

Literarne definicije ljubezni

Špela Virant

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
spela.virant@guest.arnes.si

Definicije ljubezni v literarnih besedilih posnemajo razumski, znanstven pristop k vprašanju, kaj je ljubezen. Analiza izbranih primerov kaže, da – drugače od neliterarnih definicij – tako večpomenskost besede ljubezen še povečujejo in hkrati spodkopavajo dualistično pojmovanje razuma in čustev.

Ključne besede: nemška književnost / angleška književnost / literarni diskurz / ljubezen / definicija

I.

Andrew Marvell (1621–1678), angleški avtor, ki ga uvrščamo med metafizične pesnike, a je v svojem času slovel predvsem kot satirik, je napisal pesem z drznim naslovom *The Definition of Love*. V 17. stoletju, kljub avtorjevemu nagnjenju k ironiji, ta naslov bralcem morda sploh ni zvenel posmehljivo. Novoveška diferenciacija in hierarhizacija med razumom in čustvi se je tedaj v Evropi že uveljavila. Zamisel, da je ljubezen mogoče in celo treba definirati, se je lahko pojavila v kulturi, ki razum in čustva strogo ločuje, prvemu pa pripisuje večji pomen in boljše zmožnosti. Razumu je torej pripisana zmožnost, da zaobjame, razčleni in opredeli čustvo ljubezni ter ga s pridobljenim razumevanjem obvladuje, nadzira in kanalizira. S tem je ljubezen postala objekt znanstvenih obravnav.

Od 17. stoletja naprej se, vzporedno z razvojem znanosti, množijo tudi neznanstvene definicije ljubezni. Poleg strogo znanstvenih poskusov, da bi definirali ljubezen, se torej tudi v literarnih besedilih množijo poskusi, da bi opredelili ljubezen v kratkih, zgoščenih in zapomnljivih formulacijah, podobnih znanstvenim definicijam. Najdemo jih v obliki samostojnih aforizmov, pogosteje pa so integrirani v obsežnejša dela, in sicer kot gnome, refleksije pripovedovalcev ali deli dialogov. Množica literarnih in neliterarnih definicij ljubezni je že kar nepregledna v kulturah, ki temeljijo na judovsko-krščanski in grško-rimski tradiciji. Ob koncu 19. stoletja in v 20. stoletju se pozornost takšnih opredelitev sicer fokusira zlasti na spolnost kot fiziološki temelj ljubezni, v zadnjih desetletjih pa se spet pojavlja več raziskav, ki se ukvarjajo z emocijami in poskušajo preseči dualističen način razmišljanja (Winter).

Obsesije z definiranjem ljubezni, kakršno opažamo v novoveških zahodnih literaturah, pa ne najdemo v neevropskih kulturah, kjer dualizem razuma in čustev ni izoblikovan v nam znani obliki, zato je ne moremo označiti kot univerzalije. Kljub tej omejitvi pa natančnejše analize in primerjave literarnih definicij obetajo možnost, da razkrijejo nekatere specifične literarnega diskurza o ljubezni.

V nadaljevanju si bomo natančneje ogledali izbrane definicije ljubezni. Popoln zgodovinski pregled teh besedil v dani razpravi ni mogoč, prav tako ni mogoč sistematičen pregled vseh različnih konceptov ljubezni, ki so botrovali nastanku posameznih definicij. Pri izboru sta bili odločilni zlasti pripovedna perspektiva in struktura besedil, saj se tu najbolj očitno kažejo razlike med literarnimi in neliterarnimi besedili. Ta dva vidika bosta zato v ospredju tudi pri posameznih analizah. Od njih nikakor ne moremo pričakovati, da nam bodo razkrile, kaj ljubezen je. Opozoriti hočejo le na enega izmed mnogih raznoterih načinov, kako literatura govori o ljubezni, in na to, kaj filologija o tem načinu lahko pove.

II.

