

Sandi Cvek

Ženska kot metafora

Podoba ženske

Vem za divjo pokrajino, kjer knjižničarji prezirajo praznoverno in nespametno navado iskati v knjigah smisel, in zanje je to isto, kakor iskati smisel v sanjah ali v nejasnih črtah na roki...

(Borges, *Babilonska knjižnica*)

V začetku je bila slika, svojevrstna sanjska vizija. Vse je nastalo po njej, in brez nje ne bi bilo romana: »Neka ženska stoji na koncu zapuščenega pomola, zagledana v morje... Ta slika se mi je prikazala v mislih nekega jutra v postelji, ko sem bil še v polsnu, in odgovarjala ni nobenemu resničnemu dogodku iz mojega življenja, kolikor se spomnim...« (Fowles, 1977, str. 151–162) Preden postane realna, v kateremkoli že smislu besede, je torej Sara podoba, in to sanjska podoba.

V predgovoru k popravljeni izdaji *Maga Fowles* priznava svoj dolg in zavezanost romanu *Le grand Meaulnes*, edinemu dokončanemu delu francoskega pisatelja Alain-Fourniera, nikjer pa ne omenja, da je mogoče prišla temna in skrivnostna Sara v njegove sanje ravno iz te knjige.

V *Velikem Meaulnesu* imamo pravzaprav dve ženski. Prva, Valentina, »prepovedana ženska«, je naslikana v precej temnih barvah: črno oblečena straši po mračnih ulicah, in njenim čarom junak podleže. Njej nasproti stoji Yvone de Galais; deviška, čista, svetla ženska, utelešenje svetlobe. Fowles v svojem romanu združi dve kontrastni figuri in ustvari veliko bolj kompleksno podobo Sare Woodruff. Tako preseže poenostavitev, zavrne biblijsko polarizacijo ženske na devico in skušnjavko, in vzpostavi begajočo skrivnost ženske, ki je oboje hkrati.

Takšne skrivnostne ženske, ki se vedno znova izmikajo poskusom, da bi jih opredelili, se pojavljajo v vseh Fowlesovih romanih. V skrajni točki niso le metafora katerega si že bodi aspekta ženskosti, in tudi ne

samo videnje mnogoterosti in poosebljenje begajoče in zapletene »drugosti« ženske v moških očeh. Označujejo večjo skrivnost — neizrekljivost in neopisljivost same realnosti. Knjige Johna Fowlesa nam govorijo o tem, da je svet kaos, in ravno ženska je največkrat njegov znak.

Neznosni pogled »Stvari«

»Moj Bog, moj Bog,« je molil, »zakaj si me zapustil? Zakaj si me tako zelo kaznoval? Oče naš, ki si v nebesih, reši me tega goloba, amen!«

(Süskind, *Golob*)

»Ko se mu je dogodila tista reč z golobom, ki je kar čez noč tako zelo iztirila vse njegovo bivanje, je bil Jonathan Noel star že čez petdeset let, za njim je bilo obdobje kakih dvajsetih let, ki so minila brez kakršnihkoli dogodkov, in že zdavnaj ni niti najmanj računal, da bi ga doletela kakršnakoli druga bistvena reč kot to, da bo nekoč umrl. In tako mu je bilo čisto prav. Kajti dogodkov ni maral, naravnost sovražil pa je tiste, ki so pretresali notranje ravnovesje in vnanji življenjski red spreminjali v zmedo.« (Süskind, 5)

Ko se mu je dogodila tista reč s Saro, ki je kar čez noč tako zelo iztirila vse njegovo bivanje, je bil Charles Smithson star komaj dvaintrideset let. In zmeraj je življenju zastavljal preveč vprašanj, čeprav si ga je že bolj ali manj trdno zakoličil.

Obe knjigi, *Golob* in *ŽFP*, govorita o istih stvareh, in strukturi-rani sta popolnoma enako. Najprej sta že oba naslova enako zava-jajoča. *Golob* seveda ne pripoveduje zgodbe o golobu, ampak zgodbo Jonathana Noela, tako kot *ŽFP* govori o Charlesu in ne o Sari.

Tako golob kot Sara sta zgolj »Stvar«, madež, tujek, ki se pojavi v svetu obeh junakov in ga sesuje. Sta metafora za tisto neznosno, ogrožajoče, vselej tuje v svetu. Pred njima ni ničesar, nobene zgodbe, nobenega dogajanja, zgolj nedoločni, retrospektivni namigi na neko preteklo inercijo. Pojavitev »Stvari«, srečanje z njenim neznosnim pogledom je tisto, kar sploh sproži samo zgodbo:

»Čepel je z rdečimi, krempljati nogami na kot volovska kri rdečih ploščicah na hodniku, ves v svinčeno sivem, gladkem perju: golob. Glavo je bil spustil na stran in buljil v Jonathana s svojim levim očesom. To oko, majhen, pravilen krog, rjav s črno piko na sredi, je bilo strašno na pogled. Čepelo je na operjeni glavi kot prišit gumb, brez trepalnic, brez obrvi, docela golo, docela brezsravno obrnjeno navzven in nepopisno odprto... Nobenega leska, nobenega sijaja ni bilo v tem očesu, niti iskric živega. Bilo je oko brez pogleda. In buljilo je v Jonathana.« (Süskind, 13)

