

UTOPIJE LJUBEZNI V CANKARJEVEM ROMANU *MILAN IN MILENA*

Predmet pričujočega prispevka je roman *Milan in Milena* Ivana Cankarja, ki velja za eden prvih erotičnih romanov slovenske literature. Čeprav je Cankar kot prvi slovenski pisatelj problematiziral področje spolnosti in erotike nasploh, roman doslej v tem pogledu ni bil deležen podrobnejše analize. Zato se razprava osredotoči na fenomen erosa, ki se v romanu manifestira v vsej svoji ambivalentnosti: kot nerazpoložljivost drugega, ki privede v neskončno poželenje, in kot transgresija v širšem pomenu besede.

Ključne besede: Ivan Cankar, eros, erotični roman, transgresija.

Uvod¹

Roman *Milan in Milena* Ivana Cankarja, besedilo, ki ga slovenska literarna zgodovina večinoma razume kot pripoved o spolnosti oz. kot erotični roman, je – sodeč po podnaslovu – »ljubezenska pravljica«.² Ob izidu leta 1913 je roman zaradi svoje tematike v slovenskem kulturnem prostoru sprožil številne polemike. Predvsem literarni zgodovinarji so ga uvrstili v opus poznega Cankarja in ga razumeli kot domnevno pričevanje o avtorjevem spreobrnjenju. Težava tovrstnih raziskav je verjetno v tem, da literarno delo poskušajo analizirati zgolj na podlagi avtorjeve biografije, na kar opozarja zlasti Erwin Köstler, avstrijski prevajalec in dober

¹ Prispevek je nastal v sklopu raziskovalnega programa Medkulturne literarnovedne študije, št. P6-0265, ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

² Prim. Kos 1987: 171.

poznavalec Cankarjevih del.³ V sodobni literarni kritiki roman omenjata le dva avtorja. Avsenik Nabergoj ga denimo razume v kontekstu krščanstva in ga poskuša razumeti kot zavrnitev telesne in poveličevanje Božje ljubezni. Na erotiko kot kompleksno tematiko romana pa opozarja zlasti Janko Kos, vendar ne v obliki izdatne besedilne analize, temveč ga le omenja v povezavi z drugimi Cankarjevimi deli, ki tematizirajo spolnost in erotiko (denimo *Hiša Marije Pomočnice* in *Gospa Judit*). Kos roman označi kot besedilo, v katerem je erotika »sama sebi problem« (Kos 2018: 112–113) in kot prikaz razkola med »golo spolnostjo in višjim ljubezenskim hrepenenjem« (Kos 2018: 112–113). Delo prišteva med prve erotične romane slovenske literature, v katerih erotično »sega od duhovne ljubezni do seksualnosti v najbolj neposrednem pomenu« (Kos 2018: 196), obenem pa opozarja tudi na subverzivni potencial erotike v Cankarjevih romanih, za katerega meni, da je še premalo raziskan.⁴

Čeprav je torej Cankar kot prvi slovenski pisatelj problematiziral področje spolnosti in erotike nasploh, roman doslej v tem pogledu ni bil deležen boljše analize. Kos opozarja, da je Cankar v slovenski kulturi uveljavil drugačno podobo spolnosti, takšno, ki raste »iz mnogovrstnosti erotičnih izkušenj, katere segajo prav do roba izjemnega, po običajnih predstavah komaj še znosnega« (Kos 2018: 176). Po Kosu se Cankarjeva modernost razkriva prav v njegovem pogledu na področje erotičnega, saj se je zoperstavil naivnim predstavam o spolnosti in erotiki, to je »kultu spolnosti« (Kos 2018: 177), ki v spolnosti oz. erotiki vidi »človekove najvišje, a priori posrečene izpolnitve« (Kos 2018: 177).

Če se torej strinjamo s Kosom in izhajamo iz predpostavke, da gre pri romanu *Milan in Milena* za erotični roman, bi to pomenilo, da je osrednji fenomen romana sam eros, ki je v zahodni kulturi od antike naprej predmet filozofskega razmišljanja in umetnostnega upodabljanja. V literarnovednih študijah je uporaba pojma eros nekoliko nejasna, saj velikokrat ni natančno začrtanih mej med pojmi, kot so eros, erotika, ljubezen ali celo pornografija, kar povzroča težave tudi pri uvrščanju literarnih del v določeno literarno zvrst.⁵ Sama bi roman *Milan in Milena* označila kot erotični roman, saj se eros v njem manifestira v vsej svoji ambivalentnosti: kot nerazpoložljivost drugega, ki privede v neskončno poželenje, in kot transgresija v širšem pomenu besede, v kateri vidim tudi subverzivni značaj erosa. To je problematika, ki predstavlja osrednje vprašanje, vezano na roman; enoznačnega odgovora doslej še nimamo, pa tudi sicer ta vidik še ni bil izdatno raziskan, zato

³ Köstler 2011: 3–4 in 16.

⁴ Prim. Kos 2018: 166–177.

