenje, da bi se znebil krivde, ter Tristanovi in Izoldini izbiri izginotja v breznu Niča kot vrhunski izpolnitvi njune ljubezni, tema dvema zglednima primeroma wagnerjanskega gona smrti, moramo dodati še tretjega, Brunhildo, to »trpečo, samožrtvujočo se žensko«, ki »končno postane resnični zavestni odrešenik«. ²⁴ Tudi Brunhilda hoče svoje izničenje, toda ne kot obupano sredstvo za to, da bi kompenzirala svojo krivdo, hoče ga kot dejanje ljubezni, ki naj bi odrešilo ljubljenega moškega, ali kot je zapisal Wagner sam v pismu Lisztu: »Ljubezen nežne ženske me je osrečila, upala se je vreči v morje trpljenja in agonije, da bi mi lahko rekla Ljubim te! Nihče, ki ne pozna njene občutljivosti, ne ve, kako je trpela. Nič nama ni bilo prihranjeno – toda zaradi tega sem jaz odrešen, ona pa je blaženo srečna, ker se tega zaveda.« ²⁵ Še enkrat se moramo iz mitičnih višav spustiti v vsakdanjo meščansko realnost: ženska se zaveda, da je s svojim trpljenjem, ki javnemu življenju ostaja nevidno, s te, da se odpoveduje ljubljene muškemu oziroma, da se odpove njemu (oboje je vselej dialektično medsebojno povezano, saj se mora v fantazmatski logiki zahodnjaške ideologije ljubezni ženska svojemu moškemu odpovedati v njegovo dobro), je omogočila odrešitev moškega, njegovo javno družbeno zmagoslavje – tako kot Traviata, ki zapusti svojega ljubimca in tako omogoči njegovo reintegracijo v družbeni red; kot mlada žena v romanu Edith Wharton *The Age of Innocence*, ki vé za skrivno strast svojega prešušniškega moža, a se, da bi rešila svoj zakon, dela nevedno... Tu bi lahko našteali nešteto primerov in morda bi lahko rekli da – tako kot Evridika, ki se žrtvuje, t. j. namerno izzove Orfeja, da se ta ozre nanjo in jo tako pošlje nazaj

24. Navedeno v: Cooke, *op. cit.*, str. 16-17.

25. Navedeno po Robert Donington, *Wagner's »Ring« and Its Symbols*, Faber & Faber, London 1990, str. 265.

v Had, reši Orfejevo ustvarjalnost in ga osvobodi za nadaljevanje njegove pesniške misije – tudi Elsa namenoma postavi usodno vprašanje in tako reši Lohengrina, čigar prava želja je kajpak, da ostane osamljeni umetnik, ki svoje trpljenje sublimira v svojo ustvarjalnost... Tu lahko vidimo vez med gonom smrti in kreativno sublimacijo, ki priskrbi koordinate za gesto ženskega samožrtvovanja, tega stalnega objekta Wagnerjevih sanj: tako, da se ženska odpove svojemu partnerju, ga dejansko odreši, t. j. prisili ga v pot kreativne sublimacije in predelavo surovega materiala spodletelega spolnega srečanja v mit o absolutni ljubezni.²⁶ Zato bi morali Wagnerjevega *Tristana* brati tako, kot je Goethe razložil svojega *Wertherja*: s tem, da je napisal knjigo, je mladi Goethe simbolno udejanil svojo slepo zaljubljenost in jo pripeljal do njenega logičnega sklepa (samomora); na ta način se je osvobodil neznosne napetosti in se je tako lahko vrnil v vsakdanjo eksistenco. Umetniško delo tu deluje kot fantazmatski dodatek: uprizoritev polno konzumiranega spolnega razmerja podpira kompromis v našem dejanskem družbenem življenju – v *Tristanu* je Wagner postavil spomenik Mathilde Wesendonck in svoji nesmrtni ljubezni do nje, tako, da je v realnosti lahko prebolel svojo slepo zaljubljenost in se je lahko vrnil v normalno meščansko življenje.²⁷

26. Sedaj lahko vidimo v čem je ključna razlika med *Prstanom* in *Parsifalom*: v *Prstanu* vednost še ni dosegljiva »čistemu norcu«, Siegfriedu – umreti mora zato, da Brunhilda, Ženska, lahko postane vedoča (»...daß wissend wird ein Weib«), medtem ko v *Parsifalu* sam junak, čisti norec postane vedoč (»reinsten Wissens Macht, dem zagen Toren gab«). Syberberg je tako povsem upravičeno v svoji filmski verziji *Parsifala* Parsifala po njegovi spreobrnitvi spremenil v žensko: v trenutku, ko dobi dostop do vednosti, Parsifal dejansko zavzame »žensko« pozicijo Brunhilde.

27. Po drugi strani pa je Wagner skomponiral *Parsifala*, »to himno radikalni zavrnitvi spolnega nagona« zato, da bi lahko še naprej nadaljeval svoje razmere z Judith Gautier, s pravim življenjskim modelom Kundry.

Sklep iz tega ni, da je gon smrti zgolj maska, preoblečen v katero moški Gospodar mistificira svoje politično izdajstvo ali svojo moško šovinistično držo do žensk: hkrati napoteva na travmatično jedro realnega, na katerem temelji pompozna ideološka maska krivde ali ženskega žrtvovanja. Mera, v kateri je v današnji družbeni teoriji motiv žrtvovanja avtomatično preveden v žrtvovanje grešnega kozla, je skrajno sumljiva: Drugega, v katerega projiciramo našo lastno utajeno, potlačeno vsebino, žrtvujemo, in se tako z uničenjem Drugega mi sami očistimo... Toda prava skrivnost žrtvovanja se ne nahaja v magični učinkovitosti žrtvovanja grešnega kozla, žrtvovanja nadomestnega drugega, temveč v pripravljenosti subjekta, da se resnično žrtvuje za Stvar. To moteče dejstvo, da je kdo pripravljen postaviti na kocko vse, vključno z lastnim življenjem, je tisto, zaradi česar je tako imenovani »fundamentalistični fanatizem« tako šokanten v očeh naše pozno kapitalistične senzibilnosti, ki je navajena sklepati v kategorijah utilitarnega ugodnostnega računa: obupano si prizadevamo, da bi to z razlago odpravili tako, da podamo neke vrste psihopatološko ali sociopatološko razlago le-tega (kolektivna norost, čudno delovanje duha, ki še ni napredoval do zahodnih pojmov racionalne izbire in individualne svobode, itn.). Kot da se tu ponavlja dobra stara heglovska dialektika Gospodarja in Hlapca, z Zahodom, ki se obnaša kot hlapec, ki si ne upa vzeti nase radikalne negativnosti in vsega postaviti na kocko... V tem pomenu vsaka ideologija temelji na nekem koščku realnega (pripravljenost na skrajno žrtvovanje, strah pred smrtjo), ki ga ni mogoče odpraviti z razlago, da gre za rezultat ideološke manipulacije, »napačne zavesti«, ki je posledica družbenega položaja subjekta... *Mutatis mutandis* je podobno s spolnim razmerjem: njegova dovršitev ni nemožna zato, ker ga politične in družbene okoliščine prepovedujejo, temveč je nemožnost notranja, je na prvem mestu, »povnanjenje« realnega te notranje ovire v sekundarno

prepreko (»družbena represija«) pa služi ohranitvi fantazme, da bi bil objekt, če bi ne bilo teh preprek, dosegljiv. Tisto, kar je Freud imenoval »gon smrti«, je ovira, ki je inherentna gonu, ki vselej prepreči njegovo izpolnitev in izvorna gesta ideologije nemara ni zgolj povzdignjenje omejitve, ki temelji v konkretnih zgodovinskih okoliščinah, v nek *a priori* človeške eksistence, temveč tudi to, da strukturno oviro odpravi z razlago, da je rezultat nesrečnih konkretnih okoliščin.

Kritika ideologije mora tako postopati v dveh korakih. Najprej mora kajpak slediti znani Jamesonovi zapovedi »Historizirajte!«, in v neki navidezno univerzalno utemeljeni omejitvi razbrati ideološko »postvarjenje« in absolutizacijo neke določene kontingentne historične konstelacije – tisto, kar se predstavlja za »metafizično« hrepenenje po smrti, lahko korenini v slutnji vladajočega razreda, da so mu dnevi šteti. Tisto, kar se predstavlja kot večni pogoj ljubezni (inherentna nujnost, da se odpovemo njeni izpolnitvi), je lahko utemeljeno v kontingentnih historičnih pogojih meščanske patriarhalne simbolne ekonomije, znotraj katere je ljubezen umeščena na področje »zasebnega« v nasprotju z »javnim«, itn. Drugi korak pa nas kot neke vrste refleksivni obrat prisili, da samo to razlagalno sklicevanje na konkretne historične okoliščine dojamemo kot »lažno«, kot ideološki poskus, da bi obšli travmatično jedro realnega (gon smrti, neobstoj spolnega razmerja), da bi ga odpravili z razlago in tako naredili nevidno njegovo strukturno nujnost. Kar zadeva Wagnerja, se mora kritična analiza wagnerjanskega hrepenenja po odrešitvi v smrti izogniti dvema pastema: ne zadošča, da se ne pustimo preslepiti ideološki preobleki geste žrtvovanja in da v metafizični Volji po samodestrukciji, ki jo izpričata Wotan in Brunhilda, razberemo mistificirani izraz kontingentnih historičnih okoliščin; na neki radikalnejši ravni bi bilo hkrati potrebno orisati obrise jedra realnega, »gona smrti«, ki podpira Voljo do destrukcije v njeni specifični ideološki preobleki.

Iz vsega tega je jasen nauk za uprizoritev Wagnerja. Trije temeljni načini uprizoritve Wagnerja širše vzeto ustrezajo triadi realizma, modernizma in postmodernizma: tradicionalni »realistični historicizem« (stari tevtonski junaki s čeladami in meči), asketski modernizem »novega Bayreutha« v petdesetih (»redukcija na čiste bistvenosti«, na ahistorično eksistencialne dileme: nedoločen čas in prostor; luči in sence namesto masivne odrske opreme; pevci v preprostih kostumih, ki so bolj kot nordijskim bogovom podobni grškim kipom), postmodernistična namerno nekonsistentna brkljarija (naiven vdor realnega zgodovine: nacistične uniforme, bogovi v smokingu, uprizoritev histeričnih halucinacij kot takih, Klingsorjev grad kot kraljestvo tehnološkega cyberpunka...). Ključno je, da dojamemo logiko zaporedja teh treh načinov: z izpraznjenjem odra, z nasilnim izbrisom realistične historicistične ropotije, modernizem odpre polje za vdor realnega. Namen postmodernih uprizoritev je tako »prekoračiti (wagnerjevsko) fantazmo« s tem, da naredijo vidno razpoko v fantazmatski enotnosti wagnerjanskega projekta v vseh njegovih glavnih dimenzijah, seksualni, umetniški, kakor tudi politični: asimetrijo, ki spodkoplje fantazmatski okvir spolnega razmerja; nesočasnost drame in glasbe; plitkost političnega projekta. Ravno za to gre v navidez »arbitrarnih« posegih v Wagnerjevo pripoved, ki je neke vrste zaščitni znak postmodernističnih uprizoritev: ne le, da Elsa ob koncu *Lohengrina* ne umre, temveč se celo spravi z Ortrud; ne le, da Kundry na koncu *Parsifala* ne umre, temveč ženskam dopustijo vstop v gralov tempelj.

Tu je zgleden postopek resubjektivizacije, s katero je del odrskega dogajanja predstavljen kot delirični privid ene od odrskih oseb (Izoldin prihod in njena zamaknjena smrt ob koncu *Tristana* kot halucinacija umirajočega Tristana; privid Holandca v Sentini halucinaciji). Ta resubjektivizacija, pravo nasprotje standardnega jungovskega (napačnega) branja Wagnerja, ki zvede »zunanje«

dogajanje na alegorijo junakovega notranjega procesa libidinalnega dozorevanja,²⁸ zgolj pripelje do logičnega zaključka tisto, kar je že prisotno pri samem Wagnerju: ne gre za to, da se v njegovih glasbenih dramah osebe na odru pogosto zdijo kot neke vrste realizirana halucinacija junaka, ali raje, junakinje: zdi se, da Holandec izstopi iz svojega portreta kot rezultat Sentinega fasciniranega pogleda; zdi se, da Elsa priklíče Lohengrina le z intenzivnostjo svoje vizije... Celo »realno« mesto dogajanja je pogosto predstavljeno kot fantazmagorija, ki se sesuje v prah v trenutku, ko junak premaga urok (Venusberg, Klingsorjev grad).²⁹ Ta postopek, ki prelomi kontinuum odrske realnosti tako, da razcep, ki loči fantazmo od realnosti, projicira v samo realnost, naredi viden fantazmatski značaj wagnerjevskega odrešilnega razpleta: ne, Izolda ne izdihne v orgazmičnem transu, njen *Liebestod* je zgolj privid umirajočega Tristana, saj se vrne k možu, ozdravljena svoje zaljubljenosti... Drugače rečeno, tu imamo opravka z interpretativno gesto, ki izpostavi razpoko v samem Wagnerjevem izvirniku, z gesto, ki se opira na predpostavko, da je že sama Wagnerjeva umetniška praksa tista, ki njegov ideološki projekt naredi za lažnega. V slavni uprizoritvi *Tannhäuserja* je dal Friedrich Goetz prvič peti vlogi Elizabete in Venus, samožrtvujoče se odrešeniце in pohotne zapeljivke, isti pevki: toda ali tega interpretacijskega posega ne upravičuje povsem dejstvo, da je trideset let po *Tannhäuserju* Wagner uspel razrešiti umetniško zagato *Parsifala* le tako, ko je nenadoma dojel, da mora biti »pravljíčni, divji glasnik grala ena in ista kreature kot zapeljivka v drugem dejanju«, kot je to sam izrazil v pismu Mathildi Wesendonck leta

28. Prototip take jungovske razlage Wagnerja je delo »*Psychological Diagram*« of *Parsifal* Wielanda Wagnerja.

29. Ob koncu *Parsifala* je Syberberg to resubjektivacijo še okrepil tako, da je najprej celotno dogajanje umestil v gigantsko Wagnerjevo glavo in potem s tem, da je samega Wagnerja umestil v Kundry, ki s svojimi lasmi pokriva center Bayreuth.

1860? Takšni močni posegi so po definiciji tvegani, ni nobenega garanta, da bodo uspeli, vselej so storjeni v modusu *futur antérieur*, kot gesta, ki bo morda s spremembo našega razumevanja dela sama ustvarila pogoje, ki jo bodo naredili za legitimno. Naj so še tako tvegani, pa takšnim ikonoklastičnim postopkom ni alternative.

Problem pa je užitek: če sprejmemo, da je ena plat Wagnerja antisemitska in protofašistična, ali potem še lahko uživamo v njegovi glasbi? Preprosta idealistična rešitev je seveda ta, da rečemo – kakorkoli je že Wagner grd, le prepusti se, poslušaj glasbo, katere duhovna moč je odrešilna, saj naredi grdo plat za nepomembno... A vendar je problem zopet v tem, da ni mogoče zoperstaviti tistega, kar je pri Wagnerju dobro (sublimnost njegove glasbe) in tistega, kar je pri njem slabega: kaj pa, če je sam sublimni učinek Wagnerjeve glasbe, katerega uživanju se nihče ne more upreti, možen zgolj na ozadju, na temelju, njegove »mračne« plat tako, da nikakor »ni mogoče zlit strani umazane vode in ohraniti dojenčka«: sublimni dojenček je živ in breca le, če je potopljen v umazano vodo? Tako smo ujeti v fetišistično zanikanje: »Dobro vem (da je Wagner protofašist), pa vendar uživam v njegovem delu«, tako kot nacistični obritoglavec, ki pretepa tujce, medtem ko novinarjem, ki ga intervjujajo, podaja detajlno sociopatološko razlago, zakaj to počne: »Ker nisem imel prave materinske ljubezni in očetovske avtoritete; ker sedanja ekonomska situacija zame ni perspektivna...« – poanta je v tem, da čeravno to ve, to vseeno še naprej počne, tako kot ljubitelj Wagnerja, ki zelo dobro pozna zagate z Wagnerjevim antisemitizmom, a vseeno uživa v njegovem delu (nemara zato, ker to ve, v njem še bolj uživa).