»Obrnila se je in ga pogledala — Charlesu se je zazdelo, da je pravzaprav pogledala skozenj... Charlesu se je pozneje, kadarkoli se ga je spomnil, ta pogled zdel kot sulica; s čimer seveda ni mišljen opis predmeta, temveč njegov učinek. V tistem trenutku se mu je pritaknilo, da je nepravichen sovražnik; hkrati preboden in zaslužen ponižan. Ženska ni rekla nič. Njen pogled ni trajal več kot dve, tri sekunde, potem pa se je spet zastrmela proti jugu.« (ZFP, 12)

Čeprav gre v prvem primeru za opis samega pogleda, v drugem pa bolj za opis njegovega učinka, je istovetnost situacije očitna. Svet se je zamajal, razpokal je po šivih, in nikoli več ne bo cel.

Golob in Sara sta sama na sebi popolnoma nepomembna, pomembno pa je mesto, ki ga zasedata, zato o obeh izvemo v knjigi zelo malo. Fowles recimo izrečno poudarja, da mu je Sara popolna skrivnost, ne ve, kdo je in iz katerih senc se je vzela; glede goloba pa je to tako ali tako jasno. Le kaj naj bi bilo mogoče razumeti v zvezi z nekakšnim umazanim ptičem?

Charlesovo nenehno spraševanje, kaj Sara hoče (»Kaj je hotela in zakaj? Zakaj? Zakaj?... Toda le kaj je hotela? Prepustila se mi je — in me pustila, kot da ji ne pomenim nič...«), je zato popoln udarec mimo; nekaj takega, kot da bi se Jonathan spraševal, kaj hoče golob. Po drugi strani pa mu prav ti brezupni poskusi pomagajo ohraniti neki minimum razumske stabilnosti, prepričan je, da nora in iracionalna situacija skriva »nekaj zadaj«, da prispodobe zastirajo neko racionalno, razložljivo jedro. »Ali bom kdaj razumel tvoje prispodobe?« vpraša Sara še čisto na koncu in se v tem (in še v marsičem) razlikuje od glavnega junaka *Imena rože*, ki na koncu spozna, da je ves čas iskal privid reda, ko bi moral dobro vedeti, da v univerzumu ni reda.

Najlepše se to vidi v pogovoru, ki ga ima Charles z dr. Groganom nekje na začetku romana, takoj po tistem, ko Sara prvič čisto neposredno poseže v njegovo življenje. Že sama ureditev Groganove sobe, s fotografijami slavnih mož na eni steni in norih žensk na drugi, sugerira svet moške superiornosti, svet, kjer vlada razum. V varstvu te sobe naša dva »učenjaka« v znanstveni terminologiji, ob brandyju in cigarah razpravljata o Sari. Diagnoza je kmalu postavljena. Sara boleha za »obskurno melanholijo« (Freud je v tem času še gimnazijec!), ki pa ne more biti obskurna možakarjema njune sorte. Sara je tako kategorizirana, fiksirana v času in prostoru, znanost jo lahko opiše in pojasni. Charles se loti zdravljenja in kot se rado zgodi, še sam zbolí.

»Jutri se bom ubil,« je rekel. In potem je zaspal.
(Süskind, *Golob*)

Charles se zaljubi proti svoji volji in proti svoji viktorijanski presoji, rezultat je uničenje njegovega naivnega pozitivizma in razpad sveta, kakršen je bil zanj dotlej (ali kakršen naj bi bil): sveta, v kate-

rem so stvari, vključno s človeškimi čustvi in željami, razložljive in pod kontrolo, če so le pazljivo preiskane in analizirane. Charles, ki je že izgubil plemiški naslov in stričevo zapuščino, zdaj izgubi še bodočo (bogato) ženo, dobro ime, socialni položaj in celo lojalnost svojega služabnika.

Gre za tipično fowlesovsko situacijo, kjer je junak pritisnjen ob zid, postavljen na sam rob eksistence, ali pa je celo pahnjen čez rob, v smrt, tako kot John Marcus Fielding v zgodbi *The Enigma*. Charlesu se nekako uspe obdržati, uspe se mu celo prebiti skopi labirint, ki ga čaka, tako da lahko na koncu reče skupaj z Davidom Williamsom, junakom zgodbe *The Ebony Tower*: »Jaz sem preživel!«

Vrt s potmi, ki se cepijo

»Labirint je tu«, je rekel in pokazal na veliko lakiranc pisalno mizo.

»Labirint iz slonove kosti«, sem vzkliknil, »zelo majhen labirint...«

»Labirint iz simbolov«, je popravil. »Neviden labirint časa. Meni, angleškemu barbaru, je bilo določeno odstreti to presojno skrivnost...«

(Borges, *Vrt s potmi, ki se cepijo*)

To, da je labirint res tu, je jasno vsem, saj živimo v času, ko je o labirintih že kar precej znanega. Vsaka interpretacija knjige, s katero se ukvarjamo, slej ko prej zaide vanj, in se v njem ponavadi izgubi. Gre seveda za slovito cepljenje poti, za problem treh koncev knjige.