⁵ Hiltrud Gnüg denimo v svoji monografiji *Der erotische Roman. Von der Renaissance bis zur Gegenwart* obravnava besedila, v katerih je eros istoveten pornografiji in obscenosti. Dieter Wellershoff pa v monografiji *Der verstörte Eros* obravnava tako različna besedila, kot sta Mannova *Smrt v Benetkah* in Millerjev *Kozorogov povratnik*. Tudi Wellershoff ne ločuje med erosom, pornografijo in ljubeznijo. Barbara Sichtermann v knjigi *Erotische Literatur* šteje med erotično književnost besedila, ki tematizirajo bodisi pornografijo ali ljubezen. V Sloveniji se je s problematiko erotičnega romana ukvarjala predvsem Alojzija Zupan Sosič (2004), ki prav tako razlikuje med pornografskim in erotičnem pisanjem.

ga obravnava pričujoča razprava. Po kratki uvodni predstavitvi vsebine, se bom osredotočila na tematizacijo erosa v romanu.

1 *Milan in Milena*: ljubezenska pravljica

Roman *Milan in Milena* velja za novoromantični erotični tekst in hkrati za Cankarjev najbolj izvirni roman.⁶ Roman, v katerem se v paralelni kompoziciji simetrično izmenjujejo poglavja z Milanovo in Milenino zgodbo, pripoveduje o hrepenenju po ljubezni in iskanju le-te. Besedilo je prežeto z vprašanjem, izrečenim že na začetku romana, in sicer »Kaj je ljubezen?« (Cankar 1995: 6), hkrati pa ga zaznamujejo tudi poskusi, kako na to vprašanje odgovoriti. Vsako poglavje prinaša enega od možnih odgovorov, najbolj sprejemljiv pa se zdi smrt, kar se sicer razodene šele v zaključnem poglavju: »Smrt! Smrt! V smrti je izpolnjena ljubezen« (Cankar 1995: 10).

Zgodba o Milanu se začne v otroštvu, polnem osamljenosti in odtujenosti. Milan nima posebnega odnosa ne do matere ne do očeta. Grad, na katerem odrasča, s svojimi prostranimi, tihimi dvoranami in s svojo samotno lego prej spominja na grob kot na topel dom. Ko Milan odraste, se preseli v mesto, kjer se zapleta v različne ljubezenske avanture, ki pa ga ne osvobodijo samote in hrepenenja. Milan doživlja tako telesno kot tudi povsem duhovno ljubezen, a obe vrsti izkušenj le še utrdita njegov občutek praznine. Nato zapusti rodni kraj in se odpravi na Dunaj, kjer spoznava dekadentno nočno življenje velemesta, ki ga hkrati privlači in odbija. Ob spoznanju, da je življenje le prazna igra, zanj tudi ljubezen v čisti, idealni obliki ni več možna. Njegovi odnosi z ženskami so zaradi tega bolj naključni in bežni, resnih in globljih čustev Milan ni zmožen. Svoje iskanje ljubezni zaključi s prepričanjem, da je ljubezen možna le kot doživljanje strasti, ki pa človeka zavoljo svoje intenzivnosti nazadnje pogubi. Iz spoznanja, da je prava in čista ljubezen, v kateri se zlivajo nasprotja v celoto, možna le v onstranstvu oz. v smrti, stori samomor.

V nasprotju z Milanovim izoliranim življenjem v otroštvu, Milena raste v številčni malomeščanski družini, ki pa jo sama globoko odklanja. Milena kot ogledalo zrcali hinavščino in lažno ljubezen ljudi okoli sebe. Ljubezen doživlja na več načinov: kot nečistovanje, kot lažno zakonsko ljubezen, kot nasilje ali kot družbeno normo. Ljubezen ji vzbuja gnus, zato se zateče h krščanski ljubezni, ki pa je – kot tudi sama posumi – le farsa in laž. Naposled se poroči – a ne iz ljubezni, temveč zaradi pričakovanj drugih, družbenega statusa in zaradi tega, ker, podobno kot Milan, ljubezen išče v trenutku telesnosti. Medtem, ko se moži, v mislih vidi Kristusov lik, ki je zanj edini še vreden ljubezni. Tako je tudi za Mileno onostranstvo edini možni prostor uresničenja čiste ljubezni. V zaključnem prizoru romana ležita Milan in Milena tesno objeta na dnu Blejskega jezera.

⁶ Prim. Kos 1987: 171.

