

Analize i rasprave

Ana TOMLJENović

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Izvorni znanstveni rad.
Prihvaćen za tisak 24. 4. 2020.

Objekt malo e: Ibsenov *Mali Eyolf* između Platona i Lacana

Il n'y a de cause que de ce qui cloche.

Lacan

Smjestimo li *Heddu Gabler* unutar širokoga intertekstualnog okvira Platonova *Simpozija*, kako u svojoj analizi predlaže Kristin Boyce (2018), Ibsenova drama *Mali Eyolf* može se sagledati kao naknadni prijepis znamenitoga filozofskog dijaloga o ljubavi, odnosno kao dodatak ili nastavak *Hedde Gabler*, djelo koje se razvija iz njezinih motivskih ostataka – kao da je niknulo iz pepela u Heddinu kaminu ili izraslo iz papirića iz kojih se Tesman i Thea u posljednjem prizoru komada nadaju sklopiti novu knjigu. Nastavljajući, naime, u *Malom Eyolfu* razvijati Platonovu metaforu rođenja knjige kao djeteta, Ibsen četiri godine poslije *Hedde Gabler* piše dramu o knjizi koja nikada nije dospjela sazreti, o djetetu koje nije odraslo, odnosno o ljudima koji pokušavaju ljudima dorasti. Kao u *Heddi Gabler*, u kojoj nestale knjige i nerođena djeca zauvijek ostaju zaogrnuti mrakom – bilo da su skriveni u majčinoj utrobi, zatočeni u glavi učenjaka ili spaljeni u crnom kvadratu kamina – u *Malom Eyolfu* teza ostaje nedovršena, a dijete izgubljeno. Kako ćemo pokušati dokazati, čitajući *Malog Eyolfa* kao drugi dio *Hedde Gabler*, Ibsen u pogledu teme (pro)kreacije nikako da okrene novi list: on svojim fiktivnim plodovima duha i tijela samo dodaje kore i korice, ulaže kožu te slaže koprene. Po uzoru na kutijicu koju opisuje Alkibijad u *Simpoziju*, a koja u svojoj nutрини krije blago – “dragocjenosti” najviše vrste koje se doimaju “tako božanstvenima i zlatnima, prekrasnim i čudesnim” (Platon, 1996: 144) – Ibsenove mnogobrojne maske mogu se prepoznati kao silenske. Hvaleći, naime, Sokrata, Alkibijad ga uspoređuje sa silenima kakvi se izrađuju u kiparskim radionicama, s kipićima u unutrašnjosti kojih se kriju drugi kipići: “zanatlije ih izrađuju kako drže svirale ili frulice; kad ih se pak rasklopi na dvoje, pojavljuju se u njima smješteni likovi bogova” (*ibid.* 138). Shvatimo li, naime, *Heddu Gabler* kao svojevrstnoga intrauterinog *Malog Eyolfa*, Platonova metafora otkrit će svoje post-

partalno naličje: nakon drugosti pod srcem, u *Malom Eyolfu* upoznajemo drugost u srcu, *objekt malo e*.

Počevši od središnje metafore krnje knjige kao sakatog djeteta, u drami *Mali Eyolf* pratimo na koje se sve načine pokazuje da se svijet raspao na dijelove, listove i udove, da knjige koje se ne mogu napisati do kraja i u cijelosti dijele sudbinu nas ljudskih odlomaka. Pri tome smrt djeteta na kraju prvog čina označava točku emotivnog sloma – svijeta od kojega su ostale samo krhotine i koji, iz perspektive neutješnih roditelja, nikad više neće biti isti.¹ Iako se smrt djeteta naoko prikazuje kao uzrok sveopćeg rasapa koji će uslijediti, u *Malom Eyolfu* uzrok se raspoznaje prije svega kao objekt-uzrok: kao štaka koja ostaje plutati nakon što se dijete utopilo, objekt će isplivati na površinu samo kao greška, oštećenje, ozljeda, kao podsjetnik na prvotni prijelom – raskol o kojem pripovijeda još jedan dramski pjesnik, Aristofan u Platonovu *Simpoziju*. Kako ćemo nastojati pokazati u nastavku, uzrok se povezuje s onim što šepa, ili Lacanovim riječima: “postoji uzrok samo onoga što hramlje” (Lacan, 1986: 28).

Dok likovi u *Gospođi s mora* spekuliraju o mogućnosti povratka morskom počelu kao kolijevci čovječanstva, dozivajući time vrijeme prije vremena, mitsko doba kada je svijet bio Jedan, u *Malom Eyolfu* iskon se od početka razaznaje kao gornji svijet kojem nitko nema pristupa, kao uvijek udaljeno nebo. U prvom prizoru, naime, susrećemo Ritu Allmers dok raspakirava kovčeg supruga koji se netom vratio s višetjednog boravka u planinama kamo se otputio kako bi prevladao dugotrajan stvaralačku krizu. Nakon što je bio zaglavio u razdoblju u kojem nije mogao pisati, Allmers je odlučio otići “među planinske vrhove i prostrane visoravni” (Ibsen, 2014:

¹ “ALLMERS: (...) Život ide dalje. Kao da se ništa nije dogodilo.

RITA (*gleda ispred sebe*): Ništa se i nije dogodilo. Drugima. Samo nama” (Ibsen, 2014: 189).

163) kako bi ondje zgotovio svoju knjigu o ljudskoj odgovornosti – raspravu o tome što čovjeka čini čovjekom, odnosno kako da čovjek (p)ostane na visini čovjeka. Iako tijekom svoga samovoljnog progonstva nije napisao “ni jedan jedini red” (*ibid.* 162), Allmers se kući vratio potpuno promijenjen, a njegovi najbliži složni su u komentarima da “izgleda božanstveno (...) [f]antastično! [p]otpuno fantastično” (*ibid.*). Primijetivši da mu oči plamte od stvaralačkog zanosa, njegova će polusestra Asta iz njihova sjaja iščitati kako je “dosta pisao u međuvremenu” (*ibid.*). Odgovarajući na njezino pitanje je li uspio konačno završiti svoje kapitalno djelo, Allmers nehajno “*sleže ramenima*” (*ibid.*), sugerirajući na taj način da je knjigu posve smetnuo s uma – kao što je u prošlosti zbog knjige redovito zaboravljao i zapostavljao sina. Jednako kao što je godinama bio potpuno posvećen spisateljskom radu – knjiga je, naime, zaokupljala sve njegove misli i bila razlog svega veselja i sve brige² – sada se Allmers odlučuje posvetiti isključivo roditeljskoj zadaći.