Najprej nas zanima, za kakšen labirint gre. Umberto Eco, ki je pravi strokovnjak za te zadeve in človek, ki mu zaupamo, pravi, da je labirint predvsem abstrakten model domnevnosti.

»Vendar obstajajo tri vrste labirintov. Eden je grški, Tezejev. Ta labirint ne dopušča nikomur, da bi se izgubil: vstopiš in prispeš v središče in potem iz središča k izhodu. Zato je v središču Minotavros, sicer bi bila zgodba brez draži, bila bi navaden sprehod. Strah se, če se že, rojeva zato, ker ne veš, kam boš prispel in kaj bo storil Minotavros... Potem obstaja maniristični labirint: če ga razmotaš, boš imel v rokah neko vrsto drevesa, neko strukturo v obliki korenine z mnogimi slepimi ulicami. Izhod je en sam, toda lahko ga zgrešiš. Da se ne bi izgubil, potrebuješ Ariadnino nit... Naposled obstaja mreža, ali boljše... rizom. Rizom je narejen tako, da se vsaka steza lahko poveže z vsako drugo stezo. Nima središča, nima obrobja, nima izhoda, ker je potencialno neskončen. Prostor domneve je prostor v obliki rizoma...« (Eco, 1986, str. 54)

Bodimo natančni in si поблиže pogledimo vse tri modele.

»Kako lep je svet in kako grdi so labirinti!« sem vzkliknil olajšano.

»Kako lep bi bil svet, ko bi obstajalo pravilo za orientacijo v labirintih,« je odgovoril moj učitelj.

(Eco, *Ime rože*)

Tsui Pên je menda nekoč rekel: »Umikam se, da bom napisal knjigo.« In drugič: »Umikam se, da bom naredil labirint.« Vsi so mislili, da sta to dve deli; nihče pa ni pomislil, da sta knjiga in labirint ena sama stvar.

(Borges, *Vrt s potmi, ki se cepijo*)

Recimo, da nas je Avtor skupaj s Charlesom postavil v labirint številka ena. Središče labirinta je že na njegovem začetku, in tu nas čaka tudi Minotaver oziroma (če se malce poigramo z grško mitologijo, ker nam to ravno ustreza) Sfinga, ki pa je Sfinga z napako. Sfinga, ki molči in nas spravlja v neznosen položaj s samo svojo prisotnostjo, s tem, da ne zastavlja ugank, ampak je uganka ravno to, da ne vemo, kaj hoče.

Sfingino čudaštvo nas prestavi v labirint številka dva, saj je akcija stvar naše odločitve, točno to pa razcepi ravno cesto na številne poti. Slepih ulic je mnogo, izhod menda en sam, pa tudi Ariadne niti nimamo. Ne smemo pa pozabiti, da smo v knjigi, knjiga in labirint skupaj pa ne moreta dati nič drugega kot »knjigo iz peska«, neskončen tekst. Taki knjigi bi se še najbolj prilegala oznaka, ki jo je Eco povzel po Deleuzu in Guattariju, torej labirint številka tri; knjiga — rizom.

ZFP pa nekako ni čisto ista stvar kot Borgesov *Holy Writ*. Strani niso obrabljene, slabo natisnjene in čudno oštevilčene. Začetek je lahko najti, prav tako konec, saj se med platnice in roko ne vrivajo vedno novi in novi listi kot pri oni drugi. Število strani je končno in precej enakomerno porazdeljeno na enainšestdeset poglavij.

Zato pa je toliko bolj čudna zgodba. Pravzaprav ne toliko, saj gre za precej običajen ljubezenski zaplet oziroma za zgodbo o ljubezenskem trikotniku, kar pa je tako ali tako vsaka ljubezenska zgodba. Čudna je cepitev v tri konce, ki naj bi bili tri možne razrešitve tega trikotnika:

- 1) Charles «ostane zvest» Ernestini;
- 2) Charles zapusti Ernestino, zato pa dobi Saro;
- 3) Charles ostane brez obeh žensk.

Cetrta logična rešitev, ki se zdi kar udobna, da namreč

- 4) Charles obdrži obe ženski,

pa se v romanu ne pojavi (bilo bi izjemno zanimivo in zabavno, če bi

se), saj je verjetno nekoliko nevzdržna znotraj njegove fiktivne realnosti.

Zgodba se konča oziroma prvič konča že na približno prvih dveh tretjinah knjige. To nekateri interpreti radi spregledajo in govorijo o samo dveh koncih v zadnjih dveh poglavjih. Njihov argument je, da naj bi šlo v prvem primeru »le za Charlesove sanje in ne za realnost«. Govoriti o fikciji znotraj fikcije na tak način, po Borgesovi izkušnji sanjavca, ki je tudi sam sanjan, je zadosti naivno, da nam tega ugovora ni treba jemati resno. Ravno Borges nas tako kot Cervantes, Calderon, Shakespeare, Schopenhauer in drugi veliki sanjavci iz preteklosti stalno opozarja, da ima realnost strukturo fikcije. »Svet je naš sen, naša ideja, kjer se nahajajo drobne in večne razpoke nerazumnosti, ki nas opominjajo, da je naše stvarjenje lažno, ali vsaj izmišljeno.« (Barth, 19) Vesolje je knjižnica in življenje zgodba, mi pa ne moremo več kar tako šariti z opredelitvami in govoriti o »zgolj sanjah« oziroma je smešno, če to še vedno počnemo. Od stvari in ljudi so ostala le imena, tako kot je recimo Platon ime in simbol izgubljene nedolžnosti, simbol časa, ko se je realnost še lahko delilo na stvari, njihove posnetke in posnetke posnetkov. To že dolgo ni več mogoče, vse ima isti »ontološki status«, če si še lahko dovolim uporabiti to zaprašeno sintagmo.