Za oba glavna lika je torej značilno neizpolnjeno hrepenenje po ljubezni, ki jo razumeta kot radikalno brezmejnost. V smrti izpolnjeno hrepenenje spominja na koncept svete erotike, ki jo zagovarja Georges Bataille: izpolnjeno poželenje je možno le kot zlitje z nečim, kar je onkraj neposredne resničnosti.⁷ Tako je ljubezen v življenju Cankarjevih junakov le utopija, saj hrepenenje ostane neizpolnjeno, prav tako pa oba protagonista le breztelesno ljubezen razumeta kot pravo ljubezen. V romanu sta spolnost in fizično poželenje vidno razvrednotena, razlogov za to pa je, če pomislimo na čas nastanka romana, lahko več. Eden od teh je zagotovo »ločitev individualnega subjekta od krščanskega diskurza«, ⁸ značilna za prelom stoletja, kar v subjektu povzroči globoko negotovost. Tako Milanu kot tudi Mileni lastno poželenje povzroča globok občutek krivde, ki pa ga istočasno projicirata na okolico. Strategij, ki bi jima omogočile spopadanje z lastnim poželenjem, ne poznata. Poželenja sploh ne prepoznata kot nekaj povsem naravnega, saj sta globoko zakoreninjena v krščanstvu, ki je telesnost razvrednotilo. Kljub temu se jima poželenje vsiljuje na način, ki ga ne moreta prezreti v vdorom: v njun red kot nekaj *iz-rednega*, kot nekaj, s čimer ni mogoče upravljati z razpoložljivimi sredstvi.⁹ Vdor erosa v obliki neskončnega poželenja jima vzbuja občutke krivde in gnusa – edini čustvi, ki ju uveljavljeni red glede erosa premore. A ker vdor erosa prav ta red postavlja pod vprašaj (na kar kaže predvsem Milenin razvoj), se na izgubo orientacije, s katero se soočata, odzoveta z romantično predstavo o nekakšni celoti ali absolutnem. Kos opozarja, da je to absolutno »postavljeno zgolj s človekom, porojeno iz njegove subjektivne predstave o sebi in o zunanjem svetu, kakršen naj bo, da bo tej predstavi zares ustrezal« (Kos 2018: 152). Absolutno ne pozna nasprotja in izkustvo kontingence, kot eden največjih izzivov moderne, pri tem ne igra nobene vloge. Cankarjev roman torej uprizarja izkustvo modernega subjekta: zavoljo ločitev od znanih metafizičnih sistemov doživlja skrajno izgubo orientacije, ki pri obeh protagonistih povzroča neskončno in nepotešljivo hrepenenje. V tem pogledu se lahko strinjamo s trditvijo, da so Cankarjevi romani problemski romani, ki se končajo s smrtjo in da je smrt »znamenje samega življenja, toda življenja v njegovi problemski odprtosti in neskončnosti« (Kos 2018: 151–152). Po drugi strani pa Cankarjev roman predstavlja tudi poskus orientacije, kajti tako Milan kot tudi Milena poskušata fenomen ljubezni obvladati s pomočjo kulturno pogojenih ljubezenskih konceptov, kar pa se zaradi transgresivne narave samega erosa izkaže kot jalovo početje. Zanimivo bi bilo raziskati uprizoritev različnih ljubezenskih konceptov v obravnavanem romanu, česar se na tem mestu lahko le deloma dotaknemo, saj se pričujoča raziskava osredotoča na fenomen erosa, ki zavoljo svoje transgresivne narave presega vse družbeno in kulturno pogojene koncepte ali redove ljubezni.

⁷ Prim. Bataille 1994: 20.

⁸ „Die Herauslösung des individuellen Subjekts aus dem christlichen Diskurs.“ (Zima, 2000: 54, prevod A.L.)

⁹ Prim. Waldenfels 2008: 159.

2 Kulturno pogojeno kodiranje ljubezni v romanu *Milan in Milena*

Roman bi lahko zavaljo tematike – namreč odkrivanja lastne spolnosti – označili kot *coming-of-age*-roman, ki deloma spominja na dramo *Pomladno prebujenje* (1891) Franka Wedekinda z zgodbami več mladostnikov, ki se soočajo z lastno spolnostjo. Če pa roman beremo kot »ljubezensko pravljico«, je njegovo središče pravljичnost in utopičnost same ljubezni, ki jo roman *Milan in Milena* uprizarja v vsej svoji večpomenskosti in nerazpoložljivosti. Dokončnega odgovora na vprašanje ljubezni ni – in tudi roman ga ne poda. Roman bi sicer lahko brali kot poskus obvladovanja fenomena ljubezni s pomočjo kulturno pogojenih kodov, ki so večpomenskost ljubezni skozi vso kulturno zgodovino poskusili poenostaviti ter hkrati dojeti to, kar presega vse tovrstne poskuse. Roman se sklicuje na mite, simbole in alegorije, ki se navezujejo predvsem na štiri predstave o ljubezni, značilne za zahodno kulturo. Sem sodijo eros kot poželenje, ljubezen kot naravna spolnost, prijateljska ljubezen (*philia*) in krščanska ljubezen (*agape*) kot najvišja in popolna oblika ljubezni.

Cankarjev roman je globoko zasidran v novi romantiki, zato uporablja vrsto kulturnospecifičnih prvin tega obdobja. Med kulturnospecifične ljubezenske kode, ki jih Cankar v svojem romanu uporablja, tako štejejo tradicionalni ljubezenski koncepti kot tudi predstave o ženskosti in moškosti oziroma o spolnosti in poželenju, ki so v njegovem času veljale za subverzivne, saj so spodkopavale takratne norme in vrednote.¹⁰ Na prelomu stoletja spolnost sicer ni bila več le domena moške populacije, a ženska erotika je še naprej veljala za patološko. Zaradi tega hrepenenje po ljubezni pri Milanu kakor tudi pri Mileni korelira z razvrednoteno telesnostjo, kakršno v zahodni kulturi poznamo od krščanskega srednjega veka dalje pa vse do danes. Gre za protislovnost spolne sle in izkustva svetega, iz katere izhaja predstava o grešnosti erotične ljubezni. Zlasti za Mileno je značilna povezava med telesno ljubeznijo in gnusom, ki jo napolnjuje s celovitim občutkom sramu in greha. »Čutila je, da sega po nji sam razgaljeni greh z nagnusno spolzkimi rokami in da mu nikakor ne more pobegniti,« beremo v romanu (Cankar 1995: 15). Toda goli čutnosti se Milena ne more zoperstaviti, privlači jo enako močno kot duhovna ljubezen – zdi se, da ena brez druge ne obstajata. V tem pogledu se Cankarjev svetovni nazor očitno razlikuje od krščanskega, ki v goli čutnosti vidi nekaj grešnega in hudičevega, nekaj, čemur človek vedno znova podleže. Človek postane tako rekoč žrtev višjih sil, kar pa za Cankarjev roman že ne velja več. Poželenje, ki je v vsakem pogledu nasprotje duhovne ljubezni, se naseli v sam subjekt, ta pa ga s pomočjo določenih strategij poskuša obvladovati. Tudi ljubezenske kode, ki jih uporablja Cankarjev roman, so strategije takšne vrste in jih bom v nadaljevanju na kratko predstavila.