Najavljujući da okreće novu životnu stranicu, Allmers je, međutim, samo zamijenio jedan objekt drugim. Utoliko što biološki potomak u drami funkcionira kao nadomjestak za izdanak duha, Allmersova preobrazba može se shvatiti kao nastavak njegova traganja za besmrtnosti, kao alternativni smjer koji dovodi do istog cilja. Shvativši da je dospio u slijepu spisateljsku ulicu, odnosno da mu knjiga očito neće priskrbiti besmrtnu slavu, Allmers je prisiljen svojim napore usmjeriti u drugom pravcu pa svojim *malim djelom* želi sada nadomjestiti svoj *magnum opus*. Štoviše, ono što mu nije pošlo za rukom u okviru filozofske rasprave kao teorijskog diskursa, Allmers će pokušati ostvariti u praksi: umjesto pisanog teksta o ljudskoj odgovornosti Allmers upravlja svoju djelatnost u smjeru odgovornoga očinskog rada. Kako doznajemo iz njegove najave supruzi, roditeljsku odgovornost Allmers poistovjećuje sa sokratovskom ulogom primalje, čija je funkcija poroditi trudnu dušu: “[p]okušat ću da osvetlim put svim onim brojnim mogućnostima koje tinjaju u njegovoj dečjoj duši. Sve što postoji od plemenitih pupoljaka želim da ispupi, (...) da dâ cvet i rodi plod” (*ibid.* 168). Govoreći o sebi “kao sinu primalje, koji je i sam primalja” (Platon, 1979: 13), Sokrat u *Teetetu* objašnjava da je izlazak iz reproduktivnog razdoblja temeljni preduvjet da bi netko pristupio službi porodničara. Slijedom analogije s primaljom koja ne može biti “žena koja još sama može zatrudnjati i rađati” (*ibid.* 12), Sokrat sebe predstavlja kao onoga kojeg “bog prisiljava da bud[e] primalja, ali m[u] je zapriječio rađati” (*ibid.* 14). U tom smislu, Allmersovo povlačenje u ulogu primalje daje naslutiti kako je zaključio da je njegovo kreativno razdoblje završilo, da on više ne može zametnuti plod, nego samo pripomoći drugom u stvaralačkom proce-

su. Obznanivši da “se povlač[i]” (Ibsen 2014: 168), Allmers u svome pomlatku vidi vlastiti nadomjestak i produžetak, u njemu otkriva sredstvo da dosegne, kako Diotima kaže, “besmrtn[u] vrlin[u]” (Platon, 1996: 122). Allmersovim riječima: “Eyolf će biti savršen izdanak naše loze. I moj zadatak će biti da ga dovedem do savršenstva” (Ibsen, 2014: 168).

Dok se u Diotiminu govoru ljudska djeca tretiraju kao sekundarna u odnosu na duhovnu djecu – ona izriječkom kaže da bi “svatko radije prihvatio da su mu se rodila takva nego ljudska djeca te, kad se obazre na Homera, Hesioda i ostale vrsne pjesnike, zavidi im kakve potomke ostavljaju za sobom” (Platon, 1996: 124) – pitanje reda važnosti knjige/djeteta u Ibsenovoj drami zrcali središnju zagonetku prvotnosti. Iako Allmers najavljuje da sin dolazi na mjesto njegova “životno[g] del[a]” (Ibsen, 2014: 167), već se u prvom činu otkriva da se mjesto koje pokušavamo opisati, a za koje se u drami rabi označitelj Eyolf, strukturno ne može zaposjesti i ispuniti. Kada je, naime, trebalo da “ljudska odgovornost” postane “osnovni princip (...) u [Allmersovu] životu” (*ibid.* 168), Eyolf se utopio, čime je na poziciju pobačenog prvijenca došao nestali sin jedinac. Imamo li na umu da isti položaj želi zadobiti njegova supruga te da je Allmersova sestra kao dijete zauzimala mjesto i nosila ime malog Eyolfa, međusobna zamjenjivost knjige i djeteta pokazat će se kao slijed silenskih maski objekta, kao struktura maske koja nosi obećanje tajne kojom smo, prema Alkibijadovu opisu Sokrata,³ toliko “zaneseni (...) i opčinjeni” (Platon, 1996: 140).

Odlučivši se posvetiti djetetu a ne knjizi, praksi a ne teoriji, govoru a ne pismu, Allmers zapravo, u nemoguć da napiše knjigu u kojoj će odgovoriti na pitanje što čovjeka čini čovjekom, odabire malog Eyolfa kao jedinu moguću obilaznicu, jedini način da sudjeluje u besmrtnosti. Kazavši, naime, da će Eyolfu pripomoći u duhovnom rađanju, Allmers u *malom e* traži mogućnost dopune, jedino još kroz njega naslućuje mogućnost da se njegova kapitalna studija privede kraju. Povjerivši Riti svoja nadanja – nadu da će “Eyolf (...) nastaviti moje životno delo” (*ibid.* 168), Allmers u malom Eyolfu prepoznaje sliku onoga što mu nedostaje, objekt koji strukturno nedostaje subjektu: on je komadić njegova tijela, njegova mesa, ali onaj dio njega koji nije na svojem mjestu, koji mu je drugi i

³ Najavljujući da će se njegova pohvala Sokrata nizati “u usporedbama”, Alkibijad najprije tvrdi da je Sokrat poput silena, a potom ga uspoređuje sa satirom Marsijom koji je “pomoću glazbala opčinjao ljude” (Platon, 1996: 138–140). Dok su Marsijine skladbe “jedinstvene u tome što imaju snagu da svojom božanstvenošću ovladavaju slušaocem”, Sokrat se, nastavlja Alkibijad, razlikuje od njega samo utoliko što isto postiže “nevezanim govorom” (*ibid.* 140). Alkibijadovim riječima: “kad tebe tko sluša ili drugoga koji besjedi tvoje govore, ma bio to i posve loš govornik, bilo da to sluša žena ili odrastao muškarac ili dječak, zaneseni smo i opčinjeni. (...) Ta kad ga slušam, još jače nego u onih koji su u mističnom ushitu, od njegovih mi riječi srce snažno udara i suze ronim a vidim da se i premnogima događa isto (...)” (*ibid.*).