Omenjena Marvellova pesem v osmih štirivrstičnih jambskih kiticah govori o vzvišeni ljubezni, ki pa se ne more realizirati. Opisi in emocionalna napetost se stopnjujejo in dosežejo vrhunec v zadnji kitici. Ta sklepna kitica končno poda tudi definicijo ljubezni, ki povezuje lirske subjekt z ljubljeno osebo. Marvell pri tem uporablja izraze, sposojene iz kartografije in geometrije – zlasti v sedmi kitici: »As lines, so loves oblique may well / Themselves in every angle greet; / But ours so truly parallel, / Though infinite, can never meet.« (Marvell 36) Terminologija stroge znanosti sugerira, da gre za natančno ponazoritev emocionalne situacije ali vsaj za trud lirskega subjekta, da bi na ta način dosegel čim večjo natančnost. Pri tem o njegovi ljubezni ne govori le semantika prisposode dveh vzporednih premic, temveč tudi kontrast, ki nastane z vnašanjem znanstvenega izrazja in oblike znanstvene definicije v ljubezensko poezijo.¹ V zadnji kitici, torej v sami definiciji ljubezni, uporabi izrazje astrologije, saj »zvezde« v zadnjem verzu vladajo usodi, ki preprečuje udejanjenje njune ljubezni.²

¹ Dennis Davison poudarja intelektualno besedišče v tej pesmi in posebno atmosfero, ki jo ustvarja navidezno suhoparen, a zelo impresiven proces definiranja (33).

² Pierre Legouis je to kitico označil kot »največji metrični dosežek« Marvellove poezije (87).

Therefore the love which us doth bind,
 But Fate so enviously debars,
 Is the conjunction of the mind,
 And opposition of the stars. (36)

Struktura te kitice jasno kaže, da je definicija ubesedena formula, pri kateri je definiendum, torej tisto, kar hočemo definirati, neznanka, katere vrednost se pojasni s pomočjo znanih elementov in njihovih medsebojnih razmerij.

Marvellova pesem odraža prelomne spremembe, a tudi kontinuitete v načinu mišljenja. Še nekaj desetletij pred njegovim rojstvom se je na primer Girolamo Cardano brez težav ukvarjal tako z matematiko kakor tudi z astrologijo, ki je sicer veljala za hermetično, vendar ne manjvredno znanost.³ Nekaj desetletij po Marvellovi smrti, v razsvetljenstvu, pa je astrologija zdrsnila na raven šarlatanstva. V soju renesančne tradicije je Marvelllova povezava matematike in astrologije torej še precej samoumevna, ob svitu razsvetljenstva pa že zveni ironično. A čeprav je tu gotovo mogoče zaznati prelomnice, se kontinuiteta kaže v omejenosti in determiniranosti ljubezni. Če ji je prej vladala usoda, ki so jo določale nebeške sile, jo zdaj omejujejo in določajo naravne zakonitosti, ali natančneje, zakonitosti, ki jih znanost pripisuje naravi. V Marvellovi pesmi je pravzaprav vseeno, ali so usodne sile naravne ali nadnaravne, vsekakor so mogočne, ljubezen pa klub vsemu dovolj vzvišena, da se jim postavi nasproti.⁴

III.

Definicije, strukturirane kot ubesedene formule, zvenijo kot objektivna odslikava realnosti. Zato se, kakor pri prebiranju formul, praviloma ne sprašujemo po pripovedovalcu. Definicije se pretvarjajo, kot da takšne posrebovalne instance sploh ni. Toda če si natančneje ogledamo definiendum tukaj obravnavanih definicij, ugotovimo, da ima svoje posebnosti in da je v tem primeru vendarle zelo pomembno, kdo ga opazuje in opisuje ter iz katere perspektive to počne.

Kakor je v naratologiji bistvenega pomena, ali je pripovedovalec homodiegetičen ali heterodiegetičen, je v primeru, ko je predmet definicije čustvo, pomembno, ali je tisti, ki ga definira, sam čustveno involviran ali ne. Preprosto rečeno, velika razlika je, če o ljubezni govori nekdo, ki ljubi,

³ O Marvellovem odnosu do hermetičnih ved glej Abraham, glede tukaj obravnavane pesmi zlasti str. 297; o razmerju med matematiko in astrologijo pri Cardanu glej Grafton.