Enega izmed možnih izhodov iz te zagate ponuja dejstvo, da Wagnerjeve glasbene drame niso v sebi homogene realizacije njegovega umetniškega programa, temveč ga istočasno spodkopavajo, in da se sama umetniška moč njegovega dela opira na to vrzel, na to inherentno subverzijo njegovega ideološkega projekta.

Spomnimo se na primer travmatičnega razmerja med Amfortasom in Titurelom: če pazljivo prisluhnemo njunemu dialogu, mar ni očitno, da gre za protipol dialogu med Alberichom in Hagenom v *Somraku bogov*,³⁰ da resnično obscena prezenca v *Parsifalu*, ki je osnovni vzrok propada skupnosti grala, ni Klingsor, ki je očitno le mali slepar, temveč sam Titurel, obsceno nemrtva prikazen, umazani starec, ki je tako zatopljen v užitek grala, da zmoti regularni ritem njegovega razkritja? Wagner ni velik navkljub svoji protofašistično estetično-politični viziji, pač pa zaradi načina, kako realizacija te vizije spodkoplje samo sebe.

30. Kontrast med dvema soočenjema očeta in sina je očitno: v *Somraku* je dinamika (nervozna agitacija, način govorjenja) na strani očeta, Hagen večino časa zgolj posluša to obsceno prikazen; v *Parsifalu* je Titurel nepokretna kruta prezenca, ki redko prelomi svoj molk z nadjazovsko zahtevo: »Najdi gral!«, medtem ko je Amfortas dinamični dejavnik, ki glasno odkloni, da bi izvedel ritual.

Elisabeth Bronfen

KUNDRYJIN SMEH

Za B. R. E. in B. M.

V svoji polemični razpravi proti Wagnerju, ki naj bi kot *déca-dent* zastopal najpristnejši jezik moderne, kaže Nietzsche nekakšno nelagodje ob kvarnem vplivu te glasbe in spretno opozori na modno psihosomatsko motnjo poznega 19. stoletja, ki je postala sinonim za moderno kot tako – na histerijo. Nietzsche zasmehuje zlasti Wagnerjevo moralno in religiozno tematiziranje zveličanja in milosti, češ da je lažna pretveza za vstop v področje tistega, kar lahko ostane le nespoznavno, za prekoračitev razmejitvene črte vseh sistemov reprezentacije. Povedano z drugimi besedami, Nietzsche vztraja, da je za filozofa tak korak vselej *de mauvais fois*, in trdi: »Wagnerjeva umetnost je bolna. Problemi, ki jih postavlja na oder – čisti problemi histerika –, prisilnost njegovega afekta, njegova preveč razdražena občutljivost, njegov okus, ki je zahteval vse močnejše začimbe, njegova neuravnovešenost, ki jo je preoblekel v načelo, in nenazadnje izbira junakov in junakinj, če jih obravnavamo kot fiziološke tipe (kakšna galerija bolnikov!): vse to skupaj predstavlja bolezensko sliko, ki ne dopušča nobenega dvoma. Wagner je nevroza. (1888, 22).

Spomnimo se, da je histerija najbolj skrivnostna od vseh psihosomatskih motenj, tako zaradi prožnosti pri tvorbi svojih simptomov kljub popolni odsotnosti organskih poškodb, kakor tudi zaradi dejstva, da se izmika vsaki natančnejši definiciji. Za Nietzscheja je histerija tako uporaben trop za moderno zato, ker

histeričarka po eni strani uporablja svojo nevrozo, svojo »Spät-heit und Überreiztheit«, za lastno stimulacijo, po drugi strani pa tudi histeričarka v skrajni izčrpanosti, ki se mu zdi simptoma-tična za ta zgodovinski trenutek, kaže protejsko sposobnost prevzemanja različnih vlog, ki jih sicer zavestno predstavlja kot simulacije, kot potvorbe resničnega stanja. Histeričarka tako fascinira svoje občinstvo (okolico, analitike in zdravnike) najprej s silovitostjo telesne govorice, ki je še posebej očitna glede na to, da se nazadnje vselej zateče k bolečini in nezmožnosti. Poleg tega fascinira zaradi nenaravnosti svojih simptomov, kolikor ni za njimi nobene organske poškodbe in so naddoločeni; in nazadnje fascinira z *belle indifférence* do vsake vloge, z ravno-dušnostjo, s katero prehaja od enega bolečega simptoma do drugega. Nietzsche uporabi ta medicinski diskurz za Wagnerjeve opere in trdi, da se v njih na privlačen način prepletajo tri stimula-tivne poteze histerije, »brutalnost, umetelnost, nedolžnost (idiot-skost)«, da ponovno oživljajo najbolj izčrpane, obujajo napol mrtve v življenje, s tem pa ne le uprizarjajo histerijo, ampak, kar je pomembnejše, histerizirajo samo občinstvo: »Je mojster hipnotičnega prijema« (23).

Hysterismus, ki ga uprizarja Wagner, ima po Nietzscheju potemtakem nazadnje nujno za posledico glasbeno govorico, ki eksplicitno igra (»nadarjenost za laž«), kjer se zanos (»Zanos ... zbit v najmanjše tvorbe«) sreča s paralizo (»Vsesplošna paraliza, muka, ohromelost ali sovraštvo in kaos«), vendar se to zgodi umetno, brez življenja; kjer halucinacija, patos in nepopustljivo vztrajanje pri skrajnih občutjih (29) merijo na učinek, ne na resnico: »hoče učinek, hoče zgolj učinek ... Wagnerjeva glasba ni nikoli resnična. – Vendar jo imamo za resnično: in tako je v redu« (31). Kolikor je to, da »hoče zgolj učinek, ki ga imamo za res-ničnega«, samo drugi način, da teatraličnost in somatizacijo, ki sta tako značilni za histerijo, označimo kot mnogo hrupa za prazen

nič, potem ni presenetljivo, da Nietzsche vse Wagnerjeve junake in junakinje zvede na morda največjo histeričarko literature 19. stoletja, na Flaubertovo Emmo Bovary, ki tako strastno in usodno živi svojo patološko domišljijo, ki poskuša na svojem telesu udejaniti prebrana besedila, ki za resnično smatra tisto, kar je zgolj umetno, zgolj reprezentacija, prevara, ali, kakor je dejal Freudov sodobnik Pierre Janet, ki živi *maladie par représentation*.

Če Nietzschejeve besede vzamemo zares – namreč trditev, da histeričarka v svojem nastopu potvarja učinek kot resnico, ter predstavo, da njen hipnotični vpliv občinstvo neizbežno zvabi v igro njenih velikih emocij – in jih vpišemo v diskurz psihoanalize, katere rojstvo sovpada z njegovo polemiko, moramo poudariti dve točki. Prva točka: prav ker histeričarka ponuja reprezentacije same sebe, za katere je vselej prepričana, da so absolutno resnične, čeprav velikansko število vlog, lahkotno prehajanje iz enega simptoma v drugega in posledična odsotnost kakega privilegiraneega simptoma kažejo, da so vsi njeni simptomi umetni (mnogo hrupa), njena predstava omaje nasprotje med resničnostjo in pretvarjanjem. Zaradi svojega izmikanja vsakemu natančnemu bolezenskemu opisu se je histerija dejansko izkazala kot pripravno ozadje za diagnostične fantazme zdravnikov, ki se pred to medicinsko uganko soočajo z lastno nesposobnostjo in nemočjo. Lahko bi rekli, da histerija neprijetno razgalja varljivost vsakega medicinskega diskurza, ki poskuša najti ustrezno zdravljenje za motnje in spremembe telesa. Histerija postavlja meje tistemu medicinskemu diskurzu, ki jo konstruira, saj kaže na medsebojno izključujoča se protislovja, na nedoločljiv pojav, ki je v osnovi celotne nosološke klasifikacije. Uporaba oznake *Hysterismus* za operno delo, ki se obsesivno ukvarja s *Heil*, *Heilung* in *Erlösung*, potemtakem ni le opora za trditev, da izraža Wagner simptomatično bolezen (*Krankheit*) zgodovinskega trenutka, ampak obenem kaže tudi na prožno protislovje v samem

jedru njegovega dela – da je namreč nujno igrano, da dekonstruira samo fantazmo ozdravitve, ki jo poskuša uprizoriti, da kaže na varljivost samega svojega patosa.

Druga točka: govoriti o Wagnerju kot o zapeljivem mojstru hipnoze postavi pod vprašaj razmerje med histeričarko in zdravnikom. Kajti takšna oznaka najprej poudarja, da je vsak sogovornik potegnjjen v halucinacijski prostor histeričarke, tako da je vsako govorjenje o histeriji nujno obarvano in pristranskost tako rekoč neizogibna. Prav tako pa se moramo ob njej spomniti, da je bila hipnoza privilegiran način zdravljenja histerije, saj naj bi pod njenim vplivom analizantka spregovorila resnico, ki ni dostopna njeni zavesti. Kolikor torej *Hysterismus* pomeni tudi obelodaniti in ubesediti intimno resnico, dotakniti se neznanega področja, ki se le šibko odraža v naši zavestni dejavnosti (*Israel 1976*), potem se morda pri Wagnerju skriva »zdravljenje«, ki nima nobene povezave z mističnimi ali fantazmatskimi predstavami o odrešitvi (*Heil*).

Razmišljanje o Wagnerju in njegovih posledicah je morda res dvoumna kritična poteza. Po eni strani bi lahko pristali na Nietzschejevo trditev, da je področje zveličanja *hors langue* in da ga zato ne bi smeli prikazovati, ker je vsak njegov prikaz varljiva utvara, ne da bi se izneverili tej ugotovitvi in iskali resnico v glasbi, ki naj bi se skrivala za njenimi reprezentacijami in učinki. Po drugi strani pa bi bilo enako kritično, če bi pripoznali človeško željo po veri onstran simbolnih kodov, kot tudi vse narcistične fantazije – če bi torej pripoznali željo po tistem registru izkustva, ki mu Freud pravi primarna travma in h kateri se vrača Lacan v svoji razpravi o užitku. Analitična poteza, o kateri govorim, je vsekakor problematična, celo histerična, saj vključuje varljivo in protejsko retoriko. Z eno besedo, vrnitev k Wagnerjevemu *Hysterismus* bi lahko implicirala, da – zlasti po uničujočih posledicah kulturnega pojava, ki bi ga lahko imenovali Wagner –

ne moremo spregledati globoke potrebe po fantazmah o totalizirajoči milosti, čeprav bi bilo popuščanje tej potrebi brez vsake ironije, kakor bom poskušala pokazati, korak v psihozo.

Odločilno vprašanje je, ali se meja med videzom in resničnostjo neprestano vrača ali pa je konec koncev odpravljena; če velja drugo, halucinacije preplavijo psihični aparat do te mere, da kulturni zakoni in osebne fantazije popustijo pred to poplavo travmatičnega užitka. Počasi postaja očitno, da opisujem *eno* od možnih branj zadnjega prizora *Parsifala*, Wagnerjeve »zadnje in najbolj zveličavne« operi, pri tem pa se že prehitevam. Preden ponudim nekoliko bolj dekonstrukcijsko interpretacijo tega besedila, naj ponovim: moja teza je, da lahko z drugačnim branjem tako Nietzschejevih trditev o Wagnerju kot samega *Parsifala* podoba histerizma zadobi kritičen odmev, ki pokaže, da je imel Nietzsche presenetljivo prav, četudi morda iz drugačnih razlogov, kot je mislil sam. Ključno je predvsem vprašanje, ali se v teh pripovedih o zveličanju (*Heilung*) ta gesta silovitega in naddolženega uprizarjanja skrajnih občutij (*extremen Gefühls*), zaveda, da je samo učinek (*Wirkung*), čeprav seveda računa na sodelovanje občinstva, ki ga premami pretveza resničnosti, ali pa nas govorica histerije preslepi, tako da vidimo resnico tam, kjer je zgolj mnogo hrupa. Morda se bo izkazalo, da posledice Wagnerja vključujejo tudi vprašanje, kako se naš užitek ob teh opernih besedilih sooči s tem dvoumnim pristopom.

Pri našem branju opere kot kulturnega simptoma, ki je tesno povezan z rojstvom psihoanalize, sta bila še posebej pomembna dva kritika, zato bi na kratko orisala njuni stališči. Spretno pretvarjanje, ki opernim divam omogoča prehajanje od ene prevzete identitete k drugi, očitno brez vsake povezave s psihično realnostjo, je Catherine Clément v njeni knjigi o ženskah in operi navedlo k primerjavi opernih div s histeričarkami, ki svoje potlačene travme artikulirajo v simptome, ki se kažejo kot maška-

rada ali teatralična laž; kot čustvena nestanovitnost in labilnost; kot egocentričnost, ki je povsem odvisna od drugih, dovzetna za sugestivnost hipnotizerja; toda vzporedno z njihovo čustvenim nihanjem tudi v obliki *belle indifférence*, ki je nesreča in bolečina ne prizadeneta. Histeričarka, danes tepena, mučena, poražena, si že naslednjega dne opomore in lahko brž proizvede nov simptom. Enako se tudi diva, ki v enem trenutku pretaka na videz resnične solze in trpi s svojim celim telesom, po ariji vzravna in se, spet odmaknjena umetnica, nasmehne. Kakor pravi Clément, deluje histerija na ta način, da zapelje, da omogoča identifikacijo, hkrati si uspešno najde oporo v tem, da se naslanja na prazne podobe polnosti in gotovosti, da bi nato v pravem trenutku razkrila njihovo nepopolnost in zakričala (69). Tako se operne junakinje, za to razpravo je seveda pomembna zlasti Kundry, pogosto silovito in neobrzdano smeji nepopolnim predstavnikom očetovske moči in s tem motijo ter begajo prav tisti simbolni red, ki ga hkrati podpirajo. Ker sta tako histeričarka kakor operna diva ravnodušni do svoje bolečine, lahko obe sprožita nova uprizarjanja bolečine in smrti, ne da bi dokončno ubili središčno točko neprizadetosti v svojem psihičnem make-upu. V svojem trpljenju in okrevanju obe uprizarjata dialektiko pogube in zmage, in ker brez konca umirata samo zato, da bi ponovno vstali, po mnenju C. Clément izražata moč ženskega glasu, da moti očetovski diskurz, v okviru katerega nastopa.

Tudi Slavoj Žižek, ki vloge histeričarke ne obravnava toliko kot podobe moteče ženske moči, temveč prej kot simptom moškega diskurza, ki jo interpelira, uporabi analogijo z Wagnerjevimi liki: Holandec kot Sentina histerična vizija, ki potrjuje njeno fantazmo, da je odrešenik; Elsa, ki fantazmatsko priklič Lohengrina; Izoldin prihod in smrt kot histerična vizija umirajočega Tristana (110); predvsem pa Kundry, razcepljena histerična ženska, ki od drugega zahteva natanko to, da se upre njenemu

osvajanju (113). Žižek razume simptom kot »odgovor brez svojega vprašanja« (118), kot kompromisno tvorbo, v kateri se »subjektu v obliki šifriranega, nespoznanega sporočila vrne resnica o njegovi lastni želji, resnica, s katero se ni mogel soočiti, ki jo je izdal« (120), in ponudi dve možni branji Kundry. Bolj konvencionalno branje uporabi Lacanovo tezo, da je »ženska simptom moškega«, ki obstaja zgolj kot materializacija njegovega Greha, in predlaga eno formulo ozdravljenja – ko bo želja očiščena, bo simptom izginil, tj. histerija bo odpravljena: »Ko Parsifal očisti svojo željo in zavrne Kundry, ta izgubi glas, se spremeni v nemo senco in končno umre – eksistirala je zgolj, kolikor je vezala nase moški pogled«. (120)

Drugo, bolj radikalno branje obrne to formulo in pravi, da je enako možno, da je prav subjekt in ne histeričarka tisti, ki ob razpustitvi simptoma izgubi tla pod nogami, saj bi lahko rekli, da »moški eksistira zgolj skozi žensko, kot svoj simptom« (121). Če je Kundryjina histerija v tem, da od Parsifala zahteva zavrnitev svoje zahteve, z odpovedjo faličnemu užitku ona odreši njega, in ne, kot pravi običajno branje, Parsifal nje, ko premaga svojo faličnost. Ključni vidik, ki ga poudarja Žižek, pa je, da Kundry, s tem ko ga odreši, Parsifala tudi feminizira oziroma, kakor bom poskušala pokazati v nadaljevanju, histerizira, tako da njen poljub povzroči halucinacijsko somatizacijo Amfortasove rane na njegovem lastnem telesu. Kundryjina vloga histeričarke je potemtakem v tem, da Parsifalu podeli vednost, da je protipol ranjenega Amfortasa, vendar tudi da sprejme svojo ženskost kot »asketsko *jouissance* onstran falosa«. Prav s to radikalno problematizacijo faličnosti pa se, kot prav tako opozarja Žižek, Wagner nazadnje ne more soočiti. Izogibanje tistemu, kar bi sama imenovala popolna histerizacija Parsifala – njegovo pretvarjanje, da je odrešitelj, čeprav ve, da to ne more biti res – je ena od možnih razlag za nenadno zamenjavo registra, ki daje *Parsifalu* posebno mesto med

Wagnerjevimi operami: »nenaden obrat v pravljico blaženost in s tem povezan obrat v alegorično razsežnost« (122).