² “ASTA: Ali da ništa nisi napisao? A izgledaš tako srećno i zadovoljno? Nisi bio takav ranije. Mislim, kad ti posao ne bi išao od ruke” (Ibsen, 2014: 163).

stran. Budući da se iz Allmersove ispovijesti supruzi dađe pročitati da je sin postao ono što je prije bila knjiga, dakle, materijalizacija objekta koji manjka velikom Drugom, *objekt malo e*, njegovi planovi za budućnost potvrđuju da nije odustao od fantazme cjeline kao zaokruženosti, potpunosti, odnosno ljudskog “savršenstva” – da nije prestao sanjati o knjizi nakon koje se više nema što reći. Sagledamo li, naime, raskol gornjeg i donjeg svijeta kao vertikalni rez na površini Jednoga, nebeskoga poput morskoga prostranstva iz *Gospođe smora*, u Allmersovu mističnom opisu vlastitog preobražaja raspoznavamo predodžbu Jednoga – nebeskog kao “oceanskog osjećaja” (Freud, 1973: 264) sjedinjenosti sa svemirom, osjećaja povratka sebi, odnosno istosti i sveukupnosti sebe kao All/mera: “Video sam izlazak sunca iznad planinskih vrhova. Osetio sam blizinu zvezda – kao da sam ih razumeo: pripadao njima” (Ibsen, 2014: 168). Slijedom psihoanalitičkog čitanja Aristofanove metafore nebeskog prastanja, u zagrljaju neba i Zemlje istaknut ćemo primordijalni osjećaj blizine, dijadni odnos majke i djeteta kao zamišljaj prvog i idealnog para, a koji se ujedno nadaje idealom ljudskog stanja, potpunog zadovoljstva i mira. Ako u “velikoj tišini” (*ibid.* 192) – u zvijezdama koje se u komadu opetovano zaziva i na koje asocira ime Ast(r)a – načujemo odgovor Realnoga, moći ćemo objasniti zašto se upravo u nebeskim krugovima vidi ono što je svijetu nedostižno, a istovremeno sjaji iz daljina i visina, podsjećajući Ritu na “krupn[e], otvoren[e] oč[i]” (*ibid.* 192) zauvijek izgubljenog Eyolfa.

Odvojeni od zvijezda, udaljeni od neba, Ibsenovi likovi smješteni su u donji svijet, u nizine, kamo su dospjeli slijedom roditeljske prakrivnje, odnosno nasljednog grijeha. Među brojnim Ibsenovim likovima čiju je sudbinu zapečatila pripadnost generacijskoj liniji, Eyolf Allmers ističe se utoliko što, kao potomak potomaka ljudi koji su izbačeni iz nebeskog prastanja, doslovno nosi tjelesnu ranu kao upis, biljeg Pada. Ibsenova retrospektivna tehnika odvodi nas tako do prvotnog prizora [*Urszene*] – ljubavnog zagrljaja supružnika Allmers tijekom kojeg je dijete boravilo bez nadzora te je palo sa stola na pod trajno ozlijedivši nogu. Budući da se ozljeda o kojoj govorimo tiče same činjenice rođenja, da se, dakle, prenosi s koljena na koljeno, u Eyolfovoj bolesti prepoznat ćemo bolest korijena ili porijekla, bolest koja je stoga “neizlečiv[a]” (Ibsen, 2014: 167) i zbog koje je svako biće nizinâ do kraja života osuđeno, poput malog Eyolfa, oslanjati se na nadomjeske, držati proteze i vući za sobom svoje štake.

Evocirajući Aristofanovu verziju čovjekova porijekla prema kojoj su prvi ljudi nastali na sliku i priliku savršenih nebeskih tijela, Ibsenovi su likovi obilježeni “iskonskom žudnjom” u smislu u kojem ona označava žudnju “za ponovnom uspostavom jedinstvene jednote” (Podrug, 2016: 159). Budući da svoj oblik i način kretanja duguju “svojim praroditeljima” – Suncu, Zemlji i Mjesecu – prvotni

“krugoliki” (Platon, 1996: 68) ljudi dijele osobine zvijezda, njihovu “izvornu zaokruženost te u tom smislu dovršenost” (Podrug, 2016: 154). Savršeno ljudsko biće koje Aristofan opisuje nekoć se, naime, sastojalo od dviju polovica: ovisno o rasporedu dijelova izvornoga dvojakoga bića, svijetom su hodali muško-muški, žensko-ženski i muško-ženski ljudi koji su redom imali zaobljen oblik. Nekadašnji je čovjek, prema Aristofanovu kazivanju, “imao četiri ruke i isto toliko nogu a lica dva potpuno jednaka na okruglu vratu te jednu zajedničku glavu za oba ta lica koja su gledala u suprotnim smjerovima, uha četiri, spolovila dva (...)” (Platon, 1996: 68). Nekadašnji snažan, okretan i brz izvorni čovjek – čovjek koji se “[k]retao (...) uspravno kao mi sada na koju bi god stranu poželio, a ako bi pohitao trkom, kao akrobati koji pružaju noge uvis i prekobacuju se u krug, brzo su jurili unaokolo odupirući se o svojih osam udova” – bio je, međutim, “čudi preuzetne” te se “nastojao] popeti na nebo”, zbog čega je Zeus odlučio “rasjeći svakoga popola” (*ibid.*). Nakon Zeusova reza, dakle, novi ljudski odjeljci bitno postaju slabiji i sporiji te “korača[ju] (...) uspravno, na dvije noge” (*ibid.* 68–69). Njihovo nevoljno stanje moglo bi postati, zaprijetio im je tada Zeus, još dvostruko gore: “nastave [li] plahovati, opet ću ih”, reče, ‘rasjeći napola tako da će se kretati skakućući na jednoj nozi’” (*ibid.* 70). Opisujući “promjene kroz koje je prošla (...) ljudsk[a] narav” (*ibid.* 66), Aristofan kazuje da su nakon prvotnoga rasjeka polovice bile potpuno neutješne. One su, naime, jedna drugu stalno “obujmljivale rukama i grlile se težeći da srastu” (*ibid.* 70), no nesretne su umirale sve dok ih Zeus nije združio u rađanju. Sažalivši se nad njima, Zeus im “premjesti (...) spolovila sprijeda (...) i time omogućiti rađanje jednoga u drugome”, a ne kao dotad “kada su oplodivali i rađali u zemlju kao cvrčci” (*ibid.* 70–72). “Iz tolike davnine”, zaključuje Aristofan, “usađena je dakle ljudima uzajamna ljubavna žudnja kao obnovitelj drevnog prirodnog oblika koji pokušava od dvoga načiniti jedno i izlječiti ljudsku narav” (*ibid.*).