⁴ Christopher Hill meni, da usoda tukaj na dva načina definira ljubezen, in sicer tako, da jo omejuje, istočasno pa pripomore k temu, da res pride do izraza ves njen pomen (79).

ali nekdo, ki ne ljubi (več). Nekomu, ki ne ljubi (več), se ljubezen kaže kot nekaj minljivega, bežnega, nekaj, kar je podvrženo času, zgodovinskim in socialnim spremembam. Zaljubljenec pa verjame, da je ljubezen večna, univerzalna in vseobsegajoča.

Prav glede perspektive se strogo znanstvene definicije najbolj razlikujejo od definicij, kakršne najdemo v literarnih besedilih. Objektivni, znanstveni pogled mora biti distanciran, nikakor ne sme biti čustven. Znanstveni pogled sme ljubezen opazovati zgolj iz distance, od zunaj. Le v literaturi lahko o ljubezni govori tudi nekdo, ki jo sam doživlja. Če torej znanstvene definicije lahko ljubezen opazujejo le iz določene, distancirane pozicije, lahko pripovedovalec literarne definicije opazuje tako iz distance kakor tudi »od znotraj«, torej iz lastne izkušnje z ljubeznijo. Ker mu je dan dodaten uvid, lahko morda o ljubezni pove več kot znanost.

V literarnih delih je perspektiva, iz katere je definirana ljubezen, razvidna iz konteksta. Marvell v citirani pesmi sicer res uporabi strukturo definicije (definiendum, kopulativni glagol, definiens), vendar s pomembnim dopolnilom. Lirski subjekt ne definira ljubezni kar nasploh, temveč tisto, ki veže njega in ljubljeno osebo (»the love which us doth bind«, 36). Jasno torej pove, da govori o ljubezni, ki jo izkuša. V prozi – primere si bomo natančneje ogledali v nadaljevanju – je zlasti v primeru prvoosebni pripovedovalcev praviloma iz zgodbe razvidno, iz kakšne perspektive je podana definicija. Bralec tako lahko sam presodi, če je zaljubljen, vznesen, ljubosumen ali prevaran pripovedovalec še zanesljiv in če lahko zaupa njegovim izjavam. Nekoliko težje je v primeru vsevednega pripovedovalca, kadar ta izjave ne pripiše kateri od figur, saj je njegova perspektiva močno podobna distanciranosti, ki jo zavzema znanstvenik pri formuliranju svojih spoznanj. Razlika je, da je znanstvenik, ki podaja definicije in formule, zgolj odkritelj resnice in sam nanjo ne vpliva, vsevedni pripovedovalec pa je prepoznaven kot posrednik zgodbe in ustvarjalec pripovedi. Čeprav znanstvene formule pogosto dobijo ime po svojih odkriteljih, ti ostajajo v funkciji resnice in so pri tem razosebljeni. Vsevedni pripovedovalec pa učinkuje na bralca s svojo osebnostjo, četudi je zgolj pripovedna instanca in ne realna oseba. Odločilno ni le, da vse ve, da vidi v dušo in srce junakov svoje pripovedi, temveč tudi, da razume vse, kar ti junaki mislijo, čutijo in počnejo. Sposoben je empatije in razumevanja. S tem bralcu sugerira, da ima tudi sam vse mogoče izkušnje, iz katerih črpa to razumevanje. Ni le vseveden, ampak tudi vse-čuteč, izkušen torej tudi v ljubezni. Če podaja definicijo ljubezni, ta temelji na njegovih izkustveni modrosti, ki ji bralec zaupa, ne pa na objektivnem znanstvenem spoznanju. Lahko bi torej sklepali, da literarna besedila opazujejo ljubezen vedno tudi »od znotraj«, celo kadar uporabljajo distancirano obliko govorenja o njej, ki jo implicira forma definicije. Kadar to notranjo perspektivo

poudarjajo, razodevajo svoj fiktiven značaj: ne gre za definicije, temveč za *mimesis*, za posnemanje znanstvenega diskurza, za simuliranje definicije.

IV.