Charles in Ernestina se poročita, vendar ne živita srečno. Imata (recimo) sedem otrok, katerih potomci so še danes veliki londonski trgovci. Sara kar izgine in nikogar več ne nadleguje, vsak dobi tisto, kar mu gre, celo gospa Poulteneyeva.

Tako sanja Charles na vlaku, ki ga vozi iz Londona v Lyme Regis nazaj v naročje njegove koprneče, bidermajerske Ernestine. Zdi se mu, da se knjiga njegovega bivanja bliža hudo klavrnemu sklepu, saj ne ve, da je junak v knjigi — labirint in da se pot šele začenja cepiti.

Med Londonom in Lyme Regisom je Exeter in v Exetru Sara. Charles je človek, ki terja pojasnila. Ernestina bo pač malo počakala, on mora najprej izvedeti, kaj Sfinga hoče. Odgovor dobi v pičlih devetdesetih sekundah, in to v postelji:

»Obležala sta kot ohromljena od svojega dejanja. Zamrznjena v greh, otrpla od užitka. Charles — ne mila otožnost po združitvi, nenadna, vesoljna groza ga je spopadla — je bil kot mesto, ki ga je z jasnega neba zadela atomska bomba. Vse je razneslo; vsa načela, vso prihodnost, vso vero, vse poštene namene. On pa je obstal, užival je najslajšo posest v življenju, poslednji med živimi, neskončno osamljen... toda, radioaktivno sevanje krivde se je že prikradlo, zalezlo se mu je v živce in kri.« (ŽFP, 342)

»Omne animal triste post coitum,« je ob podobni priložnosti rečeno v neki slavni knjigi. Zmešnjava, neznanska zmešnjava sicer, toda uganka se zdi rešena, Sfinga je končno izdala svojo skrivnost.

Svet je spet postal domač. Obeta se sicer cel kup neprijetnosti, toda pot naprej je znana. Charles uživa svojih pet minut navidezne zmage, ki jim takoj sledi nov poraz. Svet se lahko sesuje tudi zaradi madeža na srajci. Zlasti če je to krvav madež. Večerna meditacija v cerkvi skoraj vedno pomaga, čeprav si viktorijanski agnostik in darvinist. Če nič drugega, se babilonska vlačuga kaj hitro spet spremeni v Mater božjo. Poti nazaj ni, stvar je odložena. Kocka je padla, zdaj je pravi trenutek za met kovanca, kajti pot se bo vsak čas spet razcepila.

Tujca na vlaku

»Sedaj je Trout pričeval razumevati, da sedi zelo blizu osebe, ki ga je ustvarila. Bilo ga je sram. Težko mu je bilo vedeti, kako naj reagira, predvsem zato, ker bi bile njegove reakcije vse tisto, kar bi jaz dejal da so.

Lepo sem se vedel do njega, nisem pomahal, nisem strmel. Nisem odložil očal.«

(Vonnegut, *Zajtrk prvakov*)

»Ne biti človek, samo odsev sanj drugega človeka, kakšno nerazumljivo ponižanje, kakšna vrtoglavica!«

(Borges, *Krožne razvaline*)

Smo v petinpetdesetem poglavju, ki se »čisto slučajno« začenja z istim citatom iz *Through the Looking Glass* kot Borgesove *Krožne razvaline*. Met kovanca (ki ne bo odpravil naključja) se zgodi na vlaku, ki tokrat pelje v nasprotni smeri, iz Exetra v London. Slavno srečanje na vlaku zelo spominja na srečanje v koktejl baru novega Holiday Inna v Midland Cityju, s to razliko, da Charles ni obdarjen s toliko domišljije kot Kilgore Trout (lahko njemu, ki je pisec znanstvene fantastike) in ne more posumiti, da je morda stvaritev nekega drugega človeškega bitja. Saj tudi ne more, ubogi Charles Smithson. Ne le zato, ker je samo »... še ena osamljena sirota, konvencionalni heroj, nekakšen pasivni, brezdalni gentleman, amater v splošnem in fosilar v posamičnem« (Conradi, 63); tudi njegov Stvarnik mu posla prav nič ne olajša. Ne prikaže se kot goreč grm ali nevihtni oblak, kakor je v navadi, pač pa kot mesnat in bradat možakar pri štiridesetih, najbrž sploh ne gentleman, le stremuški butler ali uspešni laični pridigar, vsekakor pa izrecno neprijeten človek. Pravi pravcati postmodernistični, žižkovski Bog torej, in tokrat se prav nič lepo ne vede. Pomaha ravno ne, tudi očal ne odloži (najbrž jih sploh ne nosi), pač pa strmi, prav ljudožersko boljše v svojo stvaritev, ki ji je pa prizanesen ta zoprni, božji pogled, saj spi. Zbudi se ravno prav, da vidi met kovanca, kar ima samo za še eno neslanost svojega zoprnega sopotnika.