Na tragu Aristofanova mita u kojem se početna tragedija ljudskog roda ogleda u načinu hoda, motiv štaka u Ibsenovoj drami dodatno ističe razliku između prvotnoga okruglog bića i nas naknadnih članaka. Osim što upućuje na točku u kojoj se Ibsen oslanja na Platona, motiv štaka pokazat će se poveznom niti Ibsenova i psihoanalitičkoga prijepisa znamenitog mita. Naglasivši farsičnu dimenziju Aristofanove pripovijesti, od koje, uostalom, govornik i ne bježi, kazavši uvodno da se ne boji da će u “predstojećem govoru reći nešto smiješno” (Lacan, 1986: 66), Jacques Lacan u seminaru *Etika psihoanalize* izlaže svoju verziju mita, nazvavši ga mitom o lameli.

Slijedom, dakle, Aristofanova opisa raspolovljenih bića, koja je Zeus rasjekao na polovice “kao što se oskoruše rasijecaju radi sušenja ili jaja vlasima” (*ibid.* 69–70), Lacan predodžbu prvotnog reza vezuje uz prizor izlaska iz ljuske jajeta:

Svaki put kad se razbiju opne na jajetu, odakle izlazi fetus koji postaje novorođenče, nešto – zamislite načas – odatle polijeće, nešto što se lako može učiniti s jajetom kao i sa čovjekom, naime *hommelette*, ili lamela. (Lacan 1986: 209)

Kako se lamela dade shvatiti kao ono što je “oduzeto živom biću kad je podčinjeno ciklusu spolnog razmnožavanja”, odnosno kao ono što “spolno biće gubi u spolnosti” (*ibid.* 210), lamela je oznaka za djelić koji nedostaje nebožanskom kao smrtnom i spolnom biću. Odgovarajući na pitanje kako je to izgledalo kada su se ljudi ponašali kao cvrčci, Lacan predlaže da im zamislimo “nedostiz[an]” i “laž[an]” (*ibid.* 209) organ, dakle organ o kojem ne možemo doli nagađati preko njegovih predstavnika. Kao najočitiiji primjer Lacan navodi placentu (posteljicu) koja “predstavlja taj dio samog individua koji on gubi pri rođenju, a koji može poslužiti za simboliziranje najdublje izgubljenog predmeta” (*ibid.* 210). Budući da lamelu opisuje kao “nešto posve plosnato, što se premješta kao ameba” (*ibid.*), Lacanova verzija mita vraća se do linije koja razdvaja nesporno od spolnog razmnožavanja. Za razliku od amebe koja se razmnožava diobom, pa tako od jedne stanice nastanu dvije, što podrazumijeva da ameba zapravo nikada ne umire, ljudski su organizmi smrtni te zbog toga u životu obilježeni žudnjom da smrtnost prevladaju stvarajući tjelesne i duhovne potomke. Dok praživotinja koju Lacan navodi ima privilegij da “nadživljuje svaku podjelu” te “opstaje u svakoj razdiobi” (*ibid.*), ljudske jedinice ne posjeduju vječni život, posljedica čega se nalazi u neotklonjivu gubitku koji psihoanaliza naziva spolnošću. Odvaživši se “prkos[iti] možda po prvi put u povijesti mitu koji uživa tako veliki ugled” (*ibid.* 219), Lacan u svojem farsičnom prijepisu upućuje na mjesto druge Zeusove intervencije – kad je Zeus ljudima premjestio spolovila sprijeda i time naznačio početak spolne reprodukcije. Budući da svijet nakon reza opstaje samo kao spolno diferenciran svemir, svijet koji je uvijek samo donji svijet upućuje na usmjerenost čovjeka na neko drugdje i neko dalje, vječno kruženje oko “najdublje izgubljenog predmeta” (*ibid.*).

Prema tumačenju koje predlaže Joan Copjec, Lacan je tezu o lameli postavio slijedeći zamišljaj tjelesne proteze iz Freudove *Nelagode u kulturi* (usp. Copjec, 2006: 96). Opisujući kako je čovjek vlastite ideale “svemoći i svezanja” pripisivao bogovima u nastojanju da im se što je moguće više približi, Freud kazuje kako je čovjek ideale dostigao “[n]i u čemu savršeno, ponegde baš nikako a drugde samo polovično”, postavši tako “neka vrsta boga sa protezama” (Freud, 1969: 295–296). Nastavljajući se, dakle, na Freudov zamišljaj prema kojem je “[n]aša božanskost samo (...) u našim protezama, dakle nadomjestak božanskosti, ovisna (...) o dopunama, božanskost (...) oslonjena na štake” (Dolar, 2015: 28–29), Lacan mitom o lameli nastoji predočiti ono što čovjek gubi samim činom dolaska na svijet, a za čime nastavlja

tragati redajući nadomjeske, među kojima je odnos spolova / spolni odnos samo “neka vrst očajničkog rješenja” (Verhaeghe, 2004: 61).

* * *

Ulazeći u dramski univerzum *Malog Eyolfa*, ispred nas se otvara prizor svijeta nakon reza – svijeta u kojem su se razmnožili glodavci koji ne prestaju usitnjavati čega god se dohvate. Upravo u kontekstu središnje teme rasjeka, rastavljanja i razgradnje pokušat ćemo shvatiti začudnu pojavu gospođice Štakorolovke koja je u prvom činu pokucala na vrata obitelji. Pojavivši se malo nakon što je Allmers odbacio, odnosno pobacio svoju knjigu koja je dotad predstavljala smetnju sretnom sjedinjenju supružnika, objekt koji stoji između njih “kao zid” (Ibsen, 2014: 182) i koji malo-pomalo nagriza njihovu vezu, gospođica Štakorolovka otkrit će drugo lice objekta koji iznutra razjeda odnos muškarca i žene. Budući da dijete dolazi na mjesto koje je prije zauzimala knjiga, ne čudi da se upravo mali Eyolf nadaje kao odgovor na pitanje koje postavlja neobična spodoba – “imate li nešto što glode u ovoj kući?” (*ibid.* 164).