Preden se lotimo obravnave Kundryjine histerije in njene histerizacije drugih ter tiste temeljne spremembe v registru, ki jo lahko beremo kot korak v psihozo, bi svojo razpravo vpela v zgodovinski okvir. Opozorila bi, da Wagnerjev libreto (1877) in prva izvedba *Parsifala* (1882) sodita v čas, ki ga Georges Didi-Huberman imenuje »invencija histerije«, se pravi v čas Charcotovega uprizorjanja velikega cikla histeričnega napada med *leçons de mardi* in njegovega vestnega obnavljanja teh učnih ur v fotografskem oddelku bolnišnice Salpêtrière. Vse to je imelo velik vpliv na Freuda pri njegovem delu s histeričarkami po vrnitvi na Dunaj in ga je pripeljalo do sklepa, da so simptomi histeričark vsi po vrsti mimetične ali halucinacijske reprezentacije fantazem, ki nezavedno obvladujejo subjektovo čustveno življenje in predstavljajo izpolnitev skritih ali potlačenih želja.

Vsekakor pa moram dodati, da se v tem delu o histeriji vračam k rojstvu psihoanalize predvsem zaradi svojega lastnega teoretskega nezadovoljstva s smerjo, ki jo je na koncu ubrala Freudova razlaga histerije. Ob branju Freudovih zgodnjih primerov je name naredilo največji vtis dejstvo, da se te pripovedi neprestano vračajo k bolečim prizorom manka, varljivosti in ranljivosti, k vtisom, povezanim s smrtjo ljubljenih, z nesrečami, nezaceljivimi ranami in izgubami. Če torej sprejememo, da je treba histerično konverzijo psihične travme v somatski simptom obravnavati kot šifrirano sporočilo, da so psihosomatizacije histeričarke oblika komunikacije, poskus vzpostavitve razmerja z Drugim (Lucien Israël), potem je sporočilo histerije – in prav v tej točki je Nietzsche s svojim govorjenjem o Wagnerjevem histerizmu res pronicljiv – sporočilo o ranjenosti, pa naj gre za ranljivost simbolnega, tj. krhkost očetovskega zakona in družbenih vezi, za ranljivost identitete, tj. nestabilnost spolnih določitev in fantazem o polnosti, ali – in

to je za branje *Parsifala* morda najbolj ključno – za ranljivost telesa, njegovo spremenljivost.

Menim, da je treba histerijo razumeti kot strategijo reprezentacije, ki uporablja različna samoprikazovanja, ki so sicer zgrajena na radikalni negativnosti, obenem pa so tudi ščit pred njo; kot travmatično jedro v osrčju vseh sistemov identitete, kot *Urverdrängung*, iz katere se napajajo vse poznejše potlačitve, delo fantazem in simptomске tvorbe, ne da bi se je kdaj neposredno dotaknili. Pravzaprav bi hotela obuditi Freudovo začetno idejo o *travmatični* in ne toliko *seksualni* etiologiji histerije. Če se tradicionalne predstave o histeriji neprestano vračajo k podobi mnogo hrupa za nič in tako zmanjšujejo pomen histeričnih simptomov (Nietzschejev »zgolj učinek, ki ga imamo za resnico«), pa bi želela sama ta nič in njegovo razmerje do prožnosti samoprikazovanj, ki jih poraja histeričarkina predstava, vzeti povsem resno in dobesečno. Kakor je opozoril Stavros Mentzos, se v histeričarkinem nenehnem nihanju med fikcijo (*Dichtung*) in resničnostjo, v njeni neodločenosti, da bi dala prednost enemu izrazu, v njeni navidezni muhavosti, s katero zabrisuje način, kako se predstavlja sama sebi, in s katero bega tako sebe kot svoje občinstvo, dejansko skriva neka notranja logika. Nepredvidljiva, varljiva je histeričarka razpeta med javnim razkazovanjem notranje psihične resnice in njenim prikrivanjem; »vednost, ki proizvaja psihično bolečino, strah ali krivdo, ni razkrita neposredno, čeprav je na neki način izražena posredno« (1993, 130).

Ta dvomni način samoizražanja, ki niha med prikrivanjem in razkrivanjem, se mi zdi še posebej pomemben, saj Freud v svojih pismih Fliessu razvije tezo, da izvira histerija od tod, da ega vsega prevzame neprijetno izkustvo oziroma travma, ki je tako velika, da se ji ne more upreti ali jo prevesti v psihični simptom, ampak proizvede »ekscesivni izraz vzburjenja« (Nietzschejev *extremes Gefühl*), manifestacijo tesnobe (*Angst*), ki ji sledi vrzel v psihi

(*psychische Lücke*). Do potlačitve in oblikovanja simptomov pride šele naknadno, ne kot odgovor na dejansko travmo, ampak kot odgovor na spomin na to travmo. Potlačitev nastopi, če navedem Freuda, »z ojačitvijo mejne predstave, ki odslej zastopa potlačeni spomin v toku misli« in tako rekoč niha med egom in nepopačenim delom travmatičnega spomina. Vsakič, ko se ponovi izvorni napad, skratka ni zatrta neka predstava, ampak »gre v prvi vrsti za vprašanje vrzeli v psihi«. *Urtrauma* ostaja nepredstavljiva in nedostopna. Medtem ko je v vsakem izhodišču travmatičnih napadov in njihove konverzije v histerične simptome neka psihična vrzel, Freud govori o zaščitnih fantazijah in obrambnih fikcijah (*Schutzdichtungen*), ki vdrejo v zavestno življenje, popačeno od kompromisov. To so psihične fasade, ki predvsem zapirajo pot k spominskim sledovom travmatičnega izkustva, dasi obenem težijo tudi k prečiščenju spomina. Čeprav se zdi, da je glavni cilj histeričarke in analizanta vrniti se k izvornemu prizoru travme, se lahko v najboljšem primeru približata temu, da opustita vse obrambne fikcije v prid teh spominskih sledov. Kajti skupaj s potlačeno željo se vrne tudi psihična vrzel, ki nepreklicno zamejuje začetno travmatično vednost, in prav okoli te reprezentacijske nemožnosti – tega *niča* – histeričarka igra svojo veliko strastno igro razkrivanja in prikrivanja.

Navezava Wagnerjevega besedila, ki se vrti okoli rane, ki se noče zaceliti, in fantazmatske uprizoritve odrešitve, na medicinski diskurz o histeriji s konca 19. stoletja, postane še posebej pomenljiva, če upoštevamo, da ta psihosomatska motnja uporablja izjemno iznajdljiv protejski register učinkov, da bi izrazila sporočilo o ranljivosti in nepopolnosti. Predlagam, da si pogledamo, kako bi lahko Wagnerjev *Hysterismus* pomenil prav način, kako vztrajati pri nemožnosti neskaljene resnice v reprezentaciji. Začnimo s skrivnostno Kundry, najeksplicitnejšo histerično osebo v operi. Nihajoč med različnimi vlogami, na videz brez lastne

volje, prinaša vsakemu okoli sebe – Gurnemanzu, Klingsorju in Parsifalu – sporočilo, ki ga potrebuje. Tako v podobi divje poganke in nato skesane grešnice podpira očetovsko željo po viteštvu; v podobi brezvoljnega medija in nato zapeljivke podpira željo čarovnika; v podobi nadomestne matere in nato kot posnetek Marije Magdalene podpira Parsifalovo željo, da bi spoznal svoj izvor in usodo. Toda ker je nekakšen posrednik med različnima svetovoma in prepleta med seboj fantazije vsakega posebej, ne da bi se sama omejila na eno samo, ima v pravi histerični maniri neko presežno vednost, ki izpostavi nedoslednost vsake fantazmatske scene posebej. Če simbolno, kakor trdi Žižek (107), samo odpre rano, ki naj bi jo zacelilo, potem se histeričarka Kundry izkaže za njegovo najustreznejšo predstavnico, saj radikalno postavlja pod vprašaj samo možnost zacelitve, vztraja na odprtosti rane in jo s tem varuje pred vsako obrambno fikcijo odrešitve (*Heil*). Ne samo da igra dvojno igro, služi več gospodarjem, njene usluge so poleg tega vedno nepopolne – Amfortasu prinese balzam, za katerega ve, da ga ne more ozdraviti, celo vztraja »nikoli ne pomagam« (1. dejanje), »ne delam dobrega – hočem le mir«, in pozneje preprosto prizna »služiti ... služiti« (3. dejanje). Enako podpira Klingsorjevo željo, da bi ranil Parsifala, čeprav vednost, ki jo da tej »nedolžni duši« med zapeljevanjem, potegne za seboj prav popolno uničenje Klingsorjevega čarovniškega sveta romantičnih fantazij, potem ko se Parsifal polasti kopja.

S to presežno vednostjo, ki ji omogoča delovati onstran vsake očetovske metafore, se seveda vračamo k tistemu, čemur bi lahko rekli primarna scena travme – ko se je smejala Kristusovi rani in jo je udaril s svojim pogledom. Sama menim, da je prav ta smeh jedrna rana Wagnerjevega histerizma. Ta se pozneje simptomatizira v njenem okrnjenem jeziku in telesnih gibih ter v prisili ponavljanja, ki Kundry sili, da psihično rano, ki ji jo je zadal Kristusov pogled, ohranja odprto z nenehnim zapeljevanjem

moških, išoč onega, ki se bo uprl njeni zahtevi, pri čemer svojo moč zapeljevanja uporabi samo zato, da vsakemu ponosnemu vitezu dokaže njegovo pomanjkljivost, ki jo poskuša zanikati, in se zasmije njegovi rani, ki se je tako povnanjila. Ta smeh je tista psihična vrzel, nad katero se odigravajo vsa velika čustva, vrzel, ki odmeva v njenemu sopenju in tišini, ko se v njej predramijo spominski sledovi primarne scene travme (v 2. dejanju med priznanjem Parsifalu: Videla sem ga – ga in ... se smejala...!), vrzel, ki je nazadnje izničena šele z izključitvijo predstavnika simbolne razlike v 3. dejanju, ko se nad umirajočo Kundry, katere glas je pojenjal, izpolni Parsifalova halucinacijska predstava odrešitve (*Heil*).

In ta smeh je dvoumen. Po eni strani se Kundryjino smejanje Kristusu kot simbolu posmehuje nepopolnosti simbolnega reda, ki se poskuša utrditi s tem, da spremeni ranjeno telo v ikono lastne pripovedi o zveličanju. Po drugi strani pa bi lahko ta smeh brali kot travmatično spoznanje o njeni lastni smrtni ranjenosti. Ali ni morda pogled na moža v bolečinah, in ne simbol, ki ravno ne govori o zveličanju, ampak o ranljivosti – ali ni morda prav to tisto, kar jo je tako globoko zadelo? Njen histerični smeh tedaj govori o vednosti, da ne more nobena reprezentacija ustrezno prikazati izvirnega travmatičnega izkustva ranljivosti in s tem pomanjkljivosti vsake obrambne fikcije, ki obljublja odrešitev; o neprijetni vednosti, da mora rana ostati odprta, ker izvirne travme ni mogoče zaceliti. Čeprav torej njena histerična predstava podpira fantazije tistih okoli nje – Gurnemanzove sanje, da bo viteštvo odrešeno, Klingsorjevo zablodo, da bo postal edini gospodar grala, Parsifalovo fantazijo, da lahko izpolni Kristusovo usodo – pa obenem prinaša neko povsem nasprotno sporočilo. S svojim uprizarjanjem presežne vednosti namreč ponazarja, da nobena vednost ne more biti resnična v totalizirajočem smislu, ker sicer lahko ponovi, ne more pa se vrniti k primarni rani, ki podpira in poraja

vse pripovedi o zveličanju. Z drugimi besedami, če je njen prvi smeh pomenil združitev s Kristusom v njegovi bolečini, uživanje v njegovi rani, potem so poznejši smehi simptomi za ta prodor onstran faličnosti, ki sporočajo, da jo je ta pogled ranil, kličejo po ozdravitvi, a vedo, da ta izvorni šok ne more biti niti izničen niti zaceljen.

Naj za konec na kratko poudarim Kundryjino vlogo kot popka Wagnerjevega opernega fantazijskega scenarija, ki povezuje različne obrambne fikcije z *belle indifférence* do njihove razrešitve, in je analogen tistemu, čemur pravi Freud popek sanj. Kundry je, v grozljivem soglasju s Charcotovo ikonografijo histerije, stalno prikazana kot brezvoljno telo, ki sporoča želje tistih, ki jo vodijo: v 1. dejanju jo primerjajo z divjo živaljo; na oder pridrvi v napadu krčevitosti, nato pa pade v kateleptično, smrti podobno paralizo; v tej zamaknjenosti z mučnim vznemirjenjem odigra zgodbo o Amfortasovi rani, ki jo Gurnemanz obnavlja z besedami, kakor da bi bila njegov medij. Tako potrjuje zgodbo o neredu in siptomatizira nelagodje, razliko, da, vrzel v očetovskem zakonu, njegovo ranljivo mesto. Lahko bi rekli, da je bil Amfortas, ko je podlegel Kundryjinem zapeljevanju, sam histeriziran, tako da s svojim ranjenim telesom pravzaprav kaže, da mora biti tudi kulturni red, ki ga predstavlja, krhek, čeprav sicer z gesto *maladie par représentation* ponovno uprizarja Kristusovo rano in postavlja samega sebe za utelešenje ikone. In če ima Kundry več vednosti kakor Gurnemanz in s svojim nemirom siptomatizira, da pozna skrito resnico Amfortasovega trpljenja, pa postane tudi Parsifalov medij, tako da v njegovem imenu spregovori o njegovem izvoru, vendar, kar je pomenljivo, tako da posreduje sporočilo o manku – o smrti njegove matere. Slovesnosti, s katero se konča 1. dejanje, bi lahko rekli tudi histerična uprizoritev ranljivosti, izčrpanosti in želje po travmatičnem užitku, ki se odigrava v trikotniku med Kundry, paraliziranim telesom, ki išče pokoj v smrti in govori od drugod,

Titurelom, živim mrtvecem, ki govori iz odprtega groba, in Amfortasom, ki išče smrt, trpi ob pogledu na gral, ob katerem so drugi člani skupnosti blaženi, in ki v halucinaciji svoje rešitve kakor Kundry pade v hipnotično *absence*: vsi trije fantazmatsko slavijo tisto rano, ki jo hočejo zabrisati. In boleč pogled na ta naddoločen in preobilen prizor ranljivosti histerizira tudi Parsifala. Obnemel in prevzet (*entrückt*) zapade v Kundryjino hipnotično mimetično gestikulacijo. Na višku Amfortasove tožbe ga zagrabi krčevit srčni napad, ki mu sledi paraliza, in sedaj, kakor medij Kundry, s svojim telesom predstavlja željo Drugega.

