

# Slika in zgodba: igra obračanja

Tatjana Peruško

Filozofski fakultet, Odsjek za talijanski jezik i književnost, Ivana Lučića 3, CRO-10000 Zagreb  
tperusko@ffzg.hr

*Razprava se ob analizi pripovedi italijanskega pisatelja Antonia Tabucchija, »uokvirjeni« z Velázquezovo sliko Las Meninas, osredotoča na vlogo ikoničnih elementov v narativnem besedilu. Intertekstualne in intersemiotične razširitve v Tabucchijevi pripovedni anamorfozi se zgrinjajo okoli metafore obračanja, ki se nanaša na problem pogledov in tolmačenj tako v razmerju do eksistencialnega labirinta kakor tudi besedila oziroma slike.*

Ključne besede: literatura in slikarstvo / intersemiotičnost / intertekstualnost / italijanska književnost / Tabucchi, Antonio / Velázquez, Diego

## Uprizoritev slike v narativnem besedilu

Če pripovedno besedilo, ki vsebuje intertekstualne razširitve,<sup>1</sup> spravlja razlagalca v posebno hermenevitično situacijo in ga sooča z že raztolmačenimi pomeni tistih besedil, ki jih pripovedno besedilo gosti, pa tudi z interakcijo, ki se razvija med njimi in besedilom-gostiteljem, potem ga situacija intersemiotične komunikacije med ikoničnim in narativnim kodom v pripovednem besedilu postavlja pred dodatne probleme. Kaj se dogaja, kadar je širjenje prostora zgodbe zaupano vizualnim oziroma likovnim citatom? Na kakšen način postajajo ikonični elementi del pomenskega potenciala besedila? Kako se strukturalne posebnosti vizualnih elementov vklaplajo v sestavo narativnega besedila?

*Igra obračanja*, pripoved sodobnega italijanskega avtorja Antonia Tabucchija, je vznemirljiva uprizoritev takšnega intersemiotičnega dinamizma; »uvajanje« slike v besedilo je namreč pogost postopek v delih tega italijanskega pisatelja. Tako se, poleg Velázquezovih *Spletičen*, v drugih Tabucchijevih delih bralcu »prikažejo« tudi Boscheve *Skušnjave sv. Antona*, pa *Bitka pri San Romanu* firentinskega slikarja Paola Uccella ter druge slike, ki odpirajo posebne hermenevitične perspektive. Zlasti izbor Velázquezovih *Las Meninas*, kakor tudi interdisciplinarni razpon njihove recepcije, spodbuja razlagalca k metakritični perspektivi in ga opogumlja, da se pri branju te posebne narativne uprizoritve ozre za prej raztolmačenimi pomeni slike, prevzetimi iz drugih recepcijskih praks.



Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, olje na platnu

## Slika kot okvir

Velázquezova slika je okvir Tabucchijeve pripovedi, in to v dobesednem pomenu besede. *Las Meninas* se namreč v *Igri obračanja* omenjajo le dvakrat, a na ključnih mestih: na pragovih zgodbe.

Ko je Maria do Carmo Meneses de Sequeira umrla, sem v Pradu gledal Velázquezove *Punčke*.<sup>\*</sup> Bilo je julijsko opoldne in nisem vedel, da umira. Sliko sem gledal do četrta na dvanajsto, potem sem šel počasi ven in si poskušal vtisniti v spomin izraz figure v ozadju, spominjam se, da sem pomislil na besede Marie do Carmo: ključ slike je v figuri v ozadju, slika je igra obračanja. Šel sem čez vrt, stopil na avtobus in se odpeljal do Puerte del Sol, kosil sem v hotelu, dobro ohlajen gazpacho in sadje, potem pa sem legel, da bi v polmraku sobe preliščil opoldansko vročino. (Incipit, str. 114)

Morda je Maria do Carmo končno prišla do svoje obrnjenosti. Zaželel sem ji, da bi bila taka, kot si je je želela, in pomislil, da se španska in francoska beseda morda v neki točki ujemata. Zdelo se mi je, da je ta točka bežišče neke perspektive, kot če zarišeš bežiščnice kake slike, in v tistem trenutku je še enkrat zatrobilo, ladja je pristala, počasi sem šel po brvi in začel slediti pomolom, pristanišče je bilo popolnoma prazno, pomoli so bili bežiščnice, ki so se stekale v bežišče neke slike, slika so bile Velázquezove *Punčke*, figura v ozadju, v katero so se stekale črte pomolov, je imela prekanjen in otožen izraz, ki sem si ga vtisnil v spomin: in kako smešno, tista figura v ozadju je bila Maria do Carmo v svoji rumeni obleki, rekel sem ji: zdaj razumem, zakaj imaš ta izraz, zato, ker vidiš sliko obrnjeno, kaj se vidi s tvoje strani? povej mi, počakaj, tudi jaz pridem, takoj pridem pogledat. In napotil sem se proti tisti točki. In v tistem trenutku sem se znašel v drugih sanjah. (Excipit, str. 122)