Shvatimo li štakore, kako predlaže Maud Ellman u studiji *Modernistički štakor* (2010), kao ljudske “dvojnike”⁴ (*ibid.* 16), u Ibsenovoj ćemo drami naglasiti igru zrcaljenja: glodavca i djeteta te gospođice Štakorolovke i Alfredove supruge Rite. Prema tumačenju Barryja Jacobsa, zagonetna je gospođica Štakorolovka “materijalizacija one Ritine strane koja se želi riješiti jadnoga osakaćenog djeteta” (Jacobs, 1984: 606) kao objekta koji priječi sretan ljubavni odnos. Kao što se gospođica Štakorolovka koristi tehnikom hipnoze, tako i Rita poznaje umijeće zavodaenja: kako sama priznaje, obukla je bijeli kostim, raspustila kosu te pripremila šampanjac kako bi natrag k sebi privukla

⁴ Istražujući prisutnost štakora u književnosti modernizma, Maud Ellman ističe specifičan položaj koji štakor zauzima u odnosu na čovjeka. Ovisni o ljudskim bićima, štakori žive u našoj neposrednoj blizini, gmižu po našim podrumima i tavanima, otvorima instalacija i kanalizacijskim mrežama te se skupljaju oko našega otpada. Budući da se šuljaju našim ulicama i kućama u potrazi za onim što ljudi odbacuju kao višak, ostatak, izmet, za onim što ljudi potiskuju i skrivaju, štakori su životinje koje svjedoče “da se civilizacija temelji na onome što isključuje” (usp. Ellman, 2010: 15). Utoliko što destabiliziraju “opoziciju unutrašnjeg i izvanjskog, divljeg i pitomog, *heimlich* i *unheimlich*”, štakori funkcioniraju kao metafora otpora postavljanju čvrstih granica – čim ih izbacimo, navodi Ellman, dopužu natrag (*ibid.* 15–16). Upravo su zbog svoje osobine da neprekidno glodu i razdjeljuju, rastavljaju i razgrađuju, štakori na glasu i kao “neprijatelj[i] književnosti” (*ibid.* 27). Nadaleko poznat kao štetnik i nametnik, ljubitelj i korica i listova, “bibliofag”, štakor je, podsjeća Ellman, oduvijek predstavljao prijetnju rukopisima (*ibid.* 14). S obzirom na to da je u engleskom jeziku “rat” anagram riječi “art”, Ellman sugerira kako u štakoru možemo pročitati drugu stranu umjetnosti, odnosno “drugost pisanja” (*ibid.* 27). Pisanje koje, dakle, povezuje i skuplja u jedno, istovremeno vuče za sobom repove: ne prestaje rastavljati vlastite sastavke, zbog čega se književnost raspoznaje kao “samorazjedaajući artefakt” (*ibid.* 14).

Alfreda (usp. Ibsen, 2014: 171). Objašnjavajući zašto je iscrpljena, odnosno kako njezina “[i]gra mamljenja” štakora neobično “oduzima snagu” (*ibid.* 165), gospođica Štakorolovka opisuje kako obavlja svoj zadatak: ona, naime, svira na drombuljama zvuk koji privlači štakore – nagoni ih da izađu iz svojih skrovišta te da pođu za njom ravno u duboku rijeku. Gospođica Štakorolovka priznaje da je osim glodavaca nekoć mamila i ljude: u smrt je natjerala i, kako priznaje iznenađenom Eyolfu, svoju “najveć[u] ljubav” (*ibid.* 166) koja joj je davno slomila srce. S obzirom na instrument na koji se oslanja, igra mamljenja može se povezati sa snagom zavođenja koju Alkibijad pripisuje Sokratu. Osim sa silenima, Alkibijad uspoređuje Sokrata sa satrom Marsijom koji je, poput gospođice Štakorolovke, “pomoću glazbala opčinjao ljude moći svojih usta” (Platon, 1996: 140). “[B]ilo da ih svira vrstan frulaš ili slaba frulašica”, nastavlja Alkibijad, Marsijine su skladbe “jedinственe u tome što imaju snagu da svojom božanstvenošću ovladavaju slušaocem” (*ibid.* 140). Usporedivši Sokrata s Marsijom, štoviše, kazavši da je on “[j]oš i mnogo čudasniji od Marsije” (*ibid.* 140) utoliko što mami riječima, a ne glazbalom, Alkibijad upravo u “zvukov[ima] njegove frule” prepoznaje razlog njegove “čudesn[e] moć[i]” (*ibid.* 142) – kao “moć[i] privlačenja i mamljenja” (Ibsen, 2014: 66), a koju posjeduje lik gospođice Štakorolovke. Pokušamo li smjestiti gospođicu Štakorolovku u kontekst Platonova intertekstnog okvira, u njoj nedvojbeno prepoznajemo moć privlačnosti u njezinoj neobjašnjivoj dimenziji, moć koja se u dramskoj prošlosti vezuje uz Ritinu kobnu erotsku moć nad Allmersom. Oni koji čuju Sokratove riječi, svi redom, neovisno o spolu i dobi, postaju “zaneseni (...) i opčinjeni”, odnosno dospijevaju u stanje svijesti koje je “jače nego u onih što su u mističnom ushitu” (Platon, 1996: 140), a koje sliči “ropskom raspoloženju” (*ibid.*). Upravo je u ropsko raspoloženje – u kojem se osjeća kao da ga je netko začarao, omamio, oduzeo mu sposobnost rasuđivanja, odnosno djelovanja – dospio Allmers bezglavo slijedeći Ritin zov. Poput štakora koji “moraju” (Ibsen, 2014: 165) slijediti zvuk, Allmers je dopuzao do Rite – figure koja istovremeno utjelovljuje izvor neodoljive privlačnosti i velikoga straha. Polazeći od aliteracijske blizine imena Rita i naziva za gospođicu Štakorolovku (*Rottejomfruen*), koja se ističe u ibsenološkim raspravama (usp. Jacobs, 1984: 606), Ritino mamljenje te ljubomorno čuvanje svog plijena upućuje na bliskost dviju ženskih figura. Gospođica Štakorolovka i sama je bila *femme fatale* koja je “nekoć mamila muškarce” (Templeton, 1997: 281), a sada iz podrumskih skrovišta izvlači na površinu ono što je trebalo ostati skriveno kao tajna.