Mi pa sedaj vemo, da je imel Werner Heisenberg prav, in da Bog res kocka.

Bratovščina

Ecce Ancilla Domini ...

(Luka, 1, 38)

Med šestinpetdesetim in sedeminpetdesetim poglavjem romana zija luknja dvajsetih mesecev: »Rezek februarški dan leta 1869 je ... Tem-za je kot zmeraj nemarno blatna in siva. Toda nebo nad njo je posmehljivo sinje: če dvigneš pogled, je kot da bi bil v Firencah, če pa spustiš pogled, so na obrežju v Chelseu še ostanki snega.«

Smo seveda na Cheyne Walku, kjer se Mary, zdaj že Londončanka, sprehaja in si ogleduje »vrsto prikupnih hiš na obrežju onstran ceste«. (ŽFP, 409) In tu spet najdemo Saro: pripelje se z izvoščkom, izstopi, plača in izgine skozi vrata bližnje hiše, vse to pred očmi Mary, ki od začudenja zazija. Kako bi zijala šele, če bi vedela to, kar tudi mi izvemo tri poglavja kasneje: Sara ni našla zavetja nikjer drugje kot pri pravih deklariranih retrogardistih, kar jih pozna zgodovina, pri predrafaelitski bratovščini oziroma pri tistem, kar je od nje še ostalo.

P.R.B. (Pre-Raphaelite-Brotherhood) je bila za viktorijansko Anglijo nekaj takega, kot je bila N.S.K. (Neue Slowenische Kunst) za Slovenijo sto in nekaj let kasneje. Podobnost je očitna na vseh nivojih, od čisto formalnih in organizacijskih (uniformiranost — podpisovanje del s kratico Bratovščine, hermetična, vase zaprta skupnost, Občestvo ...) pa do odmeva, ki so ga tako eni kot drugi povzročili v javnosti.

Zgodovina Bratovščine je predvsem zgodovina škandalov. Njena ustanovitev sega v famozno leto 1848, pomenila pa je v prvi vrsti reakcijo na togi in sterilni formalizem Kraljeve likovne akademije in na »splošen slab okus dobe«. Sedmerica mladih umetnikov z Dantejem Gabrielom Rossettijem na čelu je zavrgla vse slikarstvo od Rafaela naprej; »beau idéal«, je postala srednjeveška čistost. Prvemu letu dela na novih temeljih je sledil poskus preboja. Prve razstavljene slike so šle mimo oči javnosti brez posebnega hrupa, to pa je bilo le zatišje pred viharjem ogorčenja in zgroženosti. Kritika jih je enoglasno raztrgala, križarski vojni pa so se pridružili vsi, od lokalnih pisunov pa do eminenc, kot je bil recimo Charles Dickens. Bratovščino je v svojo zaščito vzel edino John Ruskin, ki je s svojim ugledom in avtoriteto dosegel, da se je negativna klima začela spreminjati. V svoje posebno varstvo je Ruskin vzel nadarjenega Millaisa. Posledici sta bili predvsem dve: leta 1853 je Millais postal član te iste institucije, proti kateri se je prej boril, Bratovščine pa je bilo s tem seveda na neki način konec. »Okrogla miza« je po Rossettijevih besedah razpadla.

Zabavna posledica je bila tudi ta, da je »mentor in učitelj« ostal brez svoje žene; Effie Ruskin se ni mogla upreti čarom varovanca svojega moža, s katerim se je po škandalozni ločitvi poročila.

Temu je sledil še en škandal (o vsem tem govorim zato, ker močje ni čisto brez zveze z dogajanjem v naši knjigi). Leta 1857 je Rossetti spoznal fatalno Jane Burden, žensko, ki ni postala samo utelešenje lepotnega ideala Bratovščine, ampak tudi žena »mladega, nardarjenega in bogatega« William Morrisa. Poroka (a most unorthodox marriage, and not a welcome one; his parents, it seems, did not attend the wedding ceremony (Hilton, 169)) je bila res, milo rečeno, nenavadna, saj je bila Jane delavskega porekla, hči konjskega hlapca. S svojo dolgoletno ljubeznijo Lizzy Sidal se je končno poročil tudi Rossetti, ta poroka pa je Lizzy prinesla samo osamljenost, trpljenje in smrt. Njen samomor z laudanumom (ki se je takrat na veliko uporabljal, celo gospa Poulteneyeva se je nacejala z njim) je Rossettija strl in na neki način pomeni tudi začetek njegovega umiranja.

Na tej točki vstopamo zopet v roman.

Smo na začetku predzadnjega poglavja. Rossetti živi na Cheyne Walku ob Temzi v svoji novi hiši, v katero se je preselil po ženini smrti in kamor je zdaj vstopil Charles. Gospodar hiše je star enainštirideset let in ni več »gay and handsome«. Duševno in telesno zdravje ga zapuščata, in trpljenje si blaži z vedno večjimi količinami opija, klora in alkohola. Čez tri leta se mu bo ponesrečil poskus samomora, in smrt bo prišla ponj šele leta 1882.