Zaradi protagonistkine smrti, s katero se pripoved začne, glavni moški lik ne bo razrešil nejasne in dvoumne narave njunega odnosa, kot tudi ne bo preniknil v strategijo, s katero ga je Maria do Carmo spravila v negotov položaj. V sklepnih fazi igre obračanja se bo zavedel le nedosegljivosti »prave resnice« o Marii do Carmo. Njena smrt, za katero je po telefonu izvedel od vdovca, Nuna Menesesa de Sequeira, je povod za skokovito časovno organizacijo zgodbe, v kateri vzporedno potekajo spomini na minule dni in na ženski lik ter opis protagonistovega potovanja v Lizbono, kjer bo iz pogovora z vdovcem dobil obrnjeno sliko o delčku lastne preteklosti. Začetek odnosa med protagonistom in Mario do Carmo je uokvirjen s političnim kontekstom: analeptično izvemo, da je protagonist pripotoval v Lizbono kot kurir, veza med italijanskimi demokratičnimi strankami, ki so pošiljale denarno pomoč družinam politično preganjanih in v izgnan-

<sup>\*</sup> Nav. po slov. prevodu Mojce Šaupera v *Novi reviji* 14.163–164 (nov.-dec. 1995): 114–122. Tu je slika *Las Meninas* prevedena kot *Punčke*; v članku uporabljam v slovenski umetnostni zgodovini uveljavljen prevod *Spletični*. – Op. prev.

stvu živečih portugalskih pisateljev v času Salazarjeve diktature. Geslo pri prvem telefonskem pogovoru se je glasilo: »Izšel je nov prevod Fernanda Pessoa,« Maria do Carmo pa se je protagonistu predstavila kot nekoč siromašna hči italijanskih emigrantov v Buenos Airesu. Po njeni smrti bo vdovčeva zgodba predstavila obrnjeno različico, po kateri je Maria do Carmo, sicer nagnjena k igri obračanja, pravzaprav vse življenje ponarejala svojo identiteto. Ni bila emigrantska hči, pač pa – kot je trdil vdovec – ena od najbolj zaželenih lizbonskih ženitnih partij iz diplomatskih krogov, nagnjena k izvenzakonskim ljubezenskim dogodivščinam, v katerih je domoljubje spajala z neukrotljivim erotičnim poželenjem.

Z analeptičnim vzpostavljanjem povezave med protagonistkino smrtjo in spominom na njeno interpretacijo Velázquezove slike je zgodba o Marii do Carmo umeščena v prostor med tem hermenevtičnim napotkom in pripovedovalčevim poskusom, da ga – s priklicevanjem v svojevrstni onirični anamorfozi – uporabi pri tolmačenju lastnega življenja in vloge, ki jo odigrala v njem.

*Igra obračanja* se dogaja v ikoničnem okviru, ki ga priklicuje besedilo: besedilo zgodbe je uokvirjeno s sliko<sup>2</sup> in v tem okvirnem in prehodnem prostoru poteka izmenjava možnih pomenov. Če sprejmemo predpostavko, da ima okvir v slikarstvu ambivalentno, parergonalno funkcijo meje, ki omogoča vzpostavljanje estetske komunikacije, saj ločuje sliko od tega, kar slika ni, in sočasno funkcionira kot poziv, kot odprtost za komunikacijo, se nam bo ikonična uokvirjenost Tabucchijevega besedila zazdela dvojno ambivalentna. Zavezuje nas k branju zgodbe skozi sliko (pa tudi skozi obstoječa branja slike), hkrati pa prebija okvir zgodbe in širi njen pomenski potencial s postavljanjem slikovnega okvira.<sup>3</sup>

### ***Spletični: metaslika***

John Searle je v svoji analizi *Spletičen* med drugim dejal, da je slika narisana z »realistično tehniko«,<sup>4</sup> pri čemer je imel bržkone v mislih dokumentaristično referenčnost upodobljenih likov; v glavnem gre Antoniu Palomini de Castro y Velascu (1796) zasluga, da gledalci poznajo ne le imena oseb, ampak tudi naslove slik, ki jih je Velázquez »postavil« na ozadje svoje slike. Toda glede na paradoksní odnos med predpostavljeno umetnikovo točko gledanja, položajem modela, vsebino slike in položajem opazovalca jo je Searle prvenstveno opredelil kot metasliko, in to izrecno avtoreferenčno, celo samokonstitutivno. Takšen sklep izhaja iz predpostavke, da prikazuje nevidno platno prav sliko, ki jo opazovalec gleda, drugače rečeno, same *Las Meninas*. Paradoksnost Velázquezove slike bi bila torej v tem, da pri-

kazuje slikarja, kako slika prizor, ki ga ne more videti z mesta, na katerem stoji. V nekem odlomku, kjer se izčrpno ukvarja s sliko in njeno zgodnejšo analizo pri Foucaultu, Lacan prav tako predpostavlja, da Velázquez slika *Spletični*, natančneje rečeno: lastni avtoportret, ki vključuje *Spletični* (*Séminaire XIII*, 146).

Kljub nestrinjanju s to predpostavko se večina razlagalcev prav tako nagiba k temu, da Velázquezovo sliko definira kot metasliko, saj je to slika o slikanju, slika, ki prikazuje slikarja med delom, pa tudi druge slike; poleg tega je to slika, v kateri so zaobseženi vsi semiotični odnosi. *Las Meninas* ponujajo celotno sliko prikazovanja, ki opazovalca nikakor ne ignorira, ampak ga celo predpostavlja, vključuje njegov položaj, prikazuje celoten krog reprezentacije, v katerega središču je reprezentacija sama.