* * *

Utoliko što ga upoznajemo samo kao nepoznatog, mali Eyolf utjelovljuje stranca u središtu Ibsenova komada, *objet petit a* koji, podsjetimo, u Lacanovoj algebri označava komad koji nedostaje biću, a naziv

kojega potječe od prvog slova francuske riječi *autre* (drugi). Osim što ga vlastiti roditelji, malo po njegovoj smrti, nazivaju tuđincem,⁵ Eyolf je dijete za koje za njegova života nisu marili: počevši od roditeljske nesmotrenosti koja je prouzročila njegov pad sa stola i trajno oštećenje noge, Eyolf se prikazuje kao dijete koje se u prošlosti zanemarivalo, zaboravljalo i izbjegavalo.⁶ U tom smislu, prošlost se ponavlja u prvom činu, kada se dijete po odlasku gospođice Štakorolovke nečujno iskrada iz kuće⁷ a da njegov nestanak roditelji ni ne primjećuju. Budući da je svatko od njih zaokupljen samim sobom – Rita položajem koji zauzima u suprugovim očima, a Alfred vlastitim položajem u očima svijeta, očima velikog Drugog – Eyolf će pažnju na sebe skrenuti tek kad postane kasno, kada se doslovno pretvori u objekt: kada od njega ostane samo štaka. Budući da se maloga Eyolfa može samo odglumiti, da je nositelj, zastupnik objekata malog drugog, Eyolf se otkriva samo otkako je izgubljen, spoznaje se samo u gubitku.

Osim što utjelovljuje stranca, Eyolf se može usporediti s Alkibijadovim kipićem u kipiću, možemo ga prepoznati kao presvlaku u koju je uvijek zaodjenuto nešto drugo ili netko drugi. Od prvog ulaska, kada se pojavljuje preobučen u muškarca, u odori vojnika, Eyolf se predstavlja kao silen: kao muškarac u kojem je skriven mali muškarac. Kada je Eyolf u čast očeva povratka obukao svečanu uniformu “*sa zlatnom vrpcom i dugmadima u obliku lava*” (Ibsen, 2014: 162), on se nije odlučio igrati rata – njegova preobrazba u vojnika, odnosno generala nije dio simboličke igre uloga, nego otkriva *objekt malo e* kao nešto drugo, Eyolfa kao kostim stranca, masku onoga što nije. Poput generalske kćeri Hedde, koja je još kao djevojka glumila mladića jašući konja i pucajući iz pištolja, pokazavši u završnici da svima jednako (ne) pristaje maska maskuliniteta, Allmersova polusestra Asta u djetinjstvu je oblačila mušku odjeću i pretvarala se da je Allmersov mali brat – dječak imena Eyolf.⁸

⁵ “RITA (*ogorčeno*): Da, zar to nije čudno? Ovako tugoovati za jednim stranim dečakom.

ALLMERS (*prasne*): Oh, ne zovi ga strancem!” (Ibsen, 2014: 180).

⁶ Podjednako krivi, otac i majka jedno drugo optužuju za roditeljski nemar. U prvom činu Rita proziva Alfreda, a u trećem činu Alfred proziva Ritu:

“RITA: Meni ga je bilo žao. Jer si ga zapostavljao. (...) Maltene ga nisi ni primećivao” (*ibid.* 171).

“ALLMERS (*hladno i ogorčeno*): Izbegavala si ga, dok si ga imala. Čitav dan bi prošao a da ga uopšte ne bi videla (...) Tako smo proćerdali te godine koje smo imali s malim Eyolfom” (*ibid.* 189).

⁷ O Eyolfovu odlasku iz kuće saznajemo iz didaskalijskih uputa koje glase: “Rita izlazi na verandu i hladi se maramicom. Malo zatim Eyolf oprezno i neopaženo izlazi napolje s desne strane” (*ibid.* 166).

⁸ “ALLMERS: (...) Moj dragi verni Eyolfte.

ASTA: Uh, (...) nemoj me podsećati na tu glupu besmislicu s imenom.

ALLMERS: Da si bila dečak, sigurno bi se zvala Eyolf.

Osim što je igrala mušku ulogu, Asta je čitav život podredila ulozi Alfredove sestre: kako će, međutim, doznati iz majčinih pisama, ona i Alfred nisu ni u kakvoj rodbinskoj vezi. Kao što je Asta nekoć glumila malog Eyolfa za volju Alfreda, tako i Eyolf oblači kostim velikog Eyolfa “zbog tate” (*ibid.* 163) – kao što se i majka, vidjet ćemo, presvlači da bi Allmersu bila ženski Eyolf. Saznavši da se Allmers vraća kući nakon poduljeg izbjivanja, supruga ga je dočekala u zavodljivom kostimu, kako poslije razočarano priznaje, “obukla sam se u belo (...) [p]ustila sam kosu (...) tako da se rasula po vratu i leđima”, te je prostor prilagodila da se ljubavni prizor može odigrati, “[s]tavila sam svetlocrvene abažure na lampe (...) [i] šampanjac je bio na stolu” (*ibid.* 171), ali cijela predstava bila je uzalud, on u njoj nije vidio *objekt malo e*. Dok je Rita, naime, skidala svoju odjeću, Allmers nije prestao “govori[ti] o Eyolfu” (*ibid.* 171), svome novootkrivenom malom Erosu. Poput Erosa koji je sin Pora i Penije, obilja i oskudice, Eyolf je sin – siromašnog oca i bogate majke. Osjećajući nakon smrti roditelja odgovornost za mlađu polusestru Astu, Allmers je odlučio spasiti se iz neimaštine tako što će se oženiti bogatom nasljednicom Ritom. Kako se u komadu opetovano ističe, Ritino “zlatno i zelene šume” (*ibid.* 167) osigurali su egzistenciju bratu i sestri – dvama siromašcima nalik na siročiće koje će Rita u završnici komada odlučiti posvojiti. Svjesna da je Alfredu njegova sestra bila Eyolf prije Eyolfa, Rita u prvome činu izražava nadu da će Asta u cestograditelju Borghejmu pronaći svoj par te da će s njime otići daleko u druge krajeve. Budući da ne želi da itko stoji između nje i Alfreda te da ne želi da Alfred želi ista osim nje, u Ritinoj koncepciji ljubavi daje se raspoznati Aristofanov opis Erosa, “kao jedan u sve ljude usađen nagon za iskonskom cjelinom i samozacjeljenjem” (Podrug, 2016: 157–158). Kazavši kako bi voljela da ga nikada nije ni rodila, Rita ne priželjkuje smrt sina, nego izražava čežnju za nekim drugim vremenima – vremenima prije nego što je Zeus “razdijelio i razdvojio ljude” (*ibid.* 158):

ASTA: Da, da sam bila. Ali kad si otišao na studije (...) (*Smeje se nevoljno.*) Zamisli i ti si umeo da budeš detinjast.