Med omenjene strategije sodijo koncepti ljubezni, ki v zahodni kulturi še danes vplivajo na predstavo o tem, kaj ljubezen je in kako jo je treba živeti: koncept romantične ljubezni, ljubezen kot zlitje dveh oseb, koncept srednjeveške dvorske ljubezni, koncept meščanskega zakona, koncept krščanske ljubezni do bližnjega kot

¹⁰ Več o pomenu erotike in telesnosti za umetnost tega obdobja glej: Kimmich/Wilke 2006: 60–63.

tudi koncepta materinske in mistične ljubezni. Te koncepte spodkopavajo časovno pogojeni ljubezenski diskurzi, kot so gola spolnost, spolno nasilje, narcistična ljubezen ali patološke oblike ljubezni, na primer incest ali spolnost z bolnimi. Sem spadajo tudi določene oblike ženskosti: ženska kot nimfa (Milanova mama), ženska kot demonska nimfomanka in prešušnica (Milanova gospodinja), ženska kot breztelesna duša dvojčica (Milanova ljubica), prostitutka, predmestno dekle (Malči), ženska kot mama in žena in tudi kot lahka ženska (teta Fani) in ženska kot mučenica in hkrati prešušnica (Milena).

Za vse naštete koncepte ljubezni je značilen ambivalenten odnos do spolnosti, simptomatičen za čas na prelomu stoletja: po eni strani omejevanje in kontrola, po drugi pa osvobajanje, spodbujeno s spoznanjem, da ima potlačitev spolnosti lahko patološke posledice.¹¹ Ta ambivalenten odnos se v Cankarjevem romanu kaže kot moralno razvrednotenje protagonistov, kot vseskozi prisotno erotično poželenje obeh glavnih likov in v njuni odločitvi, da je edina možna ljubezen le breztelesna ljubezen. Milanovo predstavo o ženski torej lahko razumemo kot izraz tega protislovja:

Smehlajo se ustnice, tiste polne, ki znajo tako poljubiti; oči so brez greha, čiste kakor dvoje svetih angeljev z zlatimi kadilnicami v rokah; ali vse tam zadaj je skrita žival, ki gleda belo in mežika in vabi v greh, ker je sama zavržena kakor pekel! (Cankar 1995: 41.)

Milenini občutki krivde in gnusa so vezani predvsem na lik tete Fani, ki v takratni družbi predstavlja najbolj sprejet diskurz ljubezni: ženska kot žena in mater. Vendar je teta Fani tudi prešušnica, drži se je nekaj animaličnega in nečistega, kar Milena opiše takole: »Bog vedi, zakaj opevajo ljubezen! Vse tisto je sama laž in hinavščina in priskutna komedija! Ljubezen ni drugega nič, nego teta Fani!« (Cankar 1995: 49.)

Vsi koncepti ljubezni se v romanu izkažejo za utopične, razloga pa sta dva: prvič, dejstvo, da je subjekt moderne monološki in brez-odnosen subjekt,¹² in drugič, gre za transgresivno naravo samega erosa, ki presega ustaljene rede – tudi ljubezenske. Slednje je predstavljeno v nadaljevanju.

3 Eros v romanu *Milan in Milena*

Najpogostejši pogled na eros lahko povzamemo z naslednjim stavkom: »Eros je pojem, *logos*, hkrati pa tudi njegovo nasprotje, kajti vsak poskus, da bi ga konceptualno posplošili ali zmanjšali raznolikost njegove izkušnje, jo normalizirali in absolutizirali, nasprotuje erosu kot takemu.«¹³ To pomeni, da eros presega meje refleksivne polastitve kot tudi možnosti logičnega dojetja, ki je pravzaprav

¹¹ Prim. Kimmich/Wilke 2006: 34.

¹² Prim. Zima 2000: 84.