V 2. dejanju se Kundry ponovno zbudi iz smrti podobne zamaknjenosti in, še enkrat podobno kot Charcotove histeričarke, toži, hlipa, se zvija v navidez brezsmiselnih telesnih gibih, ko jo Klingsor spomni na njeno sokrivdo pri Amfortasovi rani. Z dvoumno mešanico ekstatičnega smeha in krčevitega objokovanja tako priznava željo in strah, da bo tudi Parsifal potrdil sporočilo o manjkavosti, ki ji ga je usojeno oznanjati. Za prizor zapeljevanja, kjer se Kundry ponovno pojavi v vlogi *femme fatale*, je po mojem mnenju odločilen način, kako nalaga obrambne fikcije preko psihične vrzeli, pri čemer to travmatično vednost obenem izpostavlja in zastira. Najprej za Parsifala odigra želeno fantazmo o izvoru, različico tistega, čemur pravi Freud družinska romanca, se pravi Gamuretovo smrt in Herzeleidino željo, da bi zaščitila sina in mu prikrila njegovo mesto znotraj simbolnega. Toda na ta način sproži prav pripoznanje razlike, bolečino izgube, odsotnost polnosti, pred katero ga je mati želela obvarovati. Poljub, ki mu ga ponudi, in v tem leži histerična dvoumnost Wagnerjevega libreta, ima dva namena. Po eni strani seksualno spoznanje, ki ga pri naša, omadežuje Parsifala, ker bi ga, ko bi sledil temu klicu, pahnilo v smrtni greh, v nepopolnost, v posnetek Amfortasa. Po drugi strani pa deluje kot nova obrambna fantazma, fantazma omadeževane seksualnosti, ki Parsifala odvrča od bolj neposrednega

soočanja s travmatično vednostjo o človeškem manku, okoli katerega se vrtijo vse fantazme odrešitve.

Kundryjin odločilni poljub, ki v Parsifalu povzroči histerično identifikacijo z Amfortasovo rano in hkrati vednost o njenem izvoru, ta poljub, ki somatizira bolečino drugega na njegovem telesu, tako uprizarja rivalstvo med seksualno in travmatično vednostjo, med telesno penetracijo in penetracijo od pogleda Drugega, pri čemer je prva obrambna, četudi boleča zaslombena fantazma druge. V naslednjih prizorih se Kundry končno približa dejanski razmejitveni črti svoje histerične predstave, ko, kakor sem že omenila, za Parsifala ponovno odigra sceno svoje travme, ki se končna z vznemirjajočo vrzeljo v Wagnerjevi glasbi – s tišino po njenem priznanju svojega smeha, ki je, ironično, pravi trenutek odkritosti, po katerem pa se vseeno takoj vrne k histerični igri – svoj fantazmatski scenarij, po katerem bi jo po združitvi z njim v erotično enotnost lahko odrešila njegova ljubezen (»Naj z božjo te ljubeznijo ljubim, saj s tem naklonil mi boš odrešenje«). Vseeno pa moramo priznati, da tudi to ni njena zadnja, resnična samoreprezentacija, temveč le še ena od njenih mnogih vlog, še en zaigran prizor, kjer verjame v nekaj, za kar hkrati ve, da je le pretveza.

Da bi razlikovali med obema histerizacijama, bi lahko rekli, da se Kundryjin mnogo hrupa vrti okoli nerešljivega in neozdravljivega travmatičnega izkustva, ko jo je udaril Kristusov pogled, medtem ko je Parsifalova histerizacija identifikacija z rano drugega kot mimetična reprezentacija Kristusove rane. Oba sicer navdaja želja po Kristusu, vendar so Kundryjina zapeljevanja in hipnotične izjave usmerjene k drugemu soočenju s pogledom, ki jo je udaril, čeprav je ta gesta obenem tudi gesta odloga, odkrivanja in zakrivanja, saj ve, da ta psihična vrzel celotno travmo dokončno razmeji od reprezentacije. Nasprotno pa se Parsifalova histerizacija sprevrže v psihotično halucinacijo, saj verjame, da identifikacija z Amfortasovo rano in torej ponovitev Kristusovega trpljenja,

zaustavi premeščanje, s katerim so zaznamovane vse reprezentacije. Ko Parsifal nariše križ s Klingsorjevim kopjem in kljubovalno zapusti Kundry, preseže histeričarkino zanemarjanje razlike med fantazijo in realnostjo, čemur Nietzsche pravi »hoteti zgolj učinek, ki ga imamo za resničnega«. Stopi v register, ki ukinja ločnico med fantazijo in realnostjo, ki dobesedno uteleša halucinacije, saj ni nič več razpet med vero v reprezentacijo in vednostjo, da je zgolj učinek, ampak je prepričan, da je on reprezentacija. Če Kundryjina histerična gesta, poskus, da bi se združila z Drugim, zaslanja travmatično rano s pomočjo obrambne fikcije ljubezni, ki ponavlja družinsko romanco, pa Parsifalova psihotična gesta združitve zaslanja travmatično rano, vdaja se utvari, da je postal eno z rano, in jo v eni in isti gesti ponavlja in zapira.

Vseeno pa moramo poudariti, da čeprav je uprizorjen prav izbris razlike, kljub temu ostajamo na ravni operne uprizoritve; tok glasbe in razvoj dogajanja namreč zoperstavlja Kundry, ki žene naprej svojo histerično igro, Parsifalu, ki prevzet hrepeni po transparentni identifikaciji z Amfortasovim trpljenjem in zveličanjem kot izpolnitvijo mitičnega besedila, ki mu da prednost pred družino in zapeljivo romanco, ki mu jo ponuja Kundry. In čeprav libreto Kundryjino reprezentacijo greha postavlja nasproti Parsifalovi želji, da bi se grehu izognil, obe gesti odgovarjata na in zaslanjata popolno vrzel v zvoku in besedilu po tistem, ko se Kundry spomni svojega smeha. Čeprav bi si torej njen smeh na koncu 2. dejanja lahko razlagali kot znak, da se je predala Parsifalovi utvari, ga prav tako lahko beremo tudi kot njeno spoznanje, da niti on ne more izpolniti njene želje, ker je ni mogoče izpolniti, ker se ni mogoče vrniti k primarni sceni travme, ker vselej pridemo le do psihične vrzeli, ker se lahko le vedno znova, ohranjajoč razliko, smejemo v tej čudni mešanici posmeha in vednosti.

Kajti tudi v 3. dejanju Kundry nadaljuje svojo histerično predstavo. Sprva je še enkrat v stanju paralize, ko pa jo Gurnemanz

zdrami, s krikom vstane in uprizori zanj njegovo željo, da mora biti to tisti sveti dan, na katerega je čakal. V spokorniški opravi, z gibi, ki več ne spominjajo na divjo žival, temveč so prej mirni in dostojanstveni, uprizori še zadnjo zaslombeno fantazijo, religiozno predelavo posvetne družinske romance, ki jo je v prejšnjem dejanju zaigrala Parsifalu. Skupaj z Gurnemanzom podpira Parsifalovo fantazijo, da bo izpolnil usodo ranjenega viteštva, da je on neokrnjeni oče in kralj, ki bo prevzel mesto mrtvega Titurela in ranjenega Amfortasa kot varuh grala. Sklepna slovesnost zveličanja slavi kolektivni vstop v popolno utvaro – združitev Amfortasove krvi na kopju, ki ga je ranilo, s kapljami Kristusove krvi, ki se prav tako nahajajo na njem.

Nazadnje bi omenila hipotezo, da je radikalni pomen Kundryjinega molka pred zadnjo dopolnitvijo Wagnerjevega leitmotiva morda v tem, da je ta skrajna izčrpanost še zadnji poskus, da bi simptomatizirala željo Drugega, da ta zadnja glasovna vrzel označuje nelagodje ob novem, vendar psihotičnem očetovskem redu. Ali ne bi namreč mogli obrniti običajne vzročnosti in reči, ne da njeno telo umira, ker je odrešeno, ampak da poleg Titurela in namesto ranjenega Amfortasovega telesa njeno telo označuje prekoračitev zadnjega momenta razlike. Sedaj ni nikogar več, ki bi se smejal insignijam faličnosti, se igral z vsako in jih tako naddoločal ter s tem pokazal njihovo pomanjkljivost. Pot v zveličanje, ki zabrisuje razliko, se zdi prosta.

Toda ali moramo to sprejeti? Menim, da ne, in to nas vrača nazaj k Nietzschejevemu histerizmu. Če vzamemo Kundry za svojo točko identifikacije v tej igri velikih čustev, ki se zdi resnična, čeprav ji gre zgolj za učinek, nam nastopi kot popek in simptom fantazijskega prizora, ki razgalja prav tisto *Heilung* oziroma *Erlösung*, na katero meri. Če ena fantazma uprizarja, da rano zaceli samo kopje, ki jo zada – fantazma, ki ji pravim psihotična izključitev razlike –, druga fantazma kaže, da rano

povzroča prav tisti, ki jo obljublja zaceliti – fantazma, ki bi ji rekla prožno in iznajdljivo histerično uprizarjanje odloga, ki vključuje vednost o travmatičnem užitku, čeprav hkrati ohranja obrambno zamejitev psihične vrzeli. Wagnerjev *Hysterismus* nemara leži v dejstvu, da pusti ti dve fantazmi drugo ob drugi, kakor njegova morala nemara – vsaj na drugi strani modernizma po posledicah druge svetovne vojne – leži v tem, da nas zavezuje k odgovornosti pri izbiranju med njima.

Prevedla Nataša Homar

Literatura

Friedrich Nietzsche (1888), »Der Fall Wagner«. Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe Bd. 6. Ur. Giorgio Colli in Mazzino Montinari (München 1980).

Lucien Israël (1976), *L'hystérique, le sexe et le médecin* (Pariz, 1992).

Catherine Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes* (Pariz 1979).

Slavoj Žižek, »'The Wound Is Healed Only by the Spear That Smote You': The Operatic Subject and Its Vicissitudes«, v: *Opera Through Other Eyes*, ur. David J. Levin (Stanford 1993).

Georges Didi-Huberman, *Invention de l'Hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière* (Pariz, Macula).

Sigmund Freud, *Hysterie und Angst*, Studienausgabe Bd. VI (Frankfurt/M: Fischer Taschenbuch Verlag).

Eric Santner

SCHREBER, WAGNER, KAFKA

I.

Precej podobno kot Schreberjevi *Spomini* in Panizzov »Operirani Žid« je zgodba o Gregorju Samsi vpeljava v univerzum izvrženja¹. Ne le da je Gregor preoblikovan v vrsto odvratnega mrčesa, ne le da ga hranijo z odpadki, temveč njegova družina postopoma spremeni njegovo sobo v odlagališče za raznovrstno šaro – za tisto, kar je izključeno iz družine. Gregorjevo izsušeno telo je na koncu izloženo kot navadne smeti, kot da je začelo utelešati odpadni material prav tiste družine, ki jo je prej vdano in skrbno vzdrževal. Čeprav Kafka bralcu ne ponudi nikakršnega vzroka za Gregorjevo preoblikovanje, pa nakaže nekaj možnih sistemskih ali strukturnih značilnosti, ki ga pomagajo osmisлити. Z drugimi besedami, Gregorjevo izvrženje lahko dojamemo kot *simptom*, čigar fascinantna prezenca služi kot premeščena zgostitev večjih in bolj razpršenih motenj znotraj družbenega polja, ki ga očrtuje besedilo.

Zgodba se začne s skupnostjo – družino Samsa – v razsulu. Čudno, celo čudežno preoblikovanje, ki se dejansko ne razlikuje dosti od Schreberjeve spremembe v *Luderja*, onemogoči Gregorju, da bi še naprej opravljal dolžnosti, ki so dotlej ohranjale družino

1. Med definicijami »izvrženja« (*abjection*), ki jih ponuja oxfordski slovar angleškega jezika, so: položaj ali stanje nekoga, ki so ga postavili na nižji položaj; uklonitev, ponižanje, degradacija; zavrnitev; izmeček; šara, odpadek, usedlina.

pri življenju. Bralec najprej sreča člane te mikroskupnosti kot niz glasov, ki kličejo Gregorja nazaj k njegovim »uradnim« obveznostim. Med glasovi, ki Gregorja moledujejo, naj stori svojo dolžnost, nedvomno izstopa očetov glas kot najbolj vnet in vztrajen. Ta kvazi operna mizanscena, skozi katero so liki vpeljeni kot glasovi, vsak v svojem ločenem glasovnem registru, so nemara Kafkov namig ne le na svet opere nasploh, temveč prej na določeno delo, čigar kulturnemu pomenu se ni mogel izogniti: na Wagnerjevo zadnjo opero, *Parsifal*.

Tudi v *Parsifalu* najdemo skupnost – gralovo družbo – v razsulu; tudi tu pride do izrednega stanja v skupnosti zaradi sinove nezmožnosti, da bi opravljal svoje uradne dolžnosti, ker je telesno spremenjen oziroma pohabljen. Amfortas, kraljevi ribič, ni sposoben upravljati z gralovim čudežem. Po tem, ko ga je zapeljala Kundry – utelešenje Ženske in Potujočega Žida – in ranil čarovnik Klingsor, si zdaj Amfortas želi le še smrti, ki bi končala njegovo trpljenje. Odprta rana v njegovem stegnu materializira njegov mejni položaj med simbolno smrtjo – ne more privzeti svoje simbolne identitete kot kralj gralove družbe – in realno smrtjo, ki si jo tako močno želi.² In končno, tako kot na začetnih straneh *Preobrazbe*, očetovski glas –tukaj glas Titurela – privzame posebni status in vnemo. Slavoj Žižek je opozoril na splošnejšo analogijo med *Parsifalom* in svetom Kafkove fikcije:

Na prvi pogled sta si Wagner in Kafka kar se le da narazen: na eni strani imamo poznoromantični preporod srednjeveške legende; na drugi strani pa opis usode individuumov v sodobni totalitarni birokraciji ... toda če pogledamo od bližje, vidimo, da je temeljni problem *Parsifala* predvsem birokratski: nezmožnost, nesposobnost Amfortasa, da bi opravil svojo ritualno birokratsko dolžnost. Grozljivi glas

2. Spomnimo se, da tudi Gregor dobi rano, ki se noče zaceliti in ki je posledica jabolka, ki ga je vanj vrgel njegov oče.

Amfortasovega očeta Titurela, ta nadjazovska zapoved živega mrtveca, se naslavlja na svojega nebogljenega sina v prvem dejanju z naslednjimi besedami: »Mein Sohn Amfortas, bist du am Amt?«, ki mu moramo dati vso birokratsko težo: Ali si na svojem položaju? Ali lahko opravljaš svojo funkcijo?³

Vendar pa je v *Preobrazbi* očetovska zapoved, ki kliče sina nazaj na njegov položaj, zaznamovana z neko čudno dvoumnostjo. V Kafkovi zgodbi nismo nikoli povsem gotovi, kakšen je status očeta kot izvora družbene moči in avtoritete, nikoli nismo prepričani, v kolikšni meri je bistvo te avtoritete *pretvarjanje*. Že v kratkem proznem besedilu »Sodba«, ki ga je napisal mesece pred *Preobrazbo*, je Kafka že postavil to negotovost glede očetove moči v ospredje svojega fikcijskega univerzuma. Brez dvoma najbolj vznemirljivi prizor te zgodbe vključuje očetovo nenadno spremembo iz omahljivega in otročjega nebogljenca v smrt prinašajočega tirana. V zvezi s to preobrazbo je Stanley Corngold pripomnil, da njena nadrealističnost »kaže na izgubo celo fikcijske koherentnosti; vstopamo v svet čiste hipoteze.«⁴ Pazljivo branje *Preobrazbe* da slutiti, da se ta hipoteza nanaša na spremembo v naravi patriarhalne oblasti in avtoritete, ki okuži njeno stabilnost, zanesljivost in doslednost z radikalno negotovostjo.

Prvi kazalec te negotovosti ne zadeva očeta, ampak drugega očetovskega gospodarja v Gregorjevemu življenju, njegovega šefa. Ko se spomni, da bi že zdavnaj dal odpoved, če ne bi šlo za neplačani, čeprav začuda neopredeljeni dolg do njegovega šefa, Gregor razglablja o tem gospodarjevem ultimativnem pretvarjanju: »S pulta bi bil padel! Saj je tudi res nenavadno, kako zmerom sedi na pultu in z viška govori z uslužbencem: in vrh

3. Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 1989), 76-77.