V tem trenutku pa se piše leto 1869 in Charles še ne ve, kam je prišel in kdo je možki, ki ga je videl na drugem koncu predsobe. Zdel pa se mu je rahlo zoprni, »nekaj židovskega je bilo na njem, oblačil se je brezbržno razkazujoče; rahel nadih mladega Disraelija.« Ko se je Charles vzpenjal po stopnicah, »si je bežno ogledoval nakopičene slike in risbe. Dovolj se je spoznal na sodobno umetnost, da je prepoznal šolo, h kateri je večina spadala; in celo slavljenega, znamenitega umetnika, katerega monogram je bil na večini podob. Vihar, ki ga je ta zbudil pred kakšnimi dvajsetimi leti, se je že polegel; dela, ki so jih nekoč obsojali na grmado, so imela zdaj lepo ceno.« (ŽFP, 430)

Krog se je sklenil, na koncu smo. Zgodba se je začela s sliko, z mentalnim diapozitivom, in Sara se je vrnila v sliko.

Tokrat v realne slike D. G. Rossettija.

Astarte Syriaca

Poteze pa so bile pri obeh ženske in naenkrat nisem več mogel razumeti, kaj ju razločuje.

(Eco, *Ime rože*)

To, da se je Sara znašla na tako čudnem mestu (pomočnica in model velikemu Rossettiju), je nedvomno najbolj neposreden vdor zgodovinske realnosti v zgodbo. V knjigi se fikcija neprestano pre-

pleta z zgodovinskimi dogodki, vzdržuje se posebno razmerje med obojim. Za pisanje romana Eco pravi, da je kozmološko dejanje, »predvsem je treba ustvariti neki svet, kar se da popoln, do zadnjih podrobnosti... besede bodo prišle skoraj same od sebe.« (Eco, 1986, str. 45) Svet, v katerem se zgodba dogaja, je viktorijanska Anglija, in ta podstatni svet daje zgodbi določene omejitve: »In to nima nič opraviti z realizmom. Lahko se ustvari povsem irealni svet, v katerem osli letajo in princeze oživljajo od poljubov: vendar se dogaja, da ta svet, ki je zgolj možen in irealen, eksistira po strukturah, definiranih na začetku (vedeti je treba, če je to svet, v katerem obudi princeso le prinčev poljub ali tudi čarovničin poljub in če princesin poljub spreminja v prince le krastače ali tudi, recimo, pasavce).« (ibid, 46)

Tako srednji vek pri Ecu kot viktorijanska Anglija pri Fowlesu sta del tega sveta, in tega se ne da spremeniti (uničiti), da pa se ga svobodno interpretirati, po možnosti ironično. In že smo pri eni velikih tem teoretikov postmodernizma, pri kateri pa se ne bomo dosti ustavljali.

Zgodovinska dejstva (zaraščeni nemški žid v knjižnici Britanskega muzeja, John Stuart Mill in njegov boj za žensko volilno pravico, Gladstone in Disraeli, pa Lyell, Goose, Darwin in porodni krči nove znanosti...) se ne glede na to, da so spoštovana do podrobnosti, vgradijo v fiksijsko strukturo. Tako ne služijo več samo zgodovinski resnici, ampak se osamosvojijo kot eden mogočih in pri tem osebnih načinov občutenja določenih trenutkov zgodovinskega izkustva. Ne smemo pozabiti, da nista Sara in Charles vpletena v dogodke, vezane na viktorijansko Anglijo, ampak so ti dogodki vpleteni v njuno pustolovščino. Oni le rabijo, da bi Avtor povedal svojo zgodbo. Tako Rossetti nima prav nobene prednosti pred Charlesom, vsaj ne v tem smislu. Oba sta le lika v knjigi. (Đukanović, 134)

Rossetti je ravno v tem času brezumno in brezupno zaljubljen v Jane Morris, žensko, o kateri (razen drobcev, ki smo jih že omenili) ne vemo prav dosti. Je bila res tako poduhovljena, pametna in vredna oboževanja, kot se ji v glavnem pripisuje, ali pa je njen veličastni videz skrival precej plehko bitje? Druga, bolj neprijetna možnost izvira predvsem iz memoarov G. B. Shawa, ki je kot zagret, mlad socialist kar dosti zahajal v hišo Morrisovih. Kakor vse kaže, je edina stvar, za katero se Shaw spomni, da bi jo Boginja izrekla, pripomba o nekakšni lojevi pogači. (Hilton, 185)