Prostor slike se širi in razmnožuje zlasti s pomočjo ogledala: v njem se zrcalijo liki, ki jih Velázquezov prikaz dvornega prizora ne zajema. V zgodovini poskusov, da bi preučili odnos med geometrično organizacijo slike in njenim simbolnim razširjenjem – nalogo, ki nujno nosi v sebi tudi odgovor na vprašanje, »kdo se zrcali v ogledalu na ozadju *Spletičen?*« – je največ sledov pustil Foucaultov predgovor h knjigi *Besede in reči*. V središču Foucaultovega emblematičnega branja Velázquezove slike, s katerim je uokviril analizo klasicistične *episteme* in klasičnega sistema upodabljanja,<sup>5</sup> katerega metaforični primer ponuja Velázquezova slika s svojo kompozicijo ter odnosom med vidnim in nevidnim, je spoznanje o odsotnosti, nevidnosti subjekta slike. Ta je, pravi Foucault, po zaslugi kompozicije projiciran v slepo točko zunaj slike same. Ta nevidnost subjekta je pri Foucaultu na emblematski ravni zoperstavljena môči diskurza in transparentnosti jezika upodabljanja. V nevidni točki na Velázquezovi sliki je odsotnost subjekta potrojena: odsoten je kot model oziroma kot subjekt slike, od katere vidimo le hrbtno stran, odsoten je kot avtor *Las Meninas*, ki je moral zapustiti svoj položaj na sliki, da bi jo naslikal, ter kot gledalec, ki je v tej igri odsevov prisiljen nenehno spreminjati svojo identiteto.<sup>6</sup>

Foucaultovo, pa tudi še bolj eksplicitno Searlovo predpostavko, po kateri se v ogledalu zrcali kraljevski par, ki stoji pred obrnjenim platnom in dvornim prizorom, vendar ni prisoten v prostoru slike, med drugimi zavračata Snyder in Cohen (1980), ki menita, da tisto, kar se zrcali v ogledalu, ni »resničnost« (oziroma kraljevski par, ki pozira), ampak »slika« (ki jo slikar ravnokar ustvarja), in to prav tista, ki jo gledalec vidi le od zadaj. Natančneje rečeno: ogledalo bi v tem primeru prikazovalo izsek iz portreta, ki prikazuje celotne like in ne napotuje na nekaj, kar je onstran oziroma zunaj slike, temveč na nekaj, kar pripada prostoru slike. Lacan pa, ko se dotakne Foucaultove ekfrazе, meni, da je odsev kraljevskega para v ogledalu lažen, da je njegova funkcija ta, da nadomesti sliko na plat-

nu, saj se ta ne more prikazati: na njej bi namreč moral biti Velázquezov avtoportret.<sup>7</sup>

Kljub v temelju različni interpretaciji perspektive in zatorej tudi odnosov med figurativnimi elementi končni sklepi različnih razlagalcev vendarle niso tako neskladni, kot je na prvi pogled videti. Za večino od njih govori Velázquezova slika o problemu odnosa med resničnostjo in reprezentacijo, drugače rečeno: o odnosu med resničnostjo, pogledom in sliko oziroma znakom. Toda če sprejmemo interpretacijo, po kateri ogledalo zrcali portret kralja in kraljice, postane struktura lastne tematizacije na Velázquezovi sliki še bolj zapletena. Osrednji odnos, ki se pri tem vzpostavlja, je odnos med platnom, ogledalom in resničnostjo. Novejše analize poudarjajo, da je nematerialnost odseva postavljena v nasprotje prav z materialno prisotnostjo obrnjenega platna, ki prikriva dovršen del prostora.<sup>8</sup> Oziroma: platno lahko pokaže svoj nematerialni vidik samo v ogledalu; mrtva materija obrnjenega platna oživlja po zaslugi ogledala. Mrtva materija se spremeni v živ prizor le, če ogledalo pomaga našemu pogledu, da pride do prizora, ter če pri tem, v tem zrcaljenju, pomakne naš pogled s točke gledanja, ki jo perspektiva od nas zahteva, k platnu, ki – po zaslugi subjektivnosti našega pogleda – oživlja z življenjem slike.

»Slikar nam daje dejansko, zrcaljeno in naslikano različico kot tri avtonomna stanja, tri modalnosti vidnega, ki izmenično prehajajo eno iz drugega in se izmenjujejo v večnem krogu. Resničnost, iluzija in replikacija se zaratniško ponavljajo v neskončnost.« (Steinberg 85–86)

Funkcija ogledala je dvojna: v skladu s poznomanieristično »poetiko zrcala«, po kateri je zrcaljena slika najbolj vzvišen slikovni izraz,<sup>9</sup> prikazuje Velázquez svojo umetnost samo v odsevu. Z drugega hermenevtičnega zornega kota je zrcaljena slika portret eksemplarnih vladarjev, katerih model tako ali tako niso ljudje iz krvi in mesa, saj je lik popolnega vladarja plod človeške imaginacije in ideologije.<sup>10</sup>