¹³ »Eros ist ein Begriff, logos, und er ist es nicht, weil jeder Versuch, den Eros begrifflich zu verallgemeinern, die Vielfalt des Eros-Erlebens zu reduzieren, zu normieren und zu verabsolutieren, dem Eros als solchem zuwiderläuft.« (Pechrigl 2009: 12–13, prevod A. L.)

nerazpoložljiva. Istočasno je zanj značilno poželenje, ki se kaže v želji po polastitvi drugega. Lahko se torej strinjamo s tezo, da eros združuje dvoje, namreč, hrepenenje po opazovanju iz distance, in hrepenenje po združitvi.¹⁴ Tako nastane neskončno poželenje po nečem, kar je odsotno, nedosegljivo, nerazpoložljivo in kar se v Cankarjevem romanu kaže kot neizpolnjeno hrepenenje, usmerjeno v »višave, drugo življenje« (Cankar 1995: 73). V romanu je izključna rešitev smrt, ki edina lahko poteši hrepenenje. V resničnosti obeh protagonistov eros nima prostora, saj presega vse rede, ki ga poskušajo definirati. Nemški fenomenolog Bernhard Waldenfels, denimo, eros označuje kot mejni fenomen ali liminalno stanje, ki presega meje habitualiziranega znanja, kognitivnih in logičnih redov, družbeno dogovorjenih redov ter meje subjekta.¹⁵ Lahko bi torej rekli, da sta za pojem erosa, na katerem temelji Cankarjev roman, značilna nerazpoložljivost in transgresija v najširšem pomenu besede: preseganje mej, ki subjekt omejujejo, kar lahko ponazorimo z izbranimi odlomki iz romana.

Nerazpoložljivost: transgresija kognitivnih redov

Ambivalentnost erosa je znana že iz enega osrednjih tekstov zahodne filozofije, iz Platonovega *Simpozija*, v katerem sama struktura zrcali polisemijo pojma erosa. V različnih dialogih govorci iščejo definicijo pojma, ki ga dokončno pač ni mogoče definirati. Tudi struktura Cankarjevega romana odseva večpomenskost samega erosa. Vzporedne sekvence prikazujejo različne izkušnje erosa, ki so povsem istovetne, dokončnega odgovora na vprašanje, kaj eros je, pa roman ne poda. Ker sta oba protagonista enakovredna, roman vzpostavi večglasje, ki se zelo približa nedoločenosti koncepta erosa, saj nihče od glavnih junakov ne uvidi, kaj eros v resnici je. In čeprav ga doživljata zelo drugače, sta mu oba podvržena na enak način. To nedoločenost poudarja tudi pripovedovalec, ki napetosti, značilne za besedilo, ne razreši in tudi ne poda odgovora na ključno vprašanje romana: Kaj je ljubezen? Na koncu sicer pravi, da je razumel, kaj sta si junaka šepetala, a hkrati njune besede pušča zavite v jezersko meglico:

V jasni jesenski noči vesla človek, tujec vsem in sebi, po blejskem jezeru. Od življenja ranjen, miru željan se ozre trepetaje v globočino. Tam na dnu ležita dva; telo se tesno oklepa telesa, lice je k licu nagnjeno. In šepčeta si besede, ki bi jih nebeške zvezde same komaj razumele. Sveti se dvoje belih obrazov, od večne luči obžarjenih; jaz sem videl obadva, slišal sem tudi vse sladke, skrivnostne besede in sem jih razumel. (Cankar 1995: 149.)

Na nedoločenost erosa kažejo določeni jezikovni označevalci, ki dodatno poudarjajo tujost in kognitivno nedostopnost tega fenomena: šepetati, zvezde ne bi razumele, skrivnostne besede – torej označevalci, ki zrcalijo nemožnost razumevanja.

¹⁴ Der Eros verbindet »das Begehren, aus Abstand zu betrachten, mit dem Begehren, sich zu Einem zu vereinigen.« (Benardete 2010: 169, prevod A. L.)

¹⁵ Waldenfels 2008: 145–161.

Že prvo poglavje romana, v katerem se Milan kar naprej sooča z erosom kot z nečim nerazumljivim, tematizira nemožnost razumevanja ter nemožnost odgovora na vprašanje o naravi ljubezni. Eros se tu kaže v obliki erotičnih podob iz narave, predvsem lilij, ki, »pohote dišeče, nastežaj odprte« (Cankar 1995: 7), nakazujejo prebujajočo se spolnost mladega Milana. Milan ne razume, kaj se mu dogaja, pripovedovalec pravi, da mu je »kakor da stoji noč in dan pred zaklenjenimi durmi« (Cankar 1995: 8). Nedoumljivost erosa se zopet izraža s pomočjo jezikovnih označevalcev, ki poudarjajo nemožnost kognitivnega dojetja samega fenomena: »Povejte, zvezde, kaj je ljubezen? Objela me je vsega, pritisnila me je na prsi tako močno, da ne morem dihati; ali *ne poznam* ji obraza, *ne vidim* ji v oči, *ne razumem* njenih jecajočih, težko sopečih besed« (Cankar 1995: 8, poudarjeno A.L.).

Neobvladljivost erosa: vdor iz-rednega

Zgornji citat pa nakazuje še nekaj drugega: eros se namreč tu kaže kot »vdor iz-rednega« (Waldenfels 2008: 159), ki nas nagovarja na neizogiben način. Eros tako močno pritisne na Milanove prsi, da ne more dihati, se pravi, da se mu ne more nikakor izogniti in ga ne more ignorirati. Eros ni, kot pravi Waldenfels, »vedenje, z katerim razpolagamo, ki ga oblikujemo glede določenih pravil in konvencij, temveč je po svojem bistvu nekaj, kar nas iztrga iz normalnosti« (Waldenfels 2000: 317).¹⁶ Spominja na *être sauvage*, na divjo bit, ki se pojavi znotraj »intencionalnega in urejenega dogajanja«,¹⁷ vendar sam ni intencionalen. Pojavi se kot anomija v vsakem redu, kar je pokazal že Platon, ki je v *Faidrosu* in *Državi* eros označil kot pripetljaj in fenomen, ki presega logično dojetje in je potemtakem podoben norosti ali omami.¹⁸ Ta prikrita navzočnost erosa se kaže tudi v Cankarjevem romanu, in sicer kot neobvladljivo poželenje, ki se ga ne da potlačiti in ki mu protagonista podležeta. Na to prikrito navzočnost erosa ne kažejo le erotične podobe iz narave, temveč tudi splošno vzdušje romana in Milanovo zaznavanje le-tega. Eros se mu povsod kaže kot nekaj, čemur se ne more izogniti ne v naravi ne v ljudeh in ne v umetnosti:

Ob tihi uri je šel Milan, pristavil je stol ter je obrnil podobo, ki je slepa visela na steni. Naravnost v lice, v dušo so mu pogledale temne, mirne, globoke oči. Ustnice so se smehljale tako opojno, vabeče, kakor se smehljajo lilije v mesečini. Roke so bile narahlo sklenjene, bele, govoreče roke, ki so vse že videle in spoznale. S trepetajočimi prsti je pogladil tiste roke; izpod praha so se zasvetile še belejše; zdelo se mu je, da so se zgenile, da so tople. Pred očmi se mu je zazibalo, vzkril se mu je izvil iz grla, omahnil je na tla. (Cankar 1995: 9.)

¹⁶ Der Eros ist »keine Verhaltensweise, über die wir verfügen, die wir nach bestimmten Regeln und Konventionen gestalten, sondern der Eros ist seinem Wesen nach etwas, das uns aus der Normalität herausreißt.« (Waldenfels 2000: 317, prevod A. L.)

¹⁷ Er erinnert an ein *être sauvage*, ein wildes Sein, »das inmitten eines intentional gerichteten und geregelten Geschehens auftaucht.« (Waldenfels 2002: 33, prevod A. L.)

¹⁸ Prim. Waldenfels 2002: 16.

Tukaj je očitna subverzivna narava erosa kot nekaj *iz-rednega*, kar spodkopava še tako močno ustaljene in institucionalizirane rede kot sta materinska ali krščanska ljubezen. To se kaže denimo v Milanovem odnosu do matere, ki jo po eni strani doživlja kot nimfo ali vilo, po drugi pa kot žensko z lastnim spolnim poželenjem, na katero sam projicira svojo erotično hrepenenje.¹⁹

Nekoč je prišla k njemu zvečer. Tiho je odprla duri, stopila je k postelji z naglim korakom in ga je objela tako močno, da ga je zbolelo. Pritisnila je svoje ledeno lice ob vroče njegovo; nato se je vzdignila vsa bela, tiha, kakor mesečina; ogledavala ga je dolgo s solznimi očmi, brez besede in je šla. Ko je zaprla duri, je vztrepetal kakor v groznici in je trepetal vso noč od strahu, od nepoznane boleti in sladkosti. (Cankar 1995: 3–4.)

Bolečina in sladkost zvesto prikazujeta njegovo poželenje, ki sicer ni očitno niti ni dobesedno izrečeno, ampak je prisotno kot nekaj, kar ga osrečuje in mu hkrati zbujajo grozo. Podobno velja tudi za Mileno, ki prav tako ne more potlačiti lastnega poželenja in ne pozna načinov, da bi ga obvladala. Njen odnos do kateheta razločno kaže, da eros spodkopava tudi diskurz krščanske morale. Zato celo tako institucionaliziran dogodek, kot je sveto obhajilo, spominja na erotični akt:

Katehet, v belem oblačilu, ves tih in blag, je hodil počasi od druge do druge, jemal je svete hostije iz zlatega ciborija, šepetal je molitve ter se sklanjal globoko do plahih, vse bledih obrazov. Mileni je bilo, kakor da se ji na licih in po vsem životu grbi koža v trdo skorjo. Ozrla se je ponevedoma in le za hip na levo stran; v tistem samem hipu pa je videla, kako je Mira visoko vzdignila glavo, odprla usta na stežaj in iztegnila jezik. Ves njen prebledel, upali obraz z napol zatisnjenimi, belimi očmi se ji je zazdel neskončno gnusen, hudoben in zavržen /.../. (Cankar 1995: 23.)

Zavoljo te podvrženosti Milan človeka poistoveti z animaličnostjo, ki pa je do te mere tuja, da se je ne da ukrotiti: »Nič ne pomaga, ne da se prikriti – na vsega dnu je žival!« (Cankar 1995: 111)

Eros kot transgresija meje subjekta

Vdor *iz-rednega* privede do transgresije redov in mej v najširšem pomenu, torej tudi mej samega subjekta, kajti v erotiki gre vedno »za razpad konstitutivnih oblik«²⁰. V zvezi s tem Bataille govori o prehodu od diskontinuitete h kontinuiteti, v katerem je na kocki »elementarna bit kot celota« (Bataille 1994: 19).²¹ Ta prehod, ki razbije meje razuma, se v erotiki dogaja kot »drsenje v izgubo samega sebe« (Bataille 1994: 110),²² kar Cankarjev roman tematizira kot glas nekoga drugega,

¹⁹ Zavedam se kompleksnega Cankarjevega odnosa do matere, ki je od nekdanj predmet številnih raziskovanj, vendar se želim na tem mestu osredotočiti le na dejstvo, da eros razbija tudi tako univerzalne in močno urejene rede kot je materinska ljubezen.