4. Stanley Corngold, »Introduction«, *The Metamorphosis by Franz Kafka*, prev. in ur. Stanley Corngold (New York: Bantam, 1986), XV.

tega mora ta stati še čisto blizu, ker je šef naglušen.« (34)⁵ Ta nenavadna negotovost glede moči institucionalne oblasti in avtoritete je tako rekoč prenešena na Gregorjevega očeta nekaj strani kasneje v enem samem stavku: »Vendar je ta kratki pomenek opozoril še druga člana družine, da je Gregor proti pričakovanju še doma – in že je potrkal na stranska vrata oče, *narahlo, toda s pestjo*.« (36, moj poudarek) V obeh primerih se zdi, da moški lik razkriva dvojni aspekt: pokaže se, da gospodarjeva moč in oblast vsebujeta nemočno, celo smešno razsežnost. Ena najbolj skrivnostnih lastnosti Kafkovega literarnega univerzuma je način, kako se takšna nemoč izkaže za enega najbolj vznemirjujočih atributov oblasti.

Nekonsistentnosti in negotovosti, ki naseljujejo patriarhalno oblast, se v *Preobrazbi* odigrajo predvsem skozi očitno in drugače nerazložljivo ponovno okrepitev očeta, ki sledi Gregorjevemu preoblikovanju. Zadnjih pet let, to je, kar je propadel očetov posel, je Gregor živel življenje žrtvovanja in samoodpovedovanja ter postal edina opora za svojo družino in je celo poskrbel za njeno sedanje nastanitev. Med svojimi jutranjimi razmišljanji, ki jih je omogočila prisilna prekinitev njegovih normalnih aktivnosti, Gregor povsem jasno pokaže, koliko je trpel pod bremenom te požrtovalne eksistence, bremenom, ki jih je povečal dolg njegovih staršev:

»O bog,« je pomislil, »kako naporen poklic sem si izbral! Iz dneva v dan venomer na poti ... mi je pa še naložena muka popotovanja, skrb za zveze vlakov, neredna in slaba hrana, vselej drugačno in nikoli trajno, nikoli ne pristrčno občevanje z ljudmi ... Če se ne bi premagoval zaradi staršev, bi bil že zdavnaj odpovedal...« (34)

5. Franz Kafka, »Preobrazba«, v: *Splet norosti in bolečine* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1961). Strani iz te izdaje bomo navajali v oklepaju za citatom.

Ta logika žrtvovanja se ponovi in obrne v smer malomeščanske sentimentalnosti v drugem delu zgodbe:

Gregorjeva skrb je bilo tedaj samo, kako bi zastavil vse sile, da bi lahko družina kar najhitreje pozabila poslovno nezgodo, ker so zašli po njej v popoln brezup kar vsi po vrsti. In tako se je bil tedaj prav posebno ognjevit lotil dela in je napredoval skoraj čez noč, da ni bil več majhen komi, temveč je postal potnik... (57)

Na prvi pogled se zdi, da samo Greta, Gregorjeva sestra, ne jemlje Gregorjevega žrtvovanja kot samoumevnega:

Samo sestra je bila Gregorju še vedno blizu, in ker je – nasprotno kot Gregor – zelo ljubila glasbo ter je znala ganljivo lepo igrati violino, je Gregor naskrivaj gojil načrt, da jo pošlje prihodnje leto na konservatorij, ne glede na velikanske stroške... (57)

Po svojem preoblikovanju pa Gregor hitro ugotovi, da finančni položaj njegove družine niti približno ni bil tako težaven, kot je prej domneval. Že prvi dan v tem novem položaju je slišal očeta, kako odpira blagajno z denarjem, ki ga je rešil iz propadlega posla: »Menil je dotlej, da ni bilo ostalo očetu po polomu niti malo, vsaj oče mu nikdar ni bil rekel česa drugega, res pa je, da ga tudi Gregor nikoli pobaral ni bil...« (57). Čeprav se zdi, da je Gregor prijetno presenečen zaradi tega odkritja, ko opazi, da je očetu celo uspelo skriti nekaj Gregorjeve lastne plače, pa hkrati spozna, da je očetova »nepričakovana previdnost in varčnost« prav tako odložila dan, ko bi lahko odplačali družinski dolg in bi se on, Gregor, lahko znebil službe in bil svoboden. Toda zdaj, zaključí Gregor, »je bilo vsekakor bolje tako, kot je bil uredil to stvar oče« (58).

Prav tako kot se Gregor moti o finančnem zdravju svoje družine, se zdi, da ga prevara tudi topla in dozdevno neizkoriščevalska

skrb njegove sestre. Le težka bi na primer slepo verjeli Gregorjevim predpostavkam o sestrinih motivih, ko ta zaklene vrata za sabo, potem ko mu je prinesla kup napol gnilih ostankov: »In iz rahločutnosti, ker je vedela, da Gregor pač ne bo jedel vpričo nje, se je odstranila kar najhitreje in celo zaobrnila ključ: tako naj bi Gregor doumel, da se ravna lahko povsem udobno in čisto po svoje« (54). Kako naj potem razumemo Gregorjevo očitno zmedenost in nevednost glede tega, kako stvari v družini resnično stojijo? In kako sta Gregorjeva izvirna »nedolžnost« in postopna vpeljava v družinske skrivnosti povezana z njegovim fizičnim preoblikovanjem in očetovo (in družinsko) prenovo ter prepородom ob njegovi smrti in propadu?

Na prvi pogled se zdi, da je Gregorjeva nova vednost o družini povezana s prelomom v logiki žrtvovanja, s katero je prej organiziral svoje življenje. Ko ne more več živeti življenja dolgotrajno trpečega sina, je prisiljen storiti nekaj, kar bi lahko imenovali *žrtvovanje žrtvovanja*. Radikalno dejanje žrtvovanja, t.j. same logike žrtvovanja, ki je njegovemu življenju dajala nedvomno plehko konsistenco, omogoči Gregorju, da ugotovi, da je bila nujnost njegovega prejšnjega življenja, njegova navidezna usojenost, umetna konstrukcija. Njegovo življenje samoodrekanja je bila, kot se zdaj izkaže, neke vrste družbena igra, ki jo je sam aktivno omogočal skozi neke vrste nasilje nad samim sabo, »nasilje, ki ohranja zakon« (spomnimo se, da Gregor ni nikoli vprašal o očetovem denarju, nikoli ni vprašal, kaj je v blagajni). V tej luči Gregorjev položaj anticipira položaj tistega človeka s podeželja v parabolah iz *Procesa*, ki potem, ko vse življenje čaka pred vrati Zakona, izve, da je bil njegov vstop že vseskozi načrtovan in da je sokriv za svojo izključitev. Gregorjevo preobrazbo lahko tako razumemo kot znak odpovedi prav takšni sokrivdi pri, v tem primeru, »zgodbi«, ki mu naloži življenje samožrtvovanja. Njegovo izvrženje bi tako pokazalo njegov nov položaj zunaj te zgodbe,

t.j. zunaj narativnega okvira, ki mu je dajal pomen in vrednost. To branje je, kot se izkaže, podprto z etimološkim odmevom besed, ki jih Kafka uporabi – *ungeheure(s) Ungeziefer* («velikanski mrčes») – ko vpelje Gregorjevo preoblikovanje v slavnem prvem stavku zgodbe. »*Ungeheuer*«, kot je poudaril Stanley Corngold, »pomeni prikazen, ki ji ni mesta v družini; '*Ungeziefer*' je nečista žival, ki ni primerna za žrtvovanje, prikazen, ki nima mesta v božjem redu« (xix).⁶

Da bi prišli do poante teh odkritij, moramo Gregorjevo izvrženje razumeti kot stranski produkt njegovega srečanja z ultimativno *negotovostjo* glede mesta, ki mu gre, v skupnosti, katere nominalni gospodar je njegov oče. Gregorjeva sprememba v *Ungeziefer*, prikazen brez mesta v božjem redu, pokaže, z drugimi besedami, ne na Gregorjevo neprimernost za žrtvovanje zaradi nekakšnega pozitivnega, patološkega atributa, temveč prej

-
6. Trdim, da lahko dejansko opazimo, da sta v Kafkovi zgodbi na delu dva reda izvrženja. Izvrženje prvega reda se nanaša na Gregorjevo zgodovino pred njegovo preobrazbo, t.j. na njegov status objekta žrtvovanja *znotraj* družinske strukture, in je tako povezano z introjekcijo družinskega dolga in krivde. Izvrženje drugega reda, obrat vijaka prvega, je stanje preobrazbe: natančno signalizira radikalno ločitev od družinske strukture in privzetje položaja zunaj tkiva usode. Iz perspektive tega novega položaja postane tisto, kar je bilo prej skrito zaradi življenja samožrtvovanja oziroma prvega reda izvrženja, vidno: manko konsistentnega in zanesljivega gospodarja, od katerega bi pričakovali, da bo določil našo identiteto, čigar pogled bi jamčil, da bi se v njem prepoznali, pa čeprav le kot *objekt, vreden žrtvovanja*. Iz strukturnega stališča je Gregorjeva pošastnost v tem, da sam ta manko postaja viden, in zato izzove poskuse, ne toliko da bi ga žrtvovali, temveč *uničili*. Uničiti je potrebno objekt, v katerem je nekonsistentnost »diskurza gospodarja« – in s tem samega reda žrtvovanja – postala vidna. Nekonsistentnost Gregorjevih lastnih fizičnih atributov, ki ne omogočajo, da bi tvoril koherentno podobo insekta, nedvomno predstavlja ključni aspekt njegove pošastnosti, t.j. tega, kar mu omogoča, da uteleša disfunkcioniranje gospodarja in njegovih institucij. Kafka je spremenil to nemožnost v prepoved, ko se je dogovoril s svojim založnikom Kurtom Wolffom, da platnic izdaje iz leta 1916 ne sme krasiti nikakršen insekt.

na motnjo *znotraj božjega reda samega*. Gregor odkrije enega osrednjih paradoksov modernega izkustva: negotovost glede tega, če uporabimo Lacanov izraz, kaj »veliki Drugi« simbolnega reda resnično hoče od nas, je lahko precej bolj moteča od podreditve instanci ali strukturi, katere zahteve – celo po samožrtvovanju – doživljamo kot čvrste in konsistentne. Neuspeh, da bi zadovoljili tem zahtevam, nam še vedno zagotavlja občutek prostora, pomena in prepoznavanja; toda subjekt, ki ni gotov o sami eksistenci Drugega, čigar zahtevam je ali pa ni ustrezno, izgubi tla pod nogami.⁷ Mitični red usode, kjer je naša usoda določena za našimi hrbti – v Kafkovi zgodbi, tako kot v antični tragediji, moč usode ustreza družinskemu dolgu ali krivdi – je premeščen s postmitičnim redom, v katerem individuum ne more več najti svojega mesta v ustroju usode. Ta oddaljenost od mitične moči usode, ta prekinitev prenašanja krivde iz generacije v generacijo, v svet vpelje neko novo in radikalnejšo vrsto krivde. Kot je nekje drugje zapisal Žižek:

V tem je konstitutivna, temeljna krivda, ki jo potrjujejo nevrotični simptomi, ki ustrezajo sami biti tega, kar imenujemo »moderne človek«: dejstvo, da konec koncev ni instance, v očeh katere bi lahko bil kriv, mu nalaga dvojno krivdo. »Smrt boga« – drugo ime za ta umik usode – naredi našo krivdo za absolutno.⁸

-
7. Zato šefova negativna ocena Gregorjeve uspešnosti pri prodajanju predstavlja past konsistentnega Drugega, čigar zahteve je še vedno moč zadolжитi, če se potrudimo. Neuspela izpolnitev teh zahtev še ne proizvede ekstremne forme izvrženja, ki zaznamuje Gregorjevo novo stanje.
 8. Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out* (New York: Routledge, 1992), str. 167. Žižek povzame ti dve ravni krivde in žrtvovanja tako, da pomagata razložiti izkustvo Gregorja Samse: »Prva raven je simbolni pakt: subjekt jedro svoje biti identificira s simbolno potezo, kateri se je pripravljen podrežati vse svoje življenje, za katero bi žrtvoval vse – na kratko, alienacija v simbolnem mandatu. Druga raven je žrtvovanje samega tega žrtvovanja: v najbolj

V *Preobrazbi* prekinitev teh spleto, ki jih imenujemo usoda, odpre prostor, znotraj katerega lahko vzniknejo pošastneži. Ta prekinitev je v zgodbi ilustrirana s pomočjo niza dvoumnosti, ki se držijo patriarhalne moči in oblasti.

Značilno je, da je tako kot v *Parsifalu* kriza na področju patriarhalne oblasti zabeležena na ravni glasu in uprizoritve. Na koncu prvega dela zgodbe Gregorjev oče prežene sina nazaj v njegovo sobo, pri čemer spušča čuden in vznemirjujoč sikajoči zvok: »Oče je Gregorja neizprosno pestil in je sikal kakor divjak...« (49). Gregor se trudi ukloniti, a ga ti čudni glasovi motijo in spravljajo ob živce: »Ko oče le ne bi tako neznosno sikal! Gregor je bil skoraj ob pamet zastran tega. Bil je že skoraj čisto naokrog, a ker je venomer prisluhal temu sikanju, se je celo zmotil in se zasukal spet za kos nazaj« (50). V zaključnih trenutkih te preizkušnje očetovo sikanje doseže takšno jakost, da je »za Gregorjem zdaj že zvenelo, ko da bi to ne bil več glas enega samega očeta; zdaj res ni bilo več šale...« (50; moj poudarek). Kot da bi očetov glas privzel lastnosti grozljivega zbora, ki naznanja razsežnost neumestljive in strašljive očetovske moči, ki presega moč enega samega individuumu. Naša zmedenost zaradi te čudaške ojačitve in popačenosti očetovega glasu se še poveča v tretjem in zadnjem delu zgodbe. V trenutku, ko se je družina že kar dobro ponovno sestavila, Kafka pokaže, da očetova ponovna okrepitev ni nemara nič drugega kot patetično pretvarjanje: »Včasih se je oče zbudil, in ko da sploh ne bi vedel, da je spal, je rekel materi: 'Kako dolgo nocoj spet šivaš!' in je pri priči spet zaspal, mati in sestra pa sta se spogledali z utrujenim smehljajem.« (71) V naslednjem stavku je vprašanje pretvarjanja postavljeno naravnost v os-

radikalnem smislu »preflomimo besedo«, se odgovemo simbolnemu zavezništvu, ki določa samo jedro naše biti – brezno, praznina, v kateri tako najdemo sami sebe, je tisto, kar imeujemo 'subjektivnost moderne dobe'.« (Enjoy, 167).

predje: »Z nekakšno trmo se je oče upiral temu, da bi vsaj doma odložil uniformo bančnega sluga; jutranjka je visela na obešalniki brez haska, oče pa je dremal docela oblečen na stolu, ko da bi bil vsak hip pripravljen za službo in ko da bi čakal tudi tu na predstojnikov glas« (71). Dvoumnost Kafkove dikcije omogoči branje, da oče ni hotel sleči uniforme ne le doma, ampak tudi v javnosti; njegova nova »investitura« z neke vrste uradnim statusom in oblastjo, kakorkoli je že nizka, je, z drugimi besedami, kaj lahko hlinjenje. Kakorkoli že, očetovo zanašanje na zunanji videz – na oblačila – institucionalne oblasti kaže na to, kako dvomljiva in negotova je ta oblast. Gregorjev oče doseže to novo patriarhalno oblast, ponovno vzpostavi svojo okrnjeno moškost, s pomočjo neke vrste preoblačenja.

23. septembra 1912 Kafka v dnevniku zabeleži, tekom ene same noči, čudežno kompozicijo »Sodbe«, ki jo bo naslednjega leta označil za neke vrste *kuvado*⁹, v kateri je vzniknila njegova zgodba, pokrita z »umazanijo in sluzjo« rojstva. V zapisu iz 23. septembra se spomni različnih asociacij, ki so mu prišle na misel, ko je sestavljal zgodbo in zapiske, »seveda misli o Freudu«.¹⁰ Leto pred nastankom »Sodbe« in *Preobrazbe* je Freud seveda napisal svojo študijo o Schreberju. Ni neposrednih pričevanj, da je Kafka prebral Freudov spis o Schreberju ali Schreberjev lastni tekst; toda vzporednice med Kafkovo zgodbo o telesni preobrazbi in Schreberjevo zgodbo so presenetljive. Tako kot pri Gregorju je Schreberjev propad povezan z neke vrste poklicno polomijo: nezmožnost, da bi se odzval na uradni poziv, da bi vzel nase

9. Kuvada, *couvade*, je arhaična francoska beseda (*couver* pomeni (iz)valiti, izleči), po kateri je leta 1865 posegel sloviti antropolog E. Tylor, eden od utemeljiteljev sodobne antropologije, da bi z njo označil »moški porod«, navado nekaterih 'primitivnih' ljudstev, da ob rojstvu otroka oče kaže simptome poroda, leži v postelji itd.