## **Slika, ogledalo, odsev, besedilo in sen: pomnožitev perspektiv**

Tabucchijeva pripoved je – tako kot Pasolinijevo dramsko (meta)besedilo *Calderón* iz leta 1973, s katerim jo v nizu implicitnih analogij povezujejo večplastne intersemiotične igre,<sup>11</sup> uokvirjena<sup>12</sup> s sliko, ki ima poleg epistemološkega tudi narativni potencial<sup>13</sup> in nas vabi, da upodobimo njeno vsebino kot dejanje, ki traja v času, kot zaplet. Poleg tega Velázquezova slika na več načinov množi in širi svoj prostor. To počenja predvsem s pomočjo ogledala, ki prikazuje to, kar je na sliki nevidno, odseva kralja in kraljico oziroma izsek s portreta kraljevskega para, ki ga gledalec vidi le s

hrbtne strani. Njen prostor se širi tudi s citati (slike na zidovih, verjetno kopije Rubensa in Jordaensa) ter nevidnimi prostori, v katere nas vodijo pogledi likov in položaji na sliki. Najpomembnejša takšna razširitev vstopa prav v prostor, ki ga imamo mi, gledalci, za svojega. »Le tableau en son entier regarde une scène pour qui il est à son tour une scène« (Foucault 29).\*

Tabbuchiju je prav takšna ambivalentna, avtorefleksivna in policentrična slika prišla prav kot okvir za zgodbo o igri obračanja, ki implicira neskončno množenje zornih kotov, le navidez ublaženo z onirično anamorfozo, ki pravzaprav ne razrešuje osrednje dvoumnosti.<sup>14</sup> Znotraj tega ikoničnega okvira se v Tabucchijevi pripovedi dogaja še nadaljnje širjenje prostora in množenje pomenov s pomočjo literarnih citatov. Po zaslugi omembe portugalske pesnice Violante de Céu ter Gongore, kot tudi implicitne prisotnosti Calderónove simbolike sna,<sup>15</sup> baročni intertekst bralcu nevsiljivo ponuja svoj metaforični potencial in nakazuje eno od osrednjih tem sedemnajstega stoletja: dvom o možnosti razlikovanja med resničnostjo in njenimi prikazi, med »resničnim« življenjem in snom. Obenem tudi citati iz Pessoa in sploh osrednja vloga njegove poezije napotujejo na avtorjevo zavestno nadaljevanje modernistične prakse spodkopavanja monocentrične podobe subjekta, kot tudi modernističnega projekta fikcionalizacije. Pessoa kot »mojster obračanja« in heteronimne pluralnosti je v večini Tabucchijevih del prisoten v funkciji hipoteksta. Z drugimi besedami: epistemološke metafore obračanja in sna gradi Tabucchi v svoji pripovedi intertekstualno in intersemiotično, pri čemer napotuje predvsem na raztolmačene pomene slike in drugih besedil. Začenši s samim naslovom zgodbe pa prek nevidne hrbtne strani Velázquezovega platna igra obračanja skozi literarne citate in epistemološke metafore še naprej nakazuje možne pomene zgodbe.

### **Maria do Carmo kot lik v *Spletičnah*: Tabucchijeva anamorfoza**

Tabucchi se v svoji prozi ne omejuje na običajne postopke uvajanja ikoničnih oziroma slikovnih citatov (med katerimi sta najpogostejši rešitvi *ekphrasis* in *mise en abyme*)<sup>16</sup> v pomensko strukturo besedila. Poleg obvestilne ali metaforične funkcionalnosti ikoničnih citatov (zlasti fotografij in slik) namreč izkorišča tudi njihov kompozicijski potencial. Z metaforično funkcionalizacijo slike je potrjena semantična bližina, s prevzemanjem njenih tehničnih vidikov pa ublažena strukturalna različnost vizualnega in verbalnega ter poudarjena konstitutivna performativnost obeh simboličnih praks.<sup>17</sup>

\* Slika kot celota gleda prizor, za katerega je tudi sama prizor. – Op. prev.

Trije ključni postopki, ki jih Tabucchi prevzema iz vizualnih medijev in uporablja v epistemološki nadgradnji pripovednih situacij, so:

1. povečava<sup>18</sup> oziroma osredotočenost na detajl ali veliki plan (kar nujno vključuje zoženje zornega kota) ter po drugi strani širjenje kadra, pogled z razdalje (najpogosteje časovne), s katerim pa se namesto celovitega pomena ali prizora doseže policentrična, rizomska struktura;

2. obračanje perspektive oziroma uvajanje različnih zornih kotov, pogosto pritislovnih,<sup>19</sup> v prikazovanje dogodkov;

3. eliptična ali paraliptična postavitev prizorov / dogodkov.<sup>20</sup>

Osredotočenost na en sam vidik ali element dejanja poteka vzporedno z zoženjem zornega kota in s tem odpira možnost obračanja perspektive oziroma uvajanja različnih pogledov na isto situacijo. Pri Tabucchiju se udejanja v fragmentarnem, poroznem pripovednem diskurzu, v katerem je obilo eliptičnih oziroma paraliptičnih analeps. Igro pogledov in paralipso, ki sta značilni za Tabucchijevo prozo, najdemo tudi na Velázquezovi sliki. Slika, ki je že tako ali tako večpomenska in ki s svojim naslovom poudarja en element pomena, z likom infantinje v prvem planu drugega, s prikazom umetnika na delu pa tretjega, nas ves čas vznemirja z odprtimi vprašanji, kot so: »Koga opazujejo liki na sliki?; ali gledajo nas?; kdo smo potem mi?; ali smo opazovani ali sami opazujemo?; ali smo subjekti ali objekti pogleda?; koga slikar pravzaprav slika?.«

V enem od središč Velázquezove slike je infantinja Margareta, obkrožena z dvema mladima plemkinjama, ki sta njeni spremljevalki. V tem odseku slike se zrcali družbeni ustroj španskega dvora iz leta 1651: če že ne drugače, je vprašanje moči na sliki prisotno v dinamiki odnosa, ki ga »pretirano slikarjevo samoljubje« – kakršno se po mnenju nekaterih razlagalcev izraža v postavitvi lastnega avtoportreta ob bok dvornemu prizoru – vzpostavlja v razmerju do drugih likov na sliki. Pa tudi infantinja je na sliki v dvoumnem položaju:<sup>21</sup> je zrcalna podoba, slika in prilika svojih staršev, obenem pa tudi sama utelešenje simbolne moči, saj je v odnosu do svojega spremstva (*las meninas*) ona tisto središče, okoli katerega se zbirajo drugi.