Naj bo tako ali drugače, jasno je, kaj je v Jane videl Rossetti in kaj mu je pomenila. »Če bi mu bilo brez nje življenje zelo težko, pa bi bilo slikanje nemogoče. Redki slikarji so bili tako popolnoma odvisni od enega samega obraza in lika, in redki modeli, ki so tako popolnoma utelešali vse principe in ideale nekega umetnika.« (ibid) Jane je bila popoln spoj duhovnega in čutnega, Marije in Eve, priprošnjice in pogubljevalke. Vidimo jo lahko na ogromni večini slik, ki jih je Rossetti

ustvaril v svojem zadnjem obdobju, po letu 1868, najmočnejši pa je njen mračni čar na slavnem »Astarte Syriaca«, ki pomeni še zadnjo »Himno Njej« in dopolnitev Rossettijeve umetniške poti. Astarte je bila sirska Afrodita, zelo mračna in zelo skrivnostna. Oboževati jo in ji slediti pomeni zapustiti svet svetlobe in se podati v neznano. Ko se srečata Charles in Rossetti, se tako srečata dva človeka z eno in isto obsesijo, nesrečni primer se podvoji. Nam pa ne preostane nič drugega, kot da sprejememo igro, ki se nam ponuja, igro anarhizma in zmotnega pripisovanja, kot ji pravi Borges, njen izumitelj: »Ta tehnika nas vabi, naj beremo Odisejo, kakor da je kasnejša od Eneide, in knjigo gospe Henri Bachelier *Kentavrov vrt*, kakor da je knjiga gospe Henri Bachelier. Ta tehnika polni z dogodivščinami najbolj mirne knjige. Pripisovati *Hojo za Kristusom* Louisu Ferdinandu Célinu ali Jamesu Joyceu, ali to ne pomeni dovolj obnoviti plemenite duhovne nasvete tega dela?« (Borges, *Pierre Menard, avtor Kihota*)

Ta tehnika nas vabi, da brišemo meje, zapolnjujemo vrzeli, sledimo intuiciji in lastnim željam. Z novimi dogodivščinami napolnjuje tudi našo knjigo. Kako razburljivo je zlit dveh podob v eno in videti v obsesivnih Rossettijevih portretih Jane Morris Sarin obraz.

Obrat vijaka

Knjige, to je tam, kjer so stvari pojasnjene.

(Barnes, *Flaubertova papiga*)

Da, toda konec koncev, kaj pa je v besedah jasno in kaj ne? Vse se zdijo tako prozorne, a kaj hočejo zaman povedati?

(Celati, *Apokrifni bralci knjig*)

V svoji izvrstni analizi Hitchcockovega filma *Sum* (Mladen Dolar, 1987) se avtor predvsem ukvarja s problemom konca, ki je, kot je znano, v filmu drugačen kot v knjigi. Film je narejen po knjigi Francisca Ilesa *Before the Fact* in tu se zgodba konča s smrtjo Line — ta zavestno popije kozarec zastrupljenega mleka, ki ji ga prinese Johnny. Film se namesto z dramatičnim umorom konča s precej neprepričljivim happy endom.

Ta Hitchcockova poteza, ki naj bi jo narekovale hollywoodske konvencije in skrb za dobro podobo Caryja Granta, je povzročila različne interpretacije, ki so bodisi obžalovale kompromis ali pa poskušale prikazati spremenjeni konec kot edino konsistenten. Paradoks pa je v tem, »da odločitev v eno ali drugo smer sploh ni pomembna in nima daljnosežnih konsekvenc... Tisto, kar odloča o smislu celega filma, je pravzaprav nebitveno.

Resničnostni status dogodkov ne zadene substance filma, utemeljenost ali neutemeljenost suma ne spremenijo veliko; z vidika dispozitiva, na katerega nas film ujame, je nazadnje vseeno, ali je Cary Grant morilec ali fičfirič. Tako kot je Hitchcock dobro vedel, da je zastavek akcije v filmu — tisto, za čimer si vsi prizadevajo — le neko prazno mesto in je sam na sebi docela irelevanten (teorija Mac Guffina), tako je lahko v precejšnji meri irelevantna tudi končna točka prešitja. Toda MacGuffin lahko ostane prazen in povsem tavtološki, konec pa mora naposled vendarle biti zapolnjen: odločiti mora v eno ali v drugo smer, čeprav ni tako pomembno, v katero. Vselej pa retroaktivno ustvari vtis, da je bil prav takšen konec neizbežen in edino logičen.« (Dolar, 54)

Nujna razrešitev alternative, zahteva, da konec ne more ostati le prazno mesto, pa prinese s sabo učinek nujnega razočaranja, saj »Poslednji označevalec, ki vnačaj podeljuje smisel, zmeraj nujno izneveri pričakovanje. S fiksiranjem pomena se izgubi ravno ta vmesni status subjekta, vkleščenega med enigmatične sledi. S smislom kot definitivnim, poslednjim, polnim in pozitivnim elementom se razblinjajo te vmesne, lebdeče, izmikajoče se, nikoli pozitivno bivajoče bitnosti... Tu je problem konca: diskusija je bila videti izčrpana kot alternativa med dvema globalnima pomenoma celote; kar ji je uhajalo, je bilo ravno to neujemljivo nihanje med obojim, skratka sum, kot tisto krhko mesto, kamor je postavljen subjekt, tista substanca filma, ki jo vsaka izmed obeh alternativ izda.« (ibid)

Zastavlja se torej vprašanje, ali je končno razočaranje neizbežno, in kako je potemtakem zgodbo sploh mogoče končati.