10. Franz Kafka, *Tagebücher, 1910-1923* (Frankfurt a.M.: Fischer, 1990), 217; 215.

simbolni mandat, v tem primeru kot predsedujoči sodnik na saškem prizivnem sodišču. Po duševnem zlomu in izsiljenem umiku s položaja na sodišču Schreberja začne mučiti nekaj, kar na koncu postane eden njegovih bistvenih simptomov: sliši glasove. Ti glasovi, ki mučijo Schreberja večji del njegovega preostalega življenja, utelešajo presežek zahtev, ki so povzročile, da je postalo opravljanje njegovega dela nevzdržno. Na nek način ti glasovi predstavljajo te zahteve očiščene kakršnekoli instrumentalne vrednosti ali pomenske vsebine, neke vrste čisti in nesmiselni »Moraš!«, ki je abstrahiran od uporabne vrednosti vsakršne posamične aktivnosti. Na tej ničelni točki pomena Schreber na koncu sliši glasove kot stalen sikajoči zvok, t.j. zvok, ki je bil za Gregorja zvok neke vrste divjega in perveznega očetovskega zbora: »Toda to upočasnjevanje je v zadnjem času postajalo vse bolj razločno in glasovi... so se izrodili v nerazločno sikanje«. Glasovi, ki mučijo Schreberja, postanejo, kot vemo, še posebej zgoščeni nekega dne, ko se manifestirajo v obliki ene same, razodevajoče izjave, katere pomen in moč povzroči Schreberjevo »pretvorbo« v *Ludertum*. Toda kako naj povežemo posamezne konotacije Schreberjevega statusa kot *Luderja* – kurbe; gnilobe; Žida – s podrobnostmi »pretvorbe« Gregorja Samse v mrčes?

Med bogastvom v oči bijočih podrobnosti, ki prevzamejo bralca Kafkove *Preobrazbe*, Kafkov tekst še najbolj čvrsto postavi v kontekst obsesije s spolom in spolnostjo iz fin-de-siècla bežni namig na Gregorjevo erotično življenje, ki ga nakaže drobec o opremljanju sobe, s katerim se ubada tik pred svojim preoblikovanjem v insekt: »nad mizo je visela slika, ki jo je bil pred nedavnim izrezal iz ilustriranega lista in jo obdal z ličnim pozlačenim okvirom. Predstavljala je damo s krznenim klobukom in krzneno boo; zravnano je sedela in iztegovala h gledalcu težak krznen muf – vsa roka do komolca je bila v njem skrita« (33). Pomembnost te svojske podrobnosti, ki zelo verjetno namiguje na razvpito

novelo Leopolda von Sacher-Masocha *Venera v krznu* (1870),¹¹ je poudarjena s svojo umeščenostjo v tekstu: pojavi se v drugem odstavku, neposredno sledeč slavnim inavguralnim stavkom, ki naznanjajo Gregorjevo preobrazbo, in je vpeljana, kot da bi bila odgovor na vprašanje, s katerim se odstavek začne: »Kaj se je zgodilo z menoj?« Slika, najverjetneje del oglasa, nastopi še enkrat v drugem delu zgodbe, ko se Gregor bori, da bi rešil kakšen drobec svojega prejšnjega življenja pred poskusi njegove matere in sestre, da bi počistili sobo:

In tako se je torej pripodil izpod kanapeja – ženski sta se ravno naslanjali na pisalnik v sosednji sobi, da bi se nekoliko oddahnili – štirikrat je spremenil smer tekanja, ker prav zares ni vedel, kaj naj reši najprej, tedaj je zagledal na steni, ki je bila sicer že prazna, tisto izrazito vidno sliko dame v kožuhu, urno splezal gor in se pritisnil na steklo. Steklo ga je držalo in mu je prijalo na vročem trebuhu. Vsaj te slike zdaj gotovo nihče ne bo vzel proč, ker jo je Gregor vso prekril. (66)

Pomembnost te prilastitve še bolj poudari Gregorjeva pripravljenost, da bi raje napadel svojo drugače ljubljeno sestro, kot pa da bi se ločil od svoje slike: »Sedel je na sliki in je ni kanil pre-pustiti nikomur. Rajši bi skočil Greti v obraz« (66).

Gregorjeva svojska navezanost na ta kos pornografskega kiča je očitno osrednjega pomena za besedilo. Dejansko se zdi, da se cela zgodba kristalizira okrog njega kot izdelan scenarij za kaznovanje, ki ga izzovejo s krivdo spodbujene seksualne obsesije. Znaki trohnenja, ki se razbohotijo tekom zgodbe, namigujejo na posledice avtoerotičnih aktivnosti mladeniča. V tej perspektivi

11. Spomnili se boste, da v zgodbi Sacher-Masocha protagonist Severin dobi novo ime, ko enkrat sklene pogodbo s svojo gospodarico Wando: *Gregor*. Glej Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz und andere Erzählungen*, ur. Helmut Struzmann (Dunaj: Edition Christian Brandstätter, 1985).

dobijo pomen mnoge doslej nerazumljive podrobnosti. Ko na primer na koncu zgodbe postrežnica naznani, da je odstranila insektovo truplo iz Gregorjeve sobe, beseda, ki jo uporabi – »das Zeug« (»tisto one«) – konotira tisto, kar bi bilo prekinjeno oziroma degenerarirano zaradi prisilnega avtoeroticizma, namreč sposobnost za *Zeugen*, ustvarjanje potomcev. Zadnji stavki zgodbe, ki se vrtijo okrog Gretine spolne zrelosti in obetov za neizbežno zvezo z »vrlim možem«, konstituira zaprtje, ki je omogočeno z odstranitvijo perverzne, t.j. nereproduktivne seksualnosti, ki jo je utelešalo Gregorjevo izvrženo, trohneče stanje.

To branje podpira široka množica medicinskih razprav in popularne literature, ki so govorile o nevarnosti masturbacije in krožile po Evropi fin-de-siècla; vendar pa predpostavlja, da je treba žensko v krznu razumeti kot objekt heteroseksualne želje. Toda če vzamemo primerjavo s Schreberjem zares, postane možno drugačno, bolj perveržno branje, namreč tisto, v katerem ženska v krznu ni objekt želje, ampak prej objekt (nezavedne) *identifikacije*. Z drugimi besedami, Gregorjeva slika ženske v krznu predstavlja nezavedno »resnico« druge slike, ki je opisana v zgodbi, fotografije Gregorja iz »časa, ko je služil vojsko, naslikan je bil kot poročnik, breskrbno se je smehljal z roko ob sablji in terjal, da naj spoštujejo strumno držo pa uniformo« (46). Gregorjeva preobrazba zdaj postane razvidna kot neke vrste feminizacija; njegovo mrčesno stanje kaže na način pojavnosti ženskosti, ki je bila zanikana pod pritiski do žensk sovražnega in homofobičnega kulturnega imperativa, ki je bil skupen Kafkovi Avstroogrski in Schreberjevi Nemčiji.¹²

To branje je podprto s podrobnostjo, ki se nanaša, spet, na glas. Ko prvi dan svojega novega stanja zamudi vlak, ga mati

12. Gregor izrazi svojo zavist do sodelavk, ko omeni, da živijo kot »žene v haremu« (34).

pokliče skozi zaklenjena vrata njegove sobe, da bi mu povedala, koliko je ura. Ko opazi mehkobo matrinega glasu, zazna novo kvaliteto v svojem lastnem glasu:

Gregor se je ustrašil, ko je odgovoril ter zaslišal svoj glas. Nedvomno je sicer bil njegov prejšnji, a kakor z dna se je vanj mešalo neutajljivo, boleče čričkanje (*ein nicht zu unterdrückendes, schmerzliches Piepsen*) tako da so bile besede razločne samo prvi hip, potem pa, ko ti sicer še vedno zvenijo v ušesih, jih je to čričkanje tako razjedalo, da že nisi več vedel, a si res prav slišal ali ne. (36)

Gregorjev *Piepsen* namiguje na mutacijo moškega glasu v smer ženskosti. Pomen tega ptičjega govorjenja nam lahko potrdi, še enkrat, pomembna podrobnost iz Schreberjevega teksta, ki smo jo že srečali. V različnih momentih glasovi, ki mučijo Schreberja, čudežno privzamejo obliko majhnih ptic – *gewunderte Vögel* – ki jih Schreber razume kot ostanke človeških duš, ki so odpotovale in so, v njegovi blodni kozmologiji, pred tem sestavljale takomenovano »nebeško preddverje«. Schreber označuje njihovo čričkanje kot niz mehanskih ponavljajočih se načinov izražanja. Kot vemo, Schreber zahvaljujoč njihovi povsem ponavljajoči in brezpomenski naravi – njihovi *mrtvosti* – ta izražanja povezuje s trohnenjem oziroma tem, kar imenuje *Leichengift*, mrliški strup. Freud jih je seveda slišal kot glasove mladih deklet: »ki se jih v trenutkih kritične nastrojenosti proti njim rado primerja z gosmi in ki se jim na nič kaj galanten način pripisuje 'kurje možgane', o katerih se trdi, da ne znajo govoriti drugače kot v naučenih frazah, njihovo neizobraženost pa menda izaja dejstvo, da rade zamenjujejo podobno zveneče tujke.«¹³

13. Sigmund Freud, »Psihoanalitične pripombe k avtobiografskemu opisu primera paranoje (dementia paranoides)«, v: *Primer Schreber* (Ljubljana: Analecta 1995), str. 34.

Toda Gregorjevo *Piepsen* kaže tudi v smer, ki jo je nakazal Schreberjev drugi pol identifikacije: tisti Potujočega Žida. Osrednjega pomena za preokupacije kulture fin-de-siècla s svojskostmi židovske fizične in mentalne konstitucije je bila, kot postane presenetljivo jasno v tekstu Panizze, obsesija z židovskim glasom in židovsko jezikovno produkcijo. Ta obsesija, ki je bila pomembna že v predmoderni Evropi, je bila v devetnajstem stoletju rekodirana v idiom rasne biologije in združena s fantazmami o židovski seksualnosti in, še posebej, oslabljeni moškosti židovskih moških. Proti koncu devetnajstega stoletja je bilo pomanjkljivo obvladanje govora, ki je bilo pripisano Židom in zgoščeno v izrazu *mauscheln*, ki je pomenil govoriti (nemško) kot Mojzes, tako povezano z ženskostjo in, od tod, s homoseksualnostjo. Če se vrnemo k *Preobrazbi*, bi lahko rekli, da je bil Židov *Mauscheln* rekodiran v neke vrste feminiziran, pederski *Piepsen*.¹⁴

Kafkov tekst pa je več kot literarna inačica neke vrste židovskega sovraštva do samega sebe, več kot zgolj narativna in poetična elaboracija niza ponotranjenih antisemitskih predsodkov. Kajti čeprav je Kafka pisec, čigar delo je včasih obremenjeno z negativnim dojemanjem Židov, Judaizma in židovstva, je *Preobrazba* tekst, ki kaže na Kafkovo globoko zavedanje ideološke vloge, ki jo takšna dojemanja igrajo znotraj širše kulture. V *Preobrazbi* so kulturne fantazme, ki postavljajo Žida, skupaj z vsem, kar je

14. Freudov opis jezika mladih deklet ustreza, besedo za besedo, Wagnerjevemu opisu židovskega diskurza kot neke vrste papagajskega blebetanja v njegovem razvpitem eseu »Židovstvo v glasbi« (1850), ki ga je Freud gotovo poznal in ki je bil vir mnogih Weiningerjevih stališč o židovskemu donosu do glasbe in jezika (glej Richard Wagner, *Stories and Essays*, ur. C. Osborne (London: Peter Owen, 1973)). Za prepričljivo branje Kafkove zadnje zgodbe »Pevka Jožefina ali mišji rod« skozi prizmo teh kulturnih asociacij glej Mark Anderson, *Kafka's Clothes, Ornament and Aestheticism in the Hamburg Fin de Siècle* (Oxford: Clarendon Press, 1992), 194-215.

ženskega, na mesto izvrženja, privedene nazaj k globljim kulturnim krizam in tesnobam, s katerimi se hranijo. Te tesnobe izhajajo, kot smo že videli, iz temeljne krize oziroma disfunkcionalnosti v jedru patriarhalne moči in oblasti. Z drugimi besedami, Kafkova zgodba pravi, da je vsaj v moderni dobi domena izvrženega in pošastnega, oziroma, če uporabimo izraz, ki se je izkazal za tako usodnega in fatalnega v času nacizma, »degeneriranega«, povezana s kronično negotovostjo, ki preganja institucije moči. »Odrešitev« družine Samsa na koncu Kafkove zgodbe tako predstavlja ultimativno ideološko fantazmo, podobno zaključku Wagnerjevega *Parsifala*, kjer je restavracija gralove družbe povezana s Kundryjino smrtjo. Z uničenjem Gregorja kot feminiziranega Potujočega Žida lahko družina, nemara prvič, uspešno zaživi.¹⁵

II.

Ti premisleki nas prisilijo, da revidiramo perspektivo v zvezi z židovskim vprašanjem pri Freudu in Schreberju, ki so jo predlagali Gilman, Geller, Boyarin in Eilberg-Schwartz. Vsi ti misleci trdijo, da se je Freudovo branje primera Schreber odvijalo pod pritiski, da se je treba ograditi od tistih »ženskih« nagnjenj, prizadevanj in želj, ki jih je v kulturni klimi srednje Evrope fin-de-siècla rasistični antisemitizem vse bolj povezoval z domnevnim židovskim patološkim nagnjenjem. To branje pravi, da je zaradi te edinstvene zgodovinske tvorbe Freud zgrešil ključno interpre-

15. »Odrešujoča« sklenitev zgodbe in družine okoli mrtvega in odstranitev Gregorja se kristološko obarva, ko čistilka prvič pokliče Samsove k Gregorjevemu truplu: »'Torej,' je rekel gospod Samsa, 'potem se pa lahko zahvalimo Bogu.' Pokrižal se je in vse tri ženske so sledile temu zgledu« (85). Ta odlomek se bere kot scenarij spreobrnitve, kot da bi lahko Samsovi z Gregorjevim samoizničenjem vstopili v novo zvezo, osvobojeni obveznosti iz stare.

tativno možnost, ki jo je odprl primer Schreber, namreč, da *homofobija*, in ne homoseksualnost *per se*, proizvede paranojo.¹⁶ Kot dokaz za Freudovo lastno defenzivno držo do ženskosti in homoseksualnosti navajajo Freudovo dopisovanje s člani njegovega kroga – še posebej z Jungom in Ferenczijem – v času, ko se je ukvarjal s Schreberjem. Dokazoval sem že, da bi morali omenjanje homoseksualnosti in njenega »premagovanja« (prek ukvarjanja s Schreberjevim delom), ki ga najdemo v teh dokumentih, brati z ozirom na vprašanja tesnobe glede originalnosti in vplivanja. Po mojem so bila ta vprašanja še posebej pomembna za Freuda in njegov krog zaradi krhkega statusa psihoanalize kot znanosti in institucije – krhkosti, ki ni nikoli nehala preganjati psihoanalize. Prav tako sem predlagal, da je treba Freudovo očaranost s Schreberjevim materialom v končni instanci razumeti kot funkcijo njegove identifikacije, ne s Schreberjevo dozdevno homoseksualnostjo, ampak prej z njegovim bojevanjem s krizo investiture, zlomom v *prenosu* simbolnega kapitala, ki bi mu omogočil, da sprejme mandat znotraj sodne institucije. Prav *ta zlom in njegovo halucinatorno oporo* je Freud narobe bral kot Schreberjevo homoseksualno hrepenenje po starševskih nadomestkih, likih s faličnimi atributi in prerogativi. Če še enkrat ponovim, moja poanta ni v tem, da homoseksualna želja in njena potlačitev (pod pritiski prisiljujoče in prisilne heteroseksualnosti) nista odigrali nobene vloge v Schreberjevem blodnem sistemu ali v Freudovih odnosih s Fliessem in različnimi člani njegovega notranjega kroga; prej sem se osredotočil na poti, kako kriza simbolne moči in njenega prenosa postane seksualizirana, ali boljše, je izkušena *kot seksualnost*, kot

16. O diskusijah o tej premestitvi glej delo Eve Kosofsky Sedgwick, še posebej *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (New York: Columbia University Press, 1985), prav tako pa tudi Kendall Thomas, »Corpus Juris (Hetero)Sexualis. Doctrine, Discourse, and Desire in *Bowers v. Hardwick*,« GLO vol. 1, no. 1, 34.

sama »snov« seksualnosti.¹⁷ Kakorkoli že, Schreberjevi *Spomini* povsem jasno pokažejo, da tam, kjer obstaja takšna kriza, ni več moč potlačiti ireduktibilne odvisnosti simbolne funkcije – produkcije kredibilnih simbolnih identitet – od performativne magičnosti (ponavljajočih) obredov in institucije. Ko enkrat vznikne iz individualnega in »političnega« nezavednega, je ta odvisnost dojeta kot *dekadenca*, kot kronično *zapravljanje* posameznikove simbolne moči in avtoritete. Propad in gniloba, ki sta na ta način proizvedena, se individuumu in družbeni fantazmi kažeta kot *kontaminaciji*, kot puščanje strupov – in transgresivnih zastrupitev – ki vselej izvira iz *druge* strani družbene ločnice. Znotraj okvira Schreberjeve »lastne zasebne Nemčije«, fantazmatskega prostora, ki je bil v veliki meri skupen Freudu, Panizzi, Kafki in množici drugih, je bila »druga stran« predvsem stran žensk, Židov, homoseksualcev (in do neke mere katoličanov), ključnih predstavnikov Schreberjevega *Ludertuma*.¹⁸ V tej točki bi se rad za hip

17. To tezo bi lahko primerjali s trditvijo Lea Bersanija, da »seksualnost izvorno ni bila menjava napetosti med individuumi, temveč prej stanje neuspešnih pogajanj s svetom, stanje, v katerem drugi zgolj poženejo samouničujoče mehanizme mazohističnega užitka« (*The Freudian Body, Psychoanalysis and Art* (New York: Columbia University Press, 1986), 46). Schreber je tako zanimiv zato, ker postavi produkcijo seksualnosti v neke vrste počasno gibanje, ki nam omogoči, da opazimo povezave in načine izpeljave, ki so običajno nevidni.