²⁰ In der Erotik »geht es immer um die Auflösung konstituierter Formen«. (Bataille 1994: 21, prevod A. L.)

²¹ »Das elementare Wesen als Ganzes.« (Bataille 1994: 19, prevod A. L.)

²² »Gleiten in den Selbstverlust.« (Bataille 1994: 110, prevod A. L.)

ki stoji v izbi /.../, sloni za hrbtom ter šepeče besede, ki so polne vse globlje, neusmiljene in sovražne resnice. To je najzvestejši, v svoji zvestobi najstrašnejši tovariš človekov; hodi z njim od rojstva, ne zapusti ga niti v sanjah ter mu ob zadnji uri zatisne oči. (Cankar 1995: 71–72.)

Milanovo potlačeno poželenje se manifestira v naslednjih besedah: »Beg v čisto luč, beg v breztelesnost je laž /.../, strah pred živaljo, ki dremlje v srcu in se drami smehljaje, ker ve, da jo kličeš iz dna, izpod duše /.../« (Cankar 1995: 71–72). Njegovo poželenje razbije red subjekta in tako oslabi njegovo avtonomijo.

Po Bataillu je transgresija torej dvojno motivirana: s preseganjem redov in preseganjem mej – navsezadnje tudi meje subjekta. Poslednji smisel erotike, tako Bataille, je spojitev, ukinitev mej.²³ Gre za spojitev bitja z nečim, kar presega neposredno resničnost²⁴ in je značilno za sveto erotiko, ki jo Bataille primerja z mistično izkušnjo. Prekoračitev mej diskontinuiranega življenja oz. reda, ki nas omejuje, je možna le v smrti. V tem pogledu Bataillevo razumevanje erosa spominja na Platona, ki trdi, da se želja po ločitvi, ki omogoča tako razumevanje kot tudi potešitev, ne more uresničiti na naravni način.²⁵ Prepada med poželenjem in potešitvijo lahko premagamo le v čutnosti ali v afektu, ki veljata za antipoda razuma – ali pač v smrti. Tudi Cankarjeva protagonista izbereta to pot. V predzadnjem poglavju romana se izriše Milanov nihilistični pogled na življenje, ki je kot prazna beseda, »jedro prevare« (Cankar 1995: 142). Življenje se mu zdi zgolj nekaj fiktivnega, odsotnega, nekaj, kar mu zavoljo odsotnosti in nedostopnosti povzroča le trpljenje in hrepenenje. Izhod mu najprej ponudi študij zgodovine in zdi se, da svoje korenine odkrije v zgodovini človeštva: »Zgodovina mu je bila velikansko ogledalo. Našel in videl se je povsod, ni ga bilo obraza, v katerem bi se ne bil spoznal« (Cankar 1995: 143). S tem, ko sebe razume kot del neke celote, se doživlja kot nesmrtnega, kot Boga, kot avtonomen subjekt:

Spominjal se je, kako ga je bilo presunilo pred leti, v šoli, ko jim je razlagal katehet, zakaj da je rekel učlovečeni Bog: »Jaz sem!« Da je hotel s to samo besedo izpovedati večnost svojega bitja, ki ni »bilo« in ne »bo«, temveč ki »je« od vekomaj do vekomaj. In Milan sam je zaklical trepetaje v noč: »Jaz sem!« (Cankar 1995: 144.)

Vdor erosa spodkoplje trenutek samopovečevanja, občutek vsemogočnosti in avtonomije se izkaže za iluzijo, saj poželenja ni mogoče uresničiti. Poželenje postane tako močno, da Milan popolnoma izgubi občutek za resničnost. Sanja o ljubezenskem odnosu z Messalino, ki v evropski kulturni zgodovini velja za nimfomanko, v njej vidi slast brez »začetka in konca, brez mej« (Cankar 1995: 144). Predstava o brezmejni sli in strasti ga izčrpava, v ogledalu vidi svoj obraz, ki je »voščen, ves mrtvaški« (Cankar 1995: 145). Sicer pa Milan sploh ne vidi samega

²³ »die Verschmelzung, die Aufhebung der Grenzen« (Bataille 1994: 125, prevod A. L.)

²⁴ »die Verschmelzung des Wesens mit einem über die unmittelbare Wirklichkeit Hinausgehenden« (Bataille 1994: 20, prevod A. L.)

²⁵ »Das Bedürfnis nach Trennung, die das Verstehen ermöglicht, die die Befriedigung ermöglichen würde, [kann] nicht auf natürliche Weise überwunden werden.« (Benardete 2010: 183, prevod A. L.)

sebe, temveč tujca, nekoga, ki ga sprašuje: »Kdo si? Kaj si?« (Cankar 1995: 145). Izkušnja transgresije, ki subjekt oslabi ali ga celo uniči, je značilna za novodobni subjekt, ki sebe ne doživlja več kot harmonično celoto, temveč podleže izkušnji kontingence, ki je posledica izginjajočih metafizičnih sistemov. Namesto teh vlada naključje, ki ga subjekt skuša obvladati s pomočjo različnih strategij, tudi s pomočjo določenih predstav o ljubezni, kar pa Milanu ne uspe. Še zadnje upanje – namreč iluzija o večni in brezpogojni materinski ljubezni – se razblini v trenutku, ko njegova mati umre: »Če umirajo matere – duša, pomisli: matere! – kaj nam še ostane?« (Cankar 1995: 147).