V pripoved o sentimentalnem obračanju vnaša Tabucchi diskurz moči v obliki nerazrešljive antitetičnosti političnih (in ne samo moralnih) identitet ženskega lika. Z uvajanjem novega, vdovčevega zornega kota namreč avtor obrne perspektivo in zahteva od protagonista (in potemtakem tudi od bralca), da revidira in obrne prvotno različico zgodbe. Dotelej znano identiteto Marie do Carmo razkrinka njen soproj kot fikcijo, kot konstrukt, ki je zlasti plod erotične, morda pa tudi politične manipulacije. Za protagonista, po logiki projekcije (pri Lacanu tudi po logiki pogleda, ki jo zlasti okvir Velázquezove slike upravičuje za Tabucchijevo besedilo) pa



tudi za bralca / gledalca,<sup>22</sup> ostaja »resnica« o Marii do Carmo nevidna, za vselej odložena v igri pogledov in obračanj.

*Igra obračanja* nakazuje na enakopravnost dveh različic, na nerazrešljivo dvoumnost, ki izhaja iz raznolikosti pogledov, ter na igro med vidnim in nevidnim.<sup>23</sup> Tabucchijeva protagonistka Maria do Carmo na koncu pripovedi spremeni svoj položaj na sliki, skozi katere okvir je vstopila v zgodbo, in pri tem zanika prej vzpostavljene odnose. S predpostavljenega mesta infantinje<sup>24</sup> se umika v ozadje, v mejni prostor, ki mu pripada pomemben privilegij: le iz njega se vidi platno, na katerem slikar dela, ter model oziroma modeli, ki pritegujejo slikarjevo in splošno pozornost. Simbolični potencial lika Marie do Carmo, ki je – kot literarna replika infantinje – v anamorfičnem prepletanju slike in zgodbe spremenila svoje mesto, prihaja v celoti do izraza na novem položaju. Točka, v kateri se spajajo linije Velázquezove slike (točka bežišča), se namreč ujema z likom *aposenadorja*, načelnika dvora v kraljicini službi, Josea Nieta de Velázqueza. V liku »vsiljivca« oziroma obiskovalca, ki vznika iz mraka v zadnjem planu slike, stoji na pragu dvorane in »manipulira z zaveso«,<sup>25</sup> prepoznamo gledalčev pa tudi avtorjev alter ego. V tem smislu je *aposenador* na večkratno pooblaščenem položaju: je namreč edini, ki vidi prednjo stran platna in hrbtno stran slike oziroma prostor, ki je izven slike, vendar nanj usmerjajo pogledi in kompozicija likov na sliki. Je edini, ki ves prizor – pa tudi tistega, za katerega je tudi sam del prizora – vidi iz obrnjene perspektive. Prav tako je lik, s katerim se lahko – po geometrični in simbolni logiki kompozicije – poistoveti gledalec, ki opazuje Velázquezovo sliko.

S tem, ko si anamorfično prilasča položaj »manipulatorja«, Maria do Carmo preobraža tudi prizor pripovedi, ne da bi pri tem pripomogla k njegovi razrešitvi – ne za protagonista ne za opazovalce. Predpostavljeno »stanje stvari« razkrije svojo hrbtno plat in hipoma razodene, da je sicer takšno, za kakršno ga imamo, obenem pa tudi drugačno.<sup>26</sup> Podobno ogleдалu, ki v igri pogledov na Velázquezovi sliki dopolnjuje prizor, vendar nakazane odsotnosti ne nadomešča scela, se v *Spletičnah* kot v *mise en abyme* kaže nezmožnost razrešitve ključne dvoumnosti, ki jo zgodba postavlja pred protagonista in bralca.

Kljub temu pa ta nezvedljiva raznolikost zornih kotov in doživetij – znamenje vseh pripovedi v zbirki *Igra obračanja* – niti ne predpostavlja niti ne vsebuje poskusa njihove redukcije. Še več, soobstoj različnih perspektiv in različnih izkušenj, ki jih ni mogoče zvesti na skupni imenovalc, ponuja Tabucchijevim likom možnost, da drugje rekonceptualizirajo lastno izkušnjo, ter včasih prinaša tudi iluzijo odrešitve. Bralec, zapreden v ta pluralizem pogledov, začuti spodbudo, da tudi sebi pribori podobno možnost. Zato lahko iskanje smisla, uprizorjeno s to igro lica in naličja, metaforično

dojamemo tudi kot retorično dejanje, ki uresničuje svoj namen že z lastno izvedbo.