ALLMERS: Zar sam ja bio detinjast!

ASTA: Jesi. Doduše sad tako mislim, kad se setim toga. Bilo te je sramota što nisi imao brata. Već samo sestru.

ALLMERS: Ne, to si bila ti. *Tebe* je bilo sramota.

ASTA: Dobro, možda malo. I bilo mi te je nekako žao.

ALLMERS: Da, verujem da jeste. I onda si pronašla moje staro dečačko odelo...

ASTA: Da, ono lepo nedeljno odelo. Sećaš li se one plave bluze i bermuda?

ALLMERS (zadržavajući pogled na njoj): Kako te se samo dobro sećam kad si ih obukla i nosila.

ASTA: Da, ali to sam radila samo kad smo ostajali sami kod kuće.

ALLMERS: Kako smo samo bili važni i ozbiljni. I neprestano sam te zvao Eyolf” (*ibid.* 176).

Želim da ti budem sve! (...) Želim tebe u celosti! Samo tebe! Onako kako sam te imala u prvim nezaboravnim godinama. (*Besno i odlučno.*) Nikada se neću zadovoljiti ostacima i okrajcima ljubavi, Alfred! (Ibsen, 2014: 171)

Nakon sinove smrti, suočena s užasom odsutnosti Eyolfa kao maske ničega, Rita moli Astu da ne ostavlja nju i supruga same s prazninom – traži od nje da je popuni, da im nadomjesti *objekt malo e*:

RITA: (...) svakako to ne možemo podneti sami, nas dvoje. Asta, preklinjem te! Ostani i pomoz nam! Budi nam ovdje umesto Eyolfa!

ASTA (*uzmiče*): Eyolfa...!

RITA: Da, može li, Alfrede?

ALLMERS: Ako ona može i hoće.

RITA: Ranije si je zvao svojim malim Eyolfom. (*Uhvati je za ruku.*) Od sada ćeš biti *naš* Eyolf, Asta. Eyolf, kao što si i ranije bila. (*ibid.* 188)

Budući da Asta odbija njihove molbe i odlučuje što prije otputiti parobrodom, Allmers odlučuje napustiti Ritu te najavljuje svoju potragu za nečim “čime ć[e] ispuniti život” (*ibid.* 191). Nasuprot tome, Rita odabire suprotni smjer i drugo rješenje za manjak u Simboličkom: prigrlivši objekt kao nadomjesni, Rita prihvaća inherentnu prazninu velikog Eyolfa kao velikog Drugog. Ona, naime, odlučuje posvojiti dječake, dječake koji su slika i prilika malog Erosa: siromašni i napušteni, bosonogi i beskućni.⁹

RITA (*polako, odlučno*): Čim odeš od mene, otići ću do obale i pokupiti svu siromašnu, napuštenu decu i dovesti ih kod nas. Sve te odrpane dečake (...) Onog dana kada odeš od mene, oni će živeti ovde, svi... kao da su moji.

ALLMERS (*uzrujan*): Umesto našeg malog Eyolfa!

RITA: Da, umesto našeg malog Eyolfa. Živeće u Eyolfovim sobama. Čitaće njegove knjige. Igraće se njegovim igračkama. Sedeće redom na njegovoj stolici za stolom. (*ibid.* 191)

Posvojivši dječake, Rita je prihvatila ideju supstitucije – nadomjestka koji se u Ibsenovoj drami, prema Goldmanu, ne prestaju ulančavati: “djeca nadomještaju malog Eyolfa koji je nadomjestio Astu koja je nadomjestila dječaka i koju je odgojio čovjek koji je nadomjestio Allmersova oca u majčinu krevetu” (Goldman, 1999: 106). Imamo li na umu da je *objekt malo e* po definiciji nadomjestan, povezanost djeteta

⁹ Podsjećamo da je prema Diotiminu opisu Eros: “Ponajprije uvijek siromah i nimalo nježan i lijep, suprotno nego što misli svjetina, nego krut, suh, bosonog i beskućnik, vazda leži na goloj zemlji bez pokrivača, počiva uz vrata i na putovima pod vedrim nebom, a uvijek ga prati oskudica zato što ima majčinu narav” (Platon, 1996: 108). Zanimljivo je da oskudicu dječaka ističe već Eyolf u prvom činu govoreći zašto se ne želi počiti igrati s djecom u svojem svečanom odijelu. Eyolf kazuje: “oni su tako siromašni, da moraju da idu bos!” (Ibsen, 2014: 164).

i knjige na kojoj smo inzistirali u radu produžuje gore spomenuti niz: djeca doslovno nadomještaju knjigu, plod ženske utrobe dolazi na mjesto plodova muškog uma, a posvojena djeca ishode kao plod filozofskih razmatranja. Krug supstitucije zatvara se Ritinom idejom da udomi djecu, mišlju koja potječe upravo iz Allmersove pobačene knjige:

RITA: (...) Toliko često si pričao s Astom o *ljudskoj odgovornosti*.

ALLMERS: O knjizi koju si toliko mrzela.

RITA: I dalje mrzim tu knjigu. Ali sam slušala kada si govorio. A sada želim da probam sama. Na svoj način. (Ibsen, 2014: 192)

Diotiminim riječima, Ritina je duša zatrudnjela i upravo ona koja nije bila majka svomu ljudskom djetetu postaje roditeljica “[e]tičk[e] mudrost[i] i vrlin[e]” (Platon, 1996: 122). Slušajući dijaloge o ljudskoj odgovornosti, Rita je zaniijela i “rađa zamisli” (*ibid.* 126) koje filozof godinama nije uspio zapisati. Budući da Rita “podučava svoga supruga, filozofa morala, značenju njegove vlastite profesije” (Templeton, 1997: 278), ona otkriva ono što Allmersu nedostaje, odnosno ono što njegov znanstveni projekt previđa i preskače, ona otkriva Eros: “žudnju koju nazivamo *philo-sophia*” (Miller, 1997: 121). Démon-ska narav Erosa koju Diotima opisuje, a iz koje slijedi da je “Eros filozof a filozof je na sredini između mudra i neuka” (Platon, 1996: 108), omogućuje nam da Ritu shvatimo kao pravu Ibsenovu filozofkinju.