Tudi Milena telesno ljubezen najprej zavrača – ne le, ker se v njej zrcali pokvarjenost družbe, temveč tudi zato, ker krščansko ljubezen razume kot protiutež takšni družbi in možnost, da svoje skrito poželenje popolnoma potlači. Sicer pa je tudi krščanska ljubezen zanj le farsa, kajti Milenino »srce je ostalo prazno in sovražno; ne odklenilo bi lepoti, niti ne sočutju« (Cankar 1995: 89). Transgresivna narava erosa tudi njeno avtonomijo oslabi, kar se izraža kot dvom o lastni pobožnosti, ki jo njen notranji glas okliče za samoprevaro. Polna gnusa do same sebe, postane zapeljiva ljubica z »nasmehom, o katerem je vedela že v tistem trenotku, da je lažniv in pregrešen« (Cankar 1995: 133); tudi ona namreč išče zadovoljstvo v afektu in telesnosti. Sicer pa tudi Milena dialektike spolne sle in čiste ljubezni ne more prenašati, kar jo vodi v samomor.

Zaključek

Transgresija mej pomeni, da zavoljo zlitja s nečim, kar je zunaj lastnega, prekoračimo meje lastnega. To pomeni, da se lastno prepleta s tujim in se posledično rahlja. Izkušnja transgresije je značilna za novodobni subjekt: namesto celosti in harmonije subjekt doživlja razdrobljenost in izgubo orientacije, na kar se odzove z različnimi strategijami obvladovanja – v Cankarjevem romanu to funkcijo prevzamejo različni koncepti ljubezni. Po drugi strani sta za novoveški subjekt značilna monološki značaj in predstava o avtonomiji, ki jo prav izkušnja razdrobljenosti postavlja pod vprašaj (Zima 2000: 84). Oba Cankarjeva protagonista zrcalita prav ambivalentnost sodobnega subjekta: tako Milan kot tudi Milena sta sodobna, monološka subjekta, ki živita v nekem avtonomnem prostoru: Milan je živel v »samoti« (Cankar 1995: 1), sebe in svoje okolje, v katerem odrašča, dojema kot »daljne sanje« (Cankar 1995: 1) in pravi, da je »na svetu čisto sam« (Cankar 1995: 2). Tudi Mileni je bilo, »kakor da je čisto sama med vsemi ljudmi, da ne pozna nikogar in ne razume nikogar« (Cankar 1995: 12). Po drugi strani pa hrepenita po zlitju z nečim, kar leži onstran tega prostora in kar razumeta kot brezmejno ljubezen, kot neko celoto ali nekaj absolutnega, kar izvira iz predstave o popolni avtonomiji subjekta in je porojeno iz človekove »subjektivne predstave o sebi in o zunanjem svetu, kakršen naj bo« (Kos 2018: 152). Milan in Milena predstavljata protislovje med predmodernim mišljenjem in sodobno izkušnjo razdrobljenosti, in ravno eros je tisti fenomen, ki spodkopava predstavo o popolni ljubezni, v kateri človek najde sebe v drugemu.

Razlog za to je po eni strani transgresivna narava erosa, po drugi pa dejstvo, da eros kot nekaj *iz-rednega* spodkopuje ustaljene rede, vključno z redom subjekta.

Vir

Cankar, Ivan, 1995: *Milan in Milena. Ljubezenska pravljica*. Ljubljana: Založba Horvat MgM.

Literatura

Avsenik Nabergoj, Irena, 2005: *Ljubezen in krivda Ivana Cankarja*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Bataille, Georges, 1994: *Die Erotik*. München: Matthes & Seitz.

Bernadete, Seth, 2010: Sokrates und Platon. Die Dialektik des Eros. Meier, Heinrich/Neumann, Gerhard (ur.): Über die Liebe. Ein Symposium. München: Piper. 169–196.

Knügg, Hiltrud, 2002: *Der erotische Roman. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Reclam.

Kimmich, Dorothee/Wilke, Tobias, 2006: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*. Darmstadt: WGB.

Kos, Janko, 1987: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Partizanska knjiga.

Kos, Janko, 2018: *Misliti Cankarja*. Ljubljana: Beletrina.

Köstler, Erwin, 2011: Spremna beseda k prevodu. *Ivan Cankar: Milan und Milena. Erzählungen*. Klagenfurt: Drava.

Pechriggl, Alice, 2009: *Eros*. Wien: UTB.

Sichtermann, Barbara, 2011: *Erotische Literatur*. Hildesheim: Gerstenberg.

Waldenfels, Bernhard, 2000: *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard, 2002: *Bruchlinien der Erfahrung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard, 2008: *Grenzen der Normalisierung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Wellershoff, Dieter, 2002: *Der verstörte Eros*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Zima, Peter V., 2000: *Theorie des Subjekts*. Tübingen/Basel: Francke.

Zupan Sosič, Alojzija, 2004: Pregibanje okrog telesa (o erotiki v romanih Vitomila Zupana). *Slavistična revija* 52/2. 157–180.