Sam avtor vselej, v paratekstualnih prostorih svojih del – katerih fabula je pogosto strukturirana kot proces rekonstrukcije preteklosti in iskanja smisla življenja – nakazuje različne modalnosti bega od »resničnosti«. Tako se že v naznanilih njegovih pripovedi srečujemo z vnaprej pripravljenimi »umiki«, kot so metafore sna, nespečnosti, sanjskih podob, halucinacij, rizomov, iluzij, s katerimi opisuje svoja besedila. Točka bežišča v Tabucchijevi sklepnii anamorfozi je metaforično poistovetena s točko protagonistovega prehoda v »neke druge sanje«. Tudi bralčev pogled, ujet v past<sup>27</sup> z anamorfično uprizoritvijo Velázquezove slike, je vključen v ta projekt neskončnega odlaganja in premeščanja, ki ga je – glede na epistemološke metafore in intertekstualne razširitve v besedilu – mogoče raztolmačiti v luči »metafizike besedila«.

»Književnost, kot sploh vsaka umetnost, je dokaz, da življenje ni dovolj,« končuje Tabucchi nekje drugje, v dvoglasju s Pessoa.<sup>28</sup> Zato je videti, da je smisel, ki ga protagonist išče v *Igri obračanja*, pravzaprav v obračanju samem. Prav v tej avtoreferenčni točki se sekajo vse intersemiotične silnice Tabucchijeve pripovedi: tako poznomanieristični iluzionizem in baročna simbolika sna (prelomljena skozi Pasolinijevo dramsko uprizoritev njenega etično-političnega potenciala) kakor modernistično sprevrčanje dejanskega in namišljenega.

Prevedla Seta Knop

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Ko govori o lastnostih kratke zgodbe (kratkost, skokovitost, eliptičnost, reducirana dogodkovnost), ki predpostavljajo bralčeve nadgrajevanje, Italo Calvino v poglavju o kratkosti opozarja na Borgesov postopek, ki se bo pokazal kot paradigmatičen za sodobno prozo. Borges namreč širi in razmnožuje prostor zgodbe tako, da bodisi s citati bodisi z intertekstualnimi aluzijami napotuje na druge knjige. Prim. Italo Calvino, *Ameriška predavanja* 49.

<sup>2</sup> Da ne gre za naključno formalno izbiro, potrjujeta vloga in položaj, ki ga v romanu *Reknjem* zavzemajo Boscheve *Skušnjave sv. Antona*. Pojavljajo se v osrednjem poglavju romana in to metonimično fragmentarno: skozi detajl, ki se serijsko razmnožuje in povečuje. Na ta način je mogoče likovno uprizoritev funkcionalno povezati z metanarativnim tematiziranjem postmoderne paradigme v preostalem romanu.

<sup>3</sup> V tematiko likovno-verbalne komunikacije sodi tudi zgodovinski pregled razprav o prvenstvu verbalnega oziroma vizualnega (v italijanskem kontekstu bi ta vsekakor segel do Michelangela in Leonarda Da Vincija), a glede na Tabucchijevo besedilo se raje sklicujem na Foucaultov sklep o nezvedljivosti slike na jezik in obratno (*Le mots et les choses* 25), pa tudi na Mitchella, ki trdi, da s semantičnega zornega kota, iz perspektive izražanja namerov ali proizvajanja učinkov, pri sprejemnikih ni bistvene razlike med besedilom in sliko (Mitchell 161).

<sup>4</sup> John Searle 480. Pač pa je kritika v devetnajstem stoletju poudarjala naturalistično natančnost in vtis fotografske trenutnosti v kompoziciji slike (glej Snyder 529).

<sup>5</sup> Foucault »bere« Velázquezovo sliko kot globalno epistemološko metaforo in aplicira sklepe svojega branja slike na makrobesedilo zahodne *episteme* v obdobju klasicizma.

<sup>6</sup> L. Steinberg poudarja prav učinkovitost gledalčeve prisotnosti, ki sproži v tek igro, izmenjavo pogledov na sliki. Prim. Steinberg 80–83.

<sup>7</sup> Lacan, *Séminaire XIII* (4. in 11. maj 1966).

<sup>8</sup> Spinicci (1999), Stoichita (1993).

<sup>9</sup> Stoichita se pri trditvi o odločilnem vplivu Zuccarijeve iluzionistične teorije, podane v delu *Idea de' pittori*, sklicuje na Velázquezovega prvega življenjepisca, Palomina.

<sup>10</sup> Snyder, 1985. Tudi Snyder – ko tolmači Velázquezovo sliko v luči renesančne teorije imitacije kot spekulacijo o simbolni moči vladarja – poudarja skorajda konkurenčni položaj, ki ga ima slikar pri delu v razmerju do vladarjev, modela, ki ga lahko vidimo le kot odsev umetnikovega portreta (Snyder 564).