18. V tem kontekstu se lahko za trenutek povrnemo k vlogi, ki jo igra *Kulturkampf* v Schreberjevem paranoidnem univerzumu. Mar ni možno, da, glede na Schreberjevo preokupacijo z vprašanji moči in avtoritete, njegova tesnoba, ki ga navdaja ob katoličanih, ni bile sprožena zgolj na ravni zgodovinsko specifičnih družbenih in političnih konfliktov interesov – med recimo saškim večinoma luteranskim prebivalstvom in saško katoliško kraljevsko družino – ampak na ravni *politične teologije*, t.j. teološke razsežnosti politične in družbene avtoritete? Eden od ključnih konfliktov v *Kulturkampf* je seveda zadeval doktrino o papeževi nezmožljivosti, ki jo je leta 1870 razglasil papež Pij IX. Bržkone nobena druga doktrina tako lepo ne pokaže performativne razsežnosti – in začaranega kroga – simbolne avtoritete kot ta dekret, ki dejansko pomeni, da resnica ni resnica zato, ker jo je moč dokazati z zadostno količino dokazov, temveč prej zato, ker oseba, ki zaseda

vrnil k vplivnemu delu Otta Weiningerja, čigar *Spol in značaj* nedvomno predstavlja edino in najpomembnejšo »filozofsko« elabracijo tega fantazmatskega prostora.

V Weiningerjevi novokantovski »teoriji« spola, spolnosti in rase je odvisnost od institucionalnih obredov in vsega, kar ti vsebujejo, označena s terminom *heteronomija*. Iz perspektive Kantove koncepcije praktičnega uma – perspektive, ki je, kot smo videli, ključna za Moritza Schreberja – »heteronomija« označuje zgolj mimetičen odnos do moralnosti, ki izhaja iz nemožnosti, da bi bili mi sami tisti, ki bi postavljali moralni zakon. Sposobnost za to, da smo sami zakonodajalci oziroma da govorimo z mesta moralnega zakona, dosežemo tako, da se očistimo vseh zunanjih, in s tem »patoloških«, vplivov in določitev.¹⁹ Z drugimi besedami, heteronomija izhaja iz subjektive nemožnosti, da bi se v celoti in brez preostanka identificiral s transcendentalnim mestom moralnega zakona onstran vsakršnih empiričnih, družbenih, celo človeških koristi in premislekov, iz nemožnosti, da bi zavzel, rečeno po freudovsko, etično pozicijo *onstran načela ugodja*. In za Weiningerja sta ženskost in židovstvo v končni instanci imeni za to stanje nemožnosti, da bi ustregli oziroma odgovorili moralnemu zakonu, sta imeni za usedline, »šaro« heteronomije, ki ogroža (razsvetljenski) projekt kantovske etike, katere koncepcijo je Weininger označil za najsublimnejši dogodek v svetovni zgodovini.

mesto avtoritete, pravi tako. Doktrina o papeževi nezmotljivosti je zgoščena v formuli teorije govornih dejanj, ki zadeva simbolno avtoriteto in ki pravi, da moč izjavljanja govornega dejanja, ki jo seveda proizvaja tisti, ki je ovenčan s pravnimi znamenji oblasti, utemeljuje svojo lastno propozicijsko vsebino. Doktrino o papeževi nezmotljivosti lahko tako razumemo kot institucionalno potrditve preformativne magije v jedru simbolne oblasti in politične avtoritete.

19. Weininger omenja deset zapovedi kot paradigmatski primer heteronomne etike. Glej Otto Weininger, *Spol in značaj* (Ljubljana: Analecta, 1993), str. 264. Strani iz te izdaje bomo navajali v oklepaju za citatom.

Če povemo malce drugače, Weininger predlaga ideal moškosti, ki bi bil imun pred psihično motnjo – in za Weiningerja to v končni instanci pomeni *etično* in *logično* motnjo – ki jo proizvede heteronomija in ki je, z vidika večjega dela medicine devetnajstega stoletja, tipično trpinčila ženske in Žide: *histerijo*. Za Weiningerja je histerija v končni instanci stanje, ko se nisi zmožen *izprazniti* – ali če uporabimo Panizzove besede: *izpljuniti* – vseh »patoloških« določitev volje v imenu moralnega zakona. Izogibanje tej praznini, ki je kantovski moralni subjekt, pričakovanje, da mi bo nekdo drug – nek gospodar – povedal, kdo sem in kaj naj bi cenil in si želel – je po Weiningerju histerija. Nezmožnost, da bi zasedli to mesto subjekta, dojeto kot izpraznjeno vseh heteronomnih določitev, pusti ženske in Žide v stanju razpršenosti, tavajoče med valovi vtisov, empiričnih vzročnosti in vplivov, vendar brez čiste moči samozakonodaje, ki osredini jaz. V najboljšem primeru lahko ženske in Židje *posnemajo* etično delovanje, vendar bodo moralni zakon vselej izkusili kot zunanjo prisilo, ki preprosto zaseda mesto nekega drugega vzroka ali vpliva znotraj domene *fenomenalnega izkustva*, kateremu so se morali *prilagoditi*, nikoli pa niso tega dojemali kot poziv, kot kategorični imperativ, ki izhaja iz, ali bolje, *ki je* noumenalna razsežnost njihove lastne subjektivnosti: »Človek postane svoboden, če postane samemu sebi zakon: le tako uide heteronomiji, ki se neizbežno veže na vsako samohotnost, samo tako ne odločajo več o njem druge stvari in drugi ljudje« (154).²⁰

20. Večji del Weiningerjeve knjige je kritika zelo vplivne koncepcije ega kot zgoščenega svežnja čutnih vtisov, ki jo je razvil Ernst Mach. Weininger gleda na Machov »empiristični« pristop k psihologiji, ki jo povezuje z impresionizmom v umetnosti, kot na neke vrste umor duše, saj ignorira »center apercipcije«, transcendentalni Jaz, ki je bil osrednja točka kantovske revolucije v epistemologiji, moralni filozofiji in estetiki. Za Weiningerja ta revolucija, ki je pozabljena v machovskem razkroju jaza – pravzaprav vrnitvi k predkritični poziciji Huma – implicira temeljno enotnost logike in etike, saj obe zahtevata, da subjekt uboga absolutne zakone v imenu samo ene volje do resnice: »Logika in etika pa sta v

■ Za Weiningerja je eden od »obrazov« heteronomije poseben način, kako je v kapitalističnih družbenih odnosih določena *vrednost*, t.j. posredovanje želje v skladu z zakonom menjalne vrednosti. V razpravi o ženski ničnosti Weininger dejansko trdi, da ženskam manjka izvirnega – *urwüchsigen* – merila vrednosti, da v sebi ne čutijo absolutne vrednosti, »ki bi bila sama sebi namen« (164). Iz Weiningerjeve »kantovske« perspektive se ženski

bistvu eno in isto – dolžnost do samega sebe. Svečano se strneta v najvišji vrednoti resnice, ki ji nasprotujeta zmota in laž: resnica pa je samo ena. Etika je mogoča le po zakonih logike, logika pa je hkrati etični zakon« (131). Iz nekaterih Weiningerjevih formulacij sledi, da je sila, ki osredini jaz in jo najdemo v Kantovi kritično transcendentalni filozofiji, ki jo zoperstavi razpršitvenim težnjam Machove psihologije (in dekadentnim estetskimi praksam, s katerimi jo povezuje), v zadnji instanci sila neizprosnega nadjaza, neke vrste neusmiljenega sodnika na sodišču subjektivih miselnih procesov: »Gre za to, ali priznaš logične aksiome kot kriterije za veljavnost svojega mišljenja, ki odločajo o tem, kaj praviš... Moškega je sram in se čuti krivega, če ni utemeljil svojih misli, pa naj jih je izrazil ali ne, saj čuti dolžnost, da ohrani logično normo, ki se ji je enkrat za vselej podredil (*über sich gesetzt hat*)« (121,122). Ali kasneje: »Človek bi mogel torej vztrajati pri zunanji jezikovni obliki sodbe, ne da bi ustregel njenim notranjim pogojem. Ta notranji pogoj pa je v tem, da odkrito priznavaš idejo resnice za vrhovnega sodnika vseh svojih izjav in da si temu sodniku prizadevaš ustreči s sleherno besedo, ki jo izrečeš« (156). Weininger konec koncev trdi, da ženske in Židje nimajo nikakršnega intimnega odnosa s tem *notranjim sodnikom*, odnosa, ki služi temu, da subjektu podeli grozljivo sublimnost in veličastnost: »Človek je sam v vesoljstvu, sam v večni, neizmerni samoti. Človek nima nobenega smotra mimo samega sebe, ničesar drugega ni, kar bi bilo vredno življenja – nič več ne mara, ne more biti suženj in tudi treba mu ni: globoko pod njim je izginila človeška družba in se pogreznila socialna etika, sam je, *sam*« (133). Weininger to imenuje subjektova volja, da bi se v celoti identificiral s čistim »moraš« moralnega zakona, pošastna veličina (*das Grauensvoll-Große*) njegovega poziva in pravi, da v tej absolutni podreditvi kategoričnemu imperativu in njegovi potrditvi vidimo *dionizični* element Kantove filozofije (133). Za Weiningerja so tisti, ki jim takorekoč manjka ta zmožnost kantovsko-dionizične samote, idealni subjekti hipnoze, ki jo označi za skrajni primer *heteronomije*, vpliva druge volje na ravni fenomenalne vzročnosti. Dejansko gre Weininger tako daleč, da označi hipnozo kot tisto, ki »potrjuje Kantovo etiko tako rekoč eksperimentalno« (228).

narcizem, ženska skrajna odvisnost od drugih glede posredovanja svoje lastne vrednosti – v bistvu njene *tržne vrednosti* – »ujema s tem, da Ž nima razumskega jaza (ki ima zmeraj povsem pozitivno vrednost), da nima svoje lastne vrednosti. Ker zase in pred seboj nimajo nobene vrednosti, skušajo ženske postati predmet, ki ga lahko vrednotijo drugi...« (163) Za Weiningerja je (protestantski) moški po definiciji tisto bitje, ki je absolutno gotovo o svoji vrednosti, bitje, ki nikakor ni odvisno od drugih glede posredovanja svoje lastne vrednosti. Paradoksalno je religiozna tvorba, ki bi jo Max Weber označil kot povsem združljivo s kapitalističnimi družbenimi odnosi, za Weiningerja tista, ki zahteva neke vrste imunost pred družbenimi in psihičnimi neuravnovešenostmi, ki jih proizvaja eden od najbolj temeljnih zakonov kapitalizma, namreč zakon o pretvorbi vse vrednosti v menjalno vrednost. Za Weiningerja prav ta imunost pred neredom kapitalizma določa, ali nekdo ima dušo in tako *eksistira* v krepkem pomenu besede; v očeh Weiningerja ženske nimajo duše – definirane kot zmožnost radikalne prekinitve identifikacije s skupnostjo in njenimi načini vrednotenja – in tako *ne obstajajo*: »Ženske nimajo biti niti bistva, ženske niso, ženske niso nič« (241).²¹ Zdi se torej, da je hetero-

21. Weininger zgradi mit, ki mora ustrezati temu »filozofskemu« pogledu na spolno razliko: »Nemara je moški, ko je postal človek, pridržal z nekim metafizičnim izvenčasovnim dejanjem božansko dušo zase – iz kakšnega motiva se je to lahko zgodilo, seveda ne moremo vedeti. To svojo krivdo do ženske obžaluje zdaj v trpljenju ljubezni, v kateri in s katero skuša ženski vrniti dušo, katere jo je oropal, ji skuša dati dušo, ker se čuti krivega pred njo. Zakaj ravno pri ljubljeni ženski ga ta skrivnostna zavest krivde najbolj teži. Iz tega, da je takšno povračilo, s katerim bi rad popravil svojo krivdo, nemogoče, bi se dalo pač razložiti, zakaj ni srečne ljubezni« (213). Ti pogledi presenetljivo anticipirajo Lacanove razvpite izjave o »neeksistenci« ženske in nemožnosti spolnega razmerja. Obema mislecema je seveda skupen pogled, da sta spol in spolnost diskurzivni tvorbi, ki izhajata iz strukturnih dilem in kriz, ki jih v organsko eksistenco vpelje poseg »označevalca«. O povezavah med Weiningerjem in Lacanom glej Slavoj Žižek, *The Metastases of Enjoyment, Six Essays on Woman and Causality* (London: Verso, 1994) in

nomija Weiningerjevo ime za kakršnokoli družbeno posredovanje, za subjektovo odvisnost od tradicije v najširšem možnem pomenu, od prenašanja simbolne moči od zunaj – od institucij, oblasti in prednikov – z eno besedo, subjektova ireduktibilna odvisnost od procedur *investiture*. Prav to odvisnost, skupaj z večplastnostjo *transferja*, ki ga ta odvisnost implicira, je psihoanaliza teoretizirala pod imenom simbolna kastracija, Weininger – ki tu služi kot primer »teoretikov« spola in spolnosti *fin de siècle* – pa jo je skušal izločiti iz domene, ki pritiče moškosti. Ta (fantazmatska) konstrukcija moškosti kot modusa subjektivnosti onstran vse heteronomije (in na ta način ustvarjenih transfernih razmerij) pa se v Weiningerjevem tekstu zlomi na mnogo različnih načinov. Najbrž najbolj poučen primer takšnega zloma nastopi v Weiningerjevi razpravi o tematiki, s katero se je do neke mere ukvarjal tudi Schreber: v statusu lastnih imen in razmerju, ki ga imamo do svojega imena.