Fowlesova fascinantna rešitev problema je zelo podobna rešitvi, ki jo je uporabil Henry James v svoji sloviti noveli, katere naslov smo si izposodili za naslov tega poglavja (če že ostajamo pri referencah, ki nam jih nudi avtor prej omenjene analize). Genialnost tega dela je v tem, da se njegova dvoumnost in pomenska nedoločljivost na koncu ne razrešita. »James nam tudi na koncu ne da ključa za interpretacijo.« (ibid, 55) Tako si dogodke lahko tolmačimo na dva različna načina, ravno s tem pa zgrešimo poanto. »Stvar sama«, substanca knjige nam spolzi med prsti. Pri Jamesu zgodbo pripoveduje glavna junakinja, vzgojiteljica, in bralec ostane razcepljen in zmeden, ker »se nehote, samodejno, vživlja v njeno perspektivo, pristaja na njen pogled na dogajanje.« (J. Šumič-Riha, 77) Tako nikoli ne vemo, kaj se v resnici dogaja; je vzgojiteljica blazna in spremljamo njene halucinacije ali pa edino ona vidi strašno resnico? Je zlo ona sama ali je zlo v otrocih?

Fowlesov postopek je na neki način še veliko bolj radikalen. Zgodbe ŽFP ne pripoveduje eden izmed junakov, ampak Avtor, božansko bitje, katerega beseda ima stvariteljsko moč in katerega pisanje je stvarjenje samo. Nad osebami, ki jih je ustvaril, ima kontrolo, čeprav lahko včasih le približno vodi njihovo gibanje, in tudi njemu nekatere

stvari niso čisto jasne. Tako odprtost konca ne izvira iz pripovedne perspektive, ampak je rezultat samovoljne pisateljske geste.

...ničesar več ni mogoče reči... Naj bo konec praznina.

(Barth, *Naslov*)

Fowles se neposredno z vprašanjem konca ukvarja v petinpetdesetem poglavju romana. Sprašuje se, kaj za vruga naj stori z nami, in na misel mu pride, da bi sklenil Charlesovo kariero in ga za večne čase pustil na poti v London, če bi pravila (viktorijanskega) leposlovja le dopuščala odprt, nedorečen konec.

Zagata se mu po premisleku izkaže za neresnično (ŽFP, 396), treba je prikazati obe verziji, ki sta še ostali; o njunem zaporedju odloči met kovanca. Tako ostane problem odprt, trije konci le na videz različni. Končna točka prešitja je nepomembna, odločitev v eno, drugo, tretjo... smer je popolnoma nebitvena, in obrat vijaka na koncu stvari čisto nič ne spremeni. Vse je bilo odločeno (in izgubljeno) že na začetku. Poti se sicer cepijo, a le zato, da bi se spet staknile. Vse poti vodijo v središče labirinta, nobene Ariadnine niti ne rabimo, da bi prišli tja, in nobena nit nas ne spravi več ven.

Gizdalinski bradati impresario, ki brezbržno sloni na ograji nabrežja nasproti številke 16 na Cheyne Walku, vse to dobro ve. Nič nas ne prepriča njegovo zatrjevanje, da je »kljub drugačnemu videzu zelo majhna figura. Neznatna kot delec žarkov gama« (ŽFP, 449), saj žarki gama sploh niso nedolžna zadeva. Svet opazuje, kot bi bil njegov, kar tudi je, ustvaril ga je po svoji podobi in lahko ga uporablja, kot se mu zdi, v čim večji užitek svojemu brezobzirnemu, ljudožerskemu pogledu, ki mu nikoli nič ne uide. Zdi se, da komaj zadržuje hudomušnost, ko se igra s svojo dragoceno žepno uro, da bi pripeljal zgodbo v njen troedini konec, in se potem s kožijo odpeljal iz nje, kajti »zdaj ga čakajo važnejši posli«, verjetno stvarjenje kakšnega novega sveta.

Mi pa vemo in se bojimo, da se utegne lepega dne zlobni pogled ustaviti tudi na nas.

LITERATURA

Barth, John, *Literatura izčrpanosti*, v knjigi *Ameriška metafikcija*, Kon-dor 247, Ljubljana 1988.

Barth, John, *Literatura izpolnjenosti*, (ibid).

Borges, Jorge Luis, *Izmišljije*, Ljubljana 1984.

Conradi, Peter, *John Fowles*, London/New York 1983.

Dolar, Mladen, *Sum*, Problemi/Ekran, skupna številka, Ljubljana 1987.

Đukanović, Zoran, *Tomas Man ili Filip K. Dik*, Beograd 1988.

Eco, Umberto, *Ime rože*, Ljubljana 1984.

Postile k Imenu rože, Problemi-literatura, št. 1, Ljubljana 1986.

Fowles, John, *Notes on a Unfinished Novel*, v knjigi *The Novel Today*, Malcolm Bradbury (ed.), Manchester 1977.

Žeska francoskega poročnika, Ljubljana 1979.

The Magus, London 1980.

The Ebony Tower, London 1981.

Hilton, Timothy, *The Pre-Raphaelites*, London/New York 1987.

Süskind, Patrick, *Golob*, Celovec 1989.

Šumič-Riha, Jelica, *Realno v performativu*, Ljubljana 1977.

Vonnegut, Kurt, *Zajtrk prvakov*, Ljubljana 1977.

Žižek, Slavoj, *Das Ding, fetišizem in postmodernizem*, v knjigi *Problemi teorije fetišizma*.