<sup>11</sup> Intersemiotični dinamizem Tabucchijevega besedila postane še bolj zapleten, če mu postavimo ob bok implicitne pomenske analogije s Pasolinijevo dramo *Calderón* (1973), v kateri naletimo na istoimenske like iz Calderónovega dela *La vida es sueño*, a predstavljene v Španijo za časa Francove diktature. Rosaura, protagonistka Pasolinijeve drame, poskuša skozi sanje najti izhod iz represivne stvarnosti. V treh zaporednih sanjah igra tri različne vloge: najprej mlado aristokratko, ki se nevede zaljubi v lastnega očeta, nato prostitutko, ki se nevede zaljubi v lastnega sina, in na koncu soprogo iz malomeščanskega okolja, ki se zaljubi v mladega revolucionarja. Analogije med Tabucchijevo zgodbo in Pasolinijevo dramo so očitne in večplastne. Skupno jima je povezovanje baročnega interteksta in modernističnih umetniških praks, pri čemer delita isti ikonični okvir. Tudi dogajanje Pasolinijevega Calderóna je namreč uokvirjeno z Velázquezovo sliko *Spletišni*, ki se v prvih sanjah pojavlja kot minuciozno opisan scenografski ambient, v katerem poteka aristokratsko dogajanje, umeščeno v dvajseto stoletje, v drugih dveh pa je prisotna v onomastičnih citatih in ideoloških aluzijah. Moderatorska vloga Foucaultove analize v Pasolinijevi dramski upodobitvi Velázqueza se kaže v osredotočenosti na temo odnosov moči in posameznika, kakor tudi na vprašanje avtorjevega položaja v razmerju do diskurza moči. Tako postaja okvir Velázquezove slike v Tabucchijevi pripovedki sredstvo in prostor interakcije narativnega besedila z intersemiotično konstruiranim predbesedilom, ki ga sestavljajo dve dramski besedili (Calderón, Pasolini), več lirskih besedil (Gongora, Pessoa idr.) in vsaj eno teoretsko besedilo (Foucault).

<sup>12</sup> Uokvirjanje in obračanje sta osrednja postopka na sliki. Glavni okvir, tisti, ki deli Velázquezovo sliko od tega, kar ni slika, vsebuje tudi uokvirjeno hrbtno stran slike, uokvirjene tuje slike in uokvirjeni odsev resničnosti, ki je pravzaprav (če sprejmemo ponujeno interpretacijo) odsev uokvirjenega znaka.

<sup>13</sup> Nedolgo tega je prav ta pripovedni potencial izkoristila Eve Sussman v video zapisu *89 Seconds at Alcazar* (2004). Sussmanova razdeljuje pripovedne in dramske možnosti položaja, upodobljenega na Velázquezovi sliki, s posnetkom dvanajstminutnega razvoja »dejanja« oziroma kretenj Velázquezovih likov pred in za obrnjenim platnom.

<sup>14</sup> O palindromski igri dvosmiselne besede SEVER, ki – obrnjena – pomeni v španščini prav »obračanje«, v francoščini pa »sanje«, in ki jo je mogoče kot zadnje sporočilo, ki ga je Maria do Carmo pustila protagonistu, tolmačiti kot sporočilo o nekonsistentnosti življenja in kompenzacijskem potencialu sanj, ki lahko nadomestijo smisel življenja, prim. M. Meschini, 218. Avtorica izpelje sklep, da je iskanje pomena slike hkrati metaforično iskanje smisla, ki ostaja nerazrešeno, nedoločeno kakor sanje, po katerih blodi protagonist zgodbe, ne da bi mu uspelo prodreti v »pomen stvari«.

<sup>15</sup> Calderonovo delo *La vida es sueño*, ki ga ločuje le dvajset let od Velázquezovih *Las Meninas*, je eno od osrednjih izhodišč epistemološke metafore sna v Tabucchijevi pripovedi.

<sup>16</sup> To izhaja iz doktorske disertacije z naslovom *L'elemento pittorico nella narrativa italiana contemporanea (1975–2000)*, ki jo je avtorica Jacqueline Spaccini nedavno zagovarjala na Filozofski fakulteti v Zagrebu.

<sup>17</sup> O konstitutivni performativnosti slike in besedila glej Mitchell, *Picture Theory* 161.

<sup>18</sup> Tabucchi tematizira sam postopek »povečave« v pripovedi *La battaglia di San Romano*. Prim. Giovanni Palmieri, »Antonio Tabucchi's Iconic Temptations« (1996/97).

<sup>19</sup> Na epistemološki (s tem pa tudi naratološki) problem zoženja perspektive, najsi gre za semiotičen odnos med sliko oziroma besedilom ter resničnostjo ali pa za subjektivno preobrazbo resničnosti v osebno doživetju, nakazuje zlasti kratki roman *Indijski nokturno* (1984). Niti v tem romanu Tabucchi ne ponuja končne rešitve in spodkopava možnost enoznačne identifikacije likov.

<sup>20</sup> Genette, *Figures II* 212.

<sup>21</sup> Glej Snyder, »Las Meninas«.

<sup>22</sup> Kot gledalci smo nujno »ujeti v past« (Lacan, *Štirje temeljni* 142–143) Po zaslugi ikoničnega okvira nas Tabucchijevo besedilo z podvojeno močjo kliče in vleče v zgodbo.

<sup>23</sup> V tem smislu se Foucaultova emblematična ekfrazna razkriva kot izzivalen okvir branja Tabucchijeve pripovedi kot fikcije, ki nas lahko napelje k sklepu o sistemski in konstitutivni nestabilnosti vsakega pogleda, v katerega »nevtralni brazdi« (Foucault) subjekt in objekt, opazovalec in model oziroma avtor, model in opazovalec zamenjujejo svoje vloge in se sprevrtajo drug v drugega, s čimer je onemogočena vzpostavitev katere koli od teh treh identitet.

<sup>24</sup> Tabucchi ju ne povezuje neposredno, toda analogijo med protagonistkama je mogoče vzpostaviti po dvoumni politično eksistencialni logiki, na katero napeljuje njun položaj na sliki / v zgodbi.