Po tem, ko trdi, da ženske v splošnem nimajo občutka za lastnino in lastninske pravice²², Weininger načne temo lastnih imen (*Eigennamen*): »Še bolj osebno kot lastnina je ime, in sleherna osebnost je tesno povezana s svojim imenom« (166). O odnosu žensk do njihovih imen pa pravi naslednje:

Ženske namreč nikakor niso povezane s svojim imenom. Značilno je že to, da opuste svoje ime in da sprejmejo moževega, kadar se poroče, in se jim ta sprememba niti ne zdi kdo ve kako pomembna; niti za trenutek ne žalujejo za svojim starim imenom... Ime pa naj bi bilo simbol individualnosti; samo najnižja človeška plemena... baje nimajo svojega imena, ker tam še ne čutijo naravne potrebe, da bi se razlikovali

Enjoy your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out (New York: Routledge, 1992)

22. Med »dokazi« Weininger navaja trditev, da so kleptomani skoraj samo ženske, in zapažanje, da si v knjižnicah sposojajo knjige celo takšne ženske, ki bi si lahko privoščile svoje lastne knjige! To slednje »dejstvo« Weiningerju dokazuje, da ženskam manjka tesnejšega in globjega odnosa do vrednih in pomembnih objektov.

med seboj. Ženska pa je pravzaprav brez imena, saj že po svoji ideji nima svoje osebnosti. (166)²³

Toda v razpravi o rodbini v poglavju o židovstvu Weininger piše o jezi (*Zorn*), ki jo vsak moški zavedno ali nezavedno čuti do svojega očeta »ki ga je – ne da bi ga vprašal – prisilil k življenju in mu dal ime, ki se mu je ob rojstvu zdelo primerno« (262). Ker smo *prisiljeni*, da izberemo življenje, prisiljeni v razmerje s svojim *imenom*, je avtonomija tudi najbolj možatega moškega omadeževana s heteronomijo, vzpostavi se kot čisto formalna potrditev že danega stanja stvari. S tem, ko je imenovan, t.j. skozi »podvrženje« temu minimalnemu postopku iniciacijske investiture, ki, bi lahko dodali, postavi sina v pasivno-receptivno razmerje do svojega prednika, je očitno, da se noben moški v celoti ne izogne transferju. Jeza, ki jo Weininger povezuje z usedlinami heteronomije, ki se upira pretvorbi v avtonomijo – dejanje, ki ga tako Weininger kot Moritz Schreber povezujeta z avtentično, »kantovsko« moškostjo – postane, znotraj kulturnih kodov iz fin-de-siècla, jeza napram ženskam in Židom in *svojim lastnim transgresijam* v njihove domene. Z eno besedo, gre za jezo napram dejstvu, da si vselej že prekoračil mejo v napačni smeri, da si se že na skrivaj

23. Weiningerjev »platonizem« je tu očiten. »Ženska«, »Moški«, Žid«, itd. so za Weiningerja idealni tipi, ki kažejo na strukturo ali načine eksistence, v končni instanci partikularne subjektne pozicije, ki jih nekdo zavzame *vis-à-vis* zahtevam logike in etike. Iz vsake od teh pozicij, trdi Weininger, pritekajo številne dispozicije z ozirom na estetiko, erotična razmerja, politiko, itd. Po Weiningerju so ti »tipi« neenakomerno razporejeni med empirične ljudi. Jasno pa je, da hoče Weininger svoj platonizem vpeti v neke vrste biologizem, tako da se prenašajo dispozicije, takorekoč, s krvjo. Pravim Židom, na primer, je tako biološko usojeno, da manifestirajo idejo Žida, čeprav ni nujno, da je tudi krščanski Arijec povsem brez »židovstva«, ki označuje skup stališč in nagnjenj v zvezi z moralo, lepoto, trgovino, poroko, itd. (glej na primer *Spol in značaj*, str. 257)

»pretvoril« v *Ludertum* in njegov moteči užitek.²⁴ Prav vednost o takšnih prekoračenjih, o tem transgresivnem prometu, Schreber elaborira v svojih *Spominih*.

III.

Najpomembnejši tekst, ki je predhodil Weiningerjevemu in je zadeval »problem« židovske ustvarjalnosti, je bil, kot sem že omenil, Wagnerjev razvpiti esej »Das Judentum in der Musik«. Ta esej, ki na nekem mestu primerja židovsko produktivnost v umetnosti s črvi, ki se hranijo z mesom mrliča – podoba, ki nas spomni na Schreberjev neologizem za tisto, kar je gnilo v redu zakona: *Leichengift* – se zaključi s pozivom za premaganje/uničenje – *Untergang* – Ahasvera. To uničenje je najmočneje ponazorjeno v Wagnerjevi zadnji operi, *Parsifalu*, kot smrt Kundry, ki jo lahko označimo za Wagnerjev pendant Schreberjevemu razosebljenemu Potujočemu Židu.²⁵

24. V luči teh zapažanj lahko rečemo, da obrezovanje ne postane objekt tako intenzivne fascinacije in gnusa zato, ker poškoduje organ za oplajanje, temveč prej zato, ker je kraj užitka v smislu, ki sem ga razvijal na teh straneh. Obrezovanje je obred iniciacijske investiture, ki vzpostavi, skozi performativno magijo telesnega vpisa, otrokovo simbolno identiteto. Weiningerja bi seveda s studom navdalo dejstvo, da ta ritual pusti znamenje heteronomije na telesu, »omadežuje« telo z znamenjem prisiljene izbire, ki ne more biti nikoli pretvorjena v čisto avtonomijo.

25. O Kundry Weininger napiše: »Saj lebdi tudi nad njegovo (Wagnerjevo) Kundry, najglobljim ženskim likom v umetnosti, Ahasverjeva senca« (270). Po Weiningerju je Wagner tudi mislec, ki je natemeljiteje razmislil problem židovstva (270). Prav tako se lahko spomnimo zgodovinske ironije v zvezi z Weiningerjevo trditvijo, da bodo ne le *Parsifal*, ampak tudi »Pilgerchor« in »Romfahrt« iz *Tannhäuserja*, za vselej ostali tuji židovskim ušesom (*Spol in značaj*, str. 257). Znano je, da so prav redni obiski pariške izvedbe *Tannhäuserja* ustvarili

Omenil sem že, da je bil Schreber precej »na tekočem« glede sloga wagnerjevske opere in da besedilo njegovih *Spominov* vsebuje številne reference in aluzije na Wagnerjevo delo.²⁶ Čeprav ni dokazov o tem, da je Schreber poznal *Parsifala*, ki je bil premierno prikazan v Bayreuthu leta 1882, obstajajo številne

»estetsko« ozadje kompozicije ključnega manifesta cionizma, *Der Judenstaat*, Theodora Herzla in da je Herzl uporabil odlomke te opere, vključno s »Pilgechor«, kot del glasbene mizanscene na drugem cionističnem kongresu.

26. Naj le na kratko povzamem najbolj očitne primere wagnerjanskega »medteksta« v *Spominih*. V uvodni predstavitvi svoje kozmologije se Schreber sklicuje na *Tannhäuserja*, da bi označil stanje »blaženosti«, ki je rezervirana za duše: »Richard Wagner ... kot da bi imel nekakšen vpogled v te stvari, položi *Tannhäuserja* v zanosu ljubezni v usta besede: »Oh, tvoja ljubezen me preplavlja: večni užitek je le za bogove, jaz kot smrtnik sem podvržen spremembam.« Schreber se kasneje v *Spominih* vrne k *Tannhäuserju*, da bi opisal svoja občutenja, ko igra na klavir prvič po dolgem obdobju, ko ni imel dostopa do glasbe. Še en wagnerjanski motiv, ki je še posebej pomemben v *Tannhäuserju*, o odrešitvi moškega skozi žrtvovanje ženske, najdemo v naslednjem odlomku, ki govori o Schreberjevi ženi: »Živce, ki pripadajo duši moje žene, sem vedno znova imel v svojem telesu ali pa sem čutil, kako se od zunaj približujejo mojemu telesu... Ti deli duše so bili polni predane ljubezni, ki mi jo je žena vedno izkazovala; bile so edine duše, ki so pokazale pripravljenost, da se odrečejo svojemu lastnemu nadaljnjemu obstoju in najdejo svoj konec v mojem telesu, kar so izražale v osnovnem jeziku kot 'dovolite mi'.« Temu Schreber doda opombo: »To izražanje bi lahko v slovnično celoto prevedli z naslednjimi besedami: 'Dovolite mi – vi žarki, ki me hočete potegniti nazaj – dovolite mi, da sledim moči privlačnosti živcev mojega moža: pripravljena sem se raztopiti v telesu mojega moža'.« Schreberjev jezik v zvezi z razpoko v čudežni strukturi sveta aludira na krik Norns »Es riß!« v *Götterdämmerung*, aluzija, ki jo nekaj strani kasneje potrdi direktna referenca na naslov Wagnerjeve opere: »Moč privlačnosti, ta celo zame brezdanji zakon, po katerem se žarki in živci medsebojno privlačijo, daje zavetje jedru nevarnosti za kraljestvo Boga; to nemara daje osnovo germanski sagi o Somraku bogov«. Ko ga spustijo iz norišnice v Sonnesteinu, si da Schreber v Dresdnu zgraditi nov dom, na čigar vhodu je izpisan Siegfriedov motiv iz *Ringa* (ta motiv spada med tiste, za katere je Weininger trdil, da bodo Židom za vselej nedostopna; glej Weininger, *Spol in značaj*, str. 257). Schreberjev oči Heinrich Behr je bil operni pevec in uspešen izvajalec Wagnerjevih del. O tem glej Lothane, *In Defense to Schreber*, str. 30.

strukturne podobnosti med Wagnerjevo zadnjo opero in Schreberjevim teološkim sistemom. Obsedno stanje, v katerem se znajde Schreberjev univerzum, se ne razlikuje dosti od gralove družbe, v kateri so ukinjene blaženosti večnega življenja, ki jih je nudil gralov čudež. Dejansko bi lahko to, kar Schreber reče v zvezi s svojimi lastnimi kozmičnimi okoliščinami, veljalo v enaki meri za krizo, s katero se začne *Parsifal*: »stanje blaženosti je bilo takorekoč ukinjeno in vsa človeška bitja, ki so odtlej umrla ali to še bodo, ga zdaj ne morejo doseči«. V Schreberjevem primeru je bila kozmična motnja, kot vemo, tisto, kar sem imenoval *kriza investiture*, t.j. zlom Schreberjeve zmožnosti, da bi vzel nase mandat kot *Senatspräsident* saškega vrhovnega sodišča. Schreberjeva nezmožnost, da bi izpolnjeval obveznosti izvrševalca zakona in iz tega sledeče stanje kronične, čeprav v veliki meri fantazmat-ske ranjenosti, ustreza stanju kraljevega ribiča, Amfortasa, čigar lastno ranjeno telo izpričuje njegovo nezmožnost, da bi vodil gralovo družbo, in ki smo ga že primerjali s še enim propadlim »birokratom«, Gregorjem Samso.

V *Parsifalu* je institucionalna domena, ki je v krizi – gralova družba – odrešena, ko čisti in nedolžni norec ozdravi Amfortasa s tem, da se dotakne njegove rane s povrnjenim Longinusovim kopjem.²⁷ Kot deklamira Parsifal: »Nur eine Waffe taugt: / die Wunde schliesst / der Speer nur, der sie schlug« (Dovolj je orožje eno: / zaceli rano / le kopje, ki jo je zadalo/). Parsifal si prilasti

27. Ta odrešeniški junak nove vrste je, kot omenja Žižek, napovedan že v *Ringu*, kjer »se Bog (Wotan), ki ga dva velikana v *Renskem zlatu* interpelirata kot poroka družbene pogodbe, tako zaplete v svoje lastne nekonsistentnosti, da vidi edino rešitev v dejanju odrešitve, ki ga mora izvesti povsem nepoučeni junak, ki ne bo imel nobene zveze z domeno Bogov. V tem je Wagnerjev ključni premik: 'rano lahko zaceli' le svobodno dejanje, ki, v radikalnem smislu, prihaja od zunaj, t.j. ki ne izhaja iz simbolnega sistema samega« (*Tarrying With the Negative. Kant, Hegel, and the Critique of Ideology* (Durham: Duke University Press, 1993), 192).

kopje in na koncu prestol gralove skupnosti, ko zavrne Kundryne čare, kar napove njeno končno premaganje/uničenje v in skozi restitucijo gralovega čudeža. Parsifalova zavrnitev Kundry v trenutku njenega poljuba pa je posredovana z njegovim spominom na Amfortasovo trpljenje. Najbrž prav v tej »primarni sceni« sočutja ali *Mit-leid* postane razlika med Wagnerjem in Schreberjem najbolj očitna. Lahko bi rekli, da sta oba univerzuma strukturirana okrog v temelju različnih branj te ranjenosti, različnih tolmačenj »institucionalnega« in, končno, politične vednosti, ki je v tem skrita. V operi Parsifalova iniciacijska investitura namesto kralja gralove skupnosti izkoristi Amfortasovo trpljenje in je dejansko od njega odvisna. Na koncu Parsifal interpretira Amfortasovo rano kot kodirano sporočilo, njegovo trpljenje pa časti kot tisto, ki je njega, Parsifala, naučilo, da mora zasesti mesto kot upravitelj gralovega čudeža. Rana zgolj potrdi, kar je bilo že izbrano, in tako postane sredstvo restitucije kolektivnosti, ki pa, seveda, odpravi vse sledi ženskosti (in židovstva).

Schreberjeva izbranost pa je povsem drugačnega reda in dejansko ni nič bolj tuje modelu okrevanja, restitucije in ozdravitve, ki so prikazani v Schreberjevih *Spominih*, kot Parsifalovo zadnje dejanje, ko postane, bi lahko rekli, *Senatspräsident* gralove družbe. Namesto da bi si ponovno pridobil falični emblem in simbolno avtoriteto, ki mu pripada, Schreber prej ponavlja njegovo »čudežno« uničenje. Ko postane brezosebni Potujoči Žid, se Schreber dejansko *identificira s simptomom*, ki je za Wagnerja – in, bolj splošno, za nemško kulturo – materializiral blokado v gladkem delovanju družbenega telesa. Past Wagnerjeve opere, ki je ni v schreberjanskemu fantazmatskemu scenariju, je v tem, da v Amfortasovi rani, tem utelešenju družbene krize, vidimo delo Kundry, Ženske in Potujočega Žida. Eden od mnogih razlogov za Schreberjevo privlačnost – za njegovo neverjetno »očarljivost«, kot bi sam rekel – in njegovo zakasnelo kanonizacijo kot očarljivega

modernističnega pisca je v tem, da ponuja upanje za nove strategije, kako oslabiti moč družbenih fantazm, ki bi drugače nudile oporo totalitarni skušnjavi.²⁸ Prečkati, s Schreberjem, fantazmatski prostor *njegove* lastne zasebne Nemčije (ne pa, denimo, Wagnerjeve) pomeni srečati se z evropsko moderno iz perspektive tistih likov, v katere je evropska družba »skrila« svojo zanikano vednost o kroničnih strukturnih krizah in neravnovesjih. Schreberjevsko sočutje ali *Mitleid* je, v nasprotju z wagnerjansko raznolikostjo, način, kako zavrniti to, da bi zavrnili vednost o zagatah in dilemah simbolne moči in avtoritete. Na neki ravni Schreber pravi, pravzaprav kriči, tistim likom, ki so bili prekleti z vlogo utelešanja teh zagat: »To sem jaz!,« »Jaz sem Kundry!« Seveda iz Schreberjeve usode kot psihotika sledi, da ne bi smeli, kot pravijo, tega poskusiti doma; z drugimi besedami, če se znajdeš na mestu izvrženja, brez minimalne človeške solidarnosti, te to resnično spravi ob pamet. Schreberja konec koncev pred psihološko smrtjo, vsaj za nekaj časa, brez dvoma reši njegova preostala potreba in zmožnost, da *komunicira in prenese* svoja »odkritja«, da inavgurira novo *tradicijo*, ki je zgrajena iz in na nekonsistentnostih in zagatah tiste, ki jo je poznal in za katero je bil poklican, da jo predstavlja. Vse večje število knjig, člankov, konferenc in seminarjev, posvečenih Schreberju, ki ne kažejo nobenih znakov pojemanja, pričajo o razodevajoči moči in produktivnosti njegovih sporočil.

prevedel Boris Čibej

28. Canettijevo vplivno branje Schreberja kot napovedi totalitarnega vodje tako zgreši ključno razliko med Schreberjevim in Wagnerjevim odgovorom na kulturno krizo.