Nije li Rita, drugim riječima, dokučila ono što promiče Allmersu, ono neshvatljivo što zagonetno doziva na početku svojega govora Aristofan rekavši da “ljudi uopće nisu shvatili moć ljubavi” (Platon, 1996: 66)? Kao što Aristofan upozorava, “ljubavna žudnja (...) pokušava od dvoga načiniti jedno” (*ibid.* 72), pri čemu valja istaknuti da je ljubavni napor u tom pogledu uzaludan, da je cilj kojemu stremljenje nemoguće ostvariti, da ljubav “u stvari samo ‘pokušava (*epikheirōn*, 191D2) – doslovce ‘pruža ruku’, ‘maša se’, ‘laća se’, pa onda ‘namjerava’, ‘pokušava’ – izliječiti ljudsku narav” (Žunec, 2015: 29). Kako doznajemo iz didaskalija, Rita na kraju Allmersu “pruža (...) ruku” (Ibsen, 2014: 192) ponovivši na taj način gestu Ellide Wangel, junakinje Ibsenove drame *Gospođa s mora*, koja je napustila tlapnje o povratku u morski iskon i odlučila potražiti sreću na napuknutom kopnu simbola. Ponudivši dječacima da jedan drugome posluže kao zamjena za ono što čovjeku nedostaje, Rita ne traži ispuniti manjak, nego nalazi vlastiti izlaz u svijetu u kojem ne postoji doli beskonačan slijed surogata prvotno izgubljenog objekta. Bogata nasljednica stoga će im pružiti najviše što se nekomu može dati: podariti će im ono što ne posjeduje, podučiti ih onomu što ne zna te im igrati ulogu onoga što nije. Budući da odabire postati nadomjesna majka – odabire funkciju u kojoj psihoanaliza prepoznaje zamjenu za zamjenu, prvi nadomjestak za manjak u Drugome – Ritin po-

učak nadaje se kao ženska filozofija u Lacanovu smislu, kao filozofija štake, maske i ljubavi.

BIBLIOGRAFIJA

Boyce, Kristin 2018. “Turning the Quarrel into a Conversation: Philosophy, Theater and Love in Ibsen’s *Hedda Gabler* and Plato’s *Symposium*”, u: *Ibsen’s Hedda Gabler. Philosophical Perspectives*, ur. Kristin Gjesdal, Oxford: Oxford University Press, 132–151.

Copjec, Joan 2006. “May ’68, The Emotional Month”, u: *Lacan: The Silent Partners*, ur. Slavoj Žižek, London – New York: Verso, 88–114.

Dolar, Mladen 2015. “Kultura i nagoni”, u: *Dosezi psihoanalize. Književnost, izvedbene umjetnosti, film i kultura*, ur. Ivan Majić, Andrea Milanko i Ana Tomljenović, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 27–42.

Ellman, Maud 2010. *The Nets of Modernism: Henry James, Virginia Woolf, James Joyce, and Sigmund Freud*, Cambridge: Cambridge University Press.

Freud, Sigmund 1969. *Psihopatologija svakodnevnog života*, prev. Hugo Klajn, Novi Sad: Matica srpska.

Freud, Sigmund 1973. *Iz kulture i umetnosti*, prev. Vojin Matić, Vladeta Jerotić i Đorđe Bogičević, Novi Sad: Matica srpska.

Goldman, Michael 1999. *Ibsen: The Dramaturgy of Fear*, New York: Columbia University Press.

Ibsen, Henrik 2014. “Mali Eyolf”, u: *Izabrane drame. Drugi tom*, prev. Sofija Bilandžija, Beograd: Geopoetika, 159–192.

Jacobs, Barry 1984. “Ibsen’s ‘Little Eyolf’: Family Tragedy and Human Responsibility”, u: *Modern Drama*, 27, 4, 604–615.

Lacan, Jacques 1986. *Četiri temeljna pojma psihoanalize: XI Seminar*, prev. Mirjana Vujanić-Lednicki, Zagreb: Naprijed.

Miller, Paul Allen 1997. *Postmodern Spiritual Practices. The Construction of the Subject and the Reception of Plato in Lacan, Derrida, and Foucault*, Columbus: The Ohio State University Press.

Platon 1996. “Simpozij”, u: *Eros i Filija*, prev. Zdeslav Dukat, Zagreb: Demetra, 20–163.

Platon 1979. *Teetet (ili o znanju, istraživački dijalog)*, prev. Milivoj Sironić, Zagreb: Naprijed.

Podrug, Berislav 2016. *Platonov Simpozij: Eros kao počelo filozofije*, Zagreb: Demetra.

Templeton, Joan 2009. *Ibsen’s Women*, Cambridge: Cambridge University Press.

Verhaeghe, Paul 2004. “Phallacies of binary reasoning”, u: *Dialogues on Sexuality, Gender and Psychoanalysis*, ur. Irène Matthis, London: Karnac Books, 53–66.

Žunec, Ozren 2015. *Iskonska narav: Aristofanov govor u Platonovu Simpoziju i Parmenidova dva puta*, Zagreb: Matica hrvatska.

SUMMARY

OBJECT LITTLE E: IBSEN'S LITTLE EYOLF BETWEEN PLATO AND LACAN

Following Kristin Boyce (2018), who draws attention to Plato's intertext in Ibsen's dialogues, I will analyse how Plato's "book-as-child" metaphor is transposed in Ibsen's *Little Eyolf* (1894) – how Alfred's book as Alfred's child simultaneously makes

love relation possible and also becomes an obstacle to it. Starting from Lacanian reading of Plato's *Symposium*, the article aims to show that parallelism between Ibsen's *object little e* and lacanian *objet petit a* reveals the transition between mourning for the lost object and "the desire we term philo-sophia" (Miller, 1997: 121).

Key words: *Little Eyolf*, *Symposium*, Plato, Lacan, book, child