<sup>25</sup> Stoichita vidi v njem ključno figuro slike, presečišče vseh linij perspektive. Točka, v kateri se spajajo, bi bila pravzaprav Nietova roka, ki upravlja z zaveso, kar se ujema z njegovo vlogo in funkcijo dvornega načelnika. V tem smislu tudi homonimna (čeprav ne družinska) skladnost med dvornim majordomom in slikarjem ni brez pomena. Prim. Stoichita 253.

<sup>26</sup> S tem spoznanjem namreč Tabucchi pojasnjuje nastanek zbirke *Igra obračanja* (5).

<sup>27</sup> Prim. Lacan, »Anamorfoze«, v *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*.

<sup>28</sup> A. Tabucchi, *Un baule pieno di gente* 26.

## BIBLIOGRAFIJA

- Calvino, Italo. *Lezioni americane*. Milano: Garzanti, 1988.
- Damisch, Hubert. *Porijeklo perspektive*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2006. (v izvirniku *L'Origin de la perspective*, 1989).
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- Genette, Gerard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Lacan, Jacques. *XI. seminar. Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1996. (v izvirniku *Le quatre concept fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973).
- — —. *Séminaire XIII (4 Mai, 11 Mai 1966)*, gaogoa.free.fr
- Meschini, Michela. »Rewriting *Las Meninas*.« *Images and Imagery (Frames, Borders, Limits – Interdisciplinary Perspectives)*. Ur. Boldt-Irons L., Federici C., Virgulti E. New York, Washington, etc: Peter Lang, 2005. 213–223.
- Mitchell, W. J. Tomas. *Picture Theory*. Chicago&London: The University of Chicago Press, 1995. (1. izd. 1994).
- Palmieri, Giovanni. »Antonio Tabucchi's Iconic Temptations.« *Antonio Tabucchi (A Collection of Essays)*. *Spunti e Ricerche*, 12 (1996/97): 125–140.

- Pasolini, Pier Paolo. *Calderón*, Milano: Garzanti, 1973.
- Searle, John. »Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation.« *Critical Inquiry* 6.3 (1980): 477–488.
- Snyder, Joel. »Las Meninas and the Mirror of the Prince.« *Critical Inquiry* 11.4 (1985): 539–572.
- Snyder, Joel. Cohen, Ted. »Reflections on *Las Meninas*: Paradox lost. Critical Response.« *Critical Inquiry* 6.2 (1980): 429–447.
- Spaccini, Jacqueline. *L'elemento pittorico nella narrativa italiana contemporanea (1975–2000)*. Dottorska disertacija. Zagreb: Filozofski fakultet, 2006.
- Spinicci, Paolo. »La filosofia nelle immagini: Las Meninas di Velázquez e il concetto di raffigurazione.« *Le parole della filosofia*, II (1999), www.aplit
- Steinberg, Leo. »Velázquez's *Las Meninas*.« *Representations*, 1 (1983). Cit. po *Las Meninas* Ur. Alessandro Nova. Milano: Il Saggiatore 1997. 75–88.
- Stoichita, Victor. *L'Invenzione del quadro* (v izvirniku: *L'instauration du tableau*, 1993). Milano: Il Saggiatore, 2004.
- Tabucchi, Antonio. *I volatili del Beato Angelico*. Palermo: Sellerio, 1997. (1. izd. 1987).  
 ---. *Il gioco del rovescio*. Milano: Feltrinelli, 1991. (1. izd. 1988).  
 ---. *Notturmo indiano*. Palermo: Sellerio, 1999. (1. izd. 1984).  
 ---. *Requiem*. Milano: Feltrinelli, 1992. (portugalski izvirnik 1991).  
 ---. *Un baule pieno di gente* (*Scritti su Fernando Pessoa*). Milano: Feltrinelli, 2000. (1. izd. 1990).

## The Painting and the Story: The Backwards Game

Key words: literature and painting / intersemiotics / intertextuality / Italian literature / Tabucchi, Antonio / Velázquez, Diego

As a special example of intersemiotic interaction between a painting and a story, this analysis concentrates on the title story of the collection *Il gioco del rovescio* (The Backwards Game, 1988) by the Italian writer Antonio Tabucchi. The story's metaphorical and structural framework is provided by Diego Velázquez's *Las Meninas* (The Maids of Honor), a painting that has a special *mise-en-abyme* effect in Tabucchi's anamorphosis. Its function is not to expand the story's content through semantic analogy or to alleviate the ellipticalness typical of Tabucchi's narrative oeuvre, but to intermedially establish the epistemological metaphors of backwardness and dreaming depicted in the story through analogy with the structural features and symbolic potentials of Diego Velázquez's polycentric and autoreflexive painting, which are the subject of the rich hermeneutic investigation. The painting discussed is the main exhibit at the gallery of carefully selected intertextual references connecting Baroque poetics (such as Luis de Góngora and Sórora Violante do Céu) with Fernando Pessoa's heteronym

pluralism. The unattainable contradiction of the various depictions of the love relationship between the protagonists, who at the same time are also admirers of Pessoa's backwards art, acquires emblematic meaning – especially thanks to Velázquez's *Las Meninas* and the hermeneutic perspectives opened up by intertextual signals. The story of the obverse and reverse of the love relationship thus changes into a story about an endless multiplication of views, which brings lasting instability into the relationship between the subject and the object. In Tabucchi's collection *The Backwards Game* and other works written in the 1980s, it is this constituted polysemy that suggests narrative modalities based upon the play of perspectives, as well as narrative allusiveness and ellipticalness.

February / Februar 2007