Mojstrska primera poigravanja z dvojno perspektivo, z notranjim in zunanjim pogledom na ljubezen, najdemo pri enem od Marvellovih predhodnikov v angleški poeziji. Gre za dva znamenita soneta Williama Shakespeara, ki sta v literarni vedi že temeljito obdelana, na tem mestu pa ju omenjamo zato, ker lahko pripomoreta k razumevanju možnosti variiranja strukture definicij v literarnih besedilih. Prvi, Sonet 129, podaja definicijo ljubezenske sle, drugi, Sonet 116, pa poskuša definirati ljubezen samo.

Le tratenje moči v prepad sramote,
le to je strast; in ko se strast zaganja,
je podla, kruta, besna do togote,
pogoltna, verolomna, željna klanja;
za hipec bajna je, čez hip že slaba;
brezumno iskana, a ko zabesni,
brezumno mrzka – kot požrta vaba,
nastavljena, da žrtev poblazni;
v pogônu blazna, blazna je v posesti
in nenasitna, ko gre plen lovit:
v užitku slast, užita vir bolesti,
v čakánju radost, potlej bled privid.

Ves svet to ve, ne ve pa, kam ušel

Bi tem nebesom, ki držé v pekel. (129)

Shakespeare v Sonetu 129 sicer obrne ustaljen vrstni red elementov definicije, tako da namesto predmeta opredelitve najprej navede samo opredelitev, vendar se načeloma drži strukture. V nadaljevanju to opredelitev podrobneje pojasni in slo opiše kot intenzivno, destruktivno, a minljivo silo. V sklepnem dvostišju ugotavlja, da védenje o značaju sle človeka ne obvaruje pred tem, da bi se ji vedno znova ne prepustil. Razum lahko slo sicer zaobjame, ne more pa je obvladati. Z zgolj vsebinskega vidika je ta sklep nekoliko nenaden, tok misli poprej ne daje dovolj argumentov zanj, saj predhoden opis poudarja predvsem negativne plati sle. Zakaj bi se ji, če je tako destruktivna, ne mogli upreti? Toda opis, ki sledi kratki uvodni definiciji, je izrazito ritmičen in ta ritem posnema pulziranje vzbujenega telesa.⁵ Medtem ko razum govori na semantični ravni, formalna raven

⁵ O pulziranju sle, ki jo sugerira naštevavanje v tretjem in četrtem verzu, govori tudi Blades (13), Schoenfeldt pa sonet označi kot prvo angleško pesem, ki opisuje orgazem (133). Matz v pretiranem, krvoločnem opisu sle vidi zgoščen povzetek cele tragedije (142).

nagovarja telesnost. Uvodna definicija implicira, da lirski subjekt distancirano, objektivno opisuje slo in jo s te pozicije vidi kot minljivo. Način, kako govori o njej, zlasti ritem govora, pa kaže, da govori iz neposrednega doživljanja sle, v katerem čas in zavest o minljivosti sicer nista ukinjena, sta pa, vsaj za hip, popolnoma irelevantna.

Poroka zvestih duš, glej, ne pozna
zadržkov! Ne, ljubezen ni ljubezen,
če varanje jo v varanje peha
in izogibanje v umik oprezen!
O, ne, ljubezen je svetilnik žarki,
Ki neomajno na viharje zre,
Je zvezda v temi tavajoči barki,
Ki kaže smer, čeprav globine ne.
Ljubezen Času ni pavliha bedni,
Čeprav ji srp cvet ust in lic dohaja;
O, ne spreminja z dnevi se in tedni,
Temveč do konca dni, do groba traja.
Če to ni res, če bom jo kdaj pogubil,
Jaz nisem pesnil in nihče ni ljubil! (116)

V Shakespearovem Sonetu 116 lirski subjekt podaja definicijo ljubezni, vendar tokrat postopa *per negationem*. Uporaba definicije tudi tukaj implicira objektivni, distanciran pogled, kakršen je v prej omenjenem sonetu ugotovil minljivost ljubezenske sle, a tukaj lirski subjekt ugotavlja, da je ljubezen večna, brez časovnih omejitev, dragocena in pomembna ter nespremenljiva, ne glede na okoliščine.⁶ Ena od posebnosti tega soneta je, da Shakespeare v izvorniku govori o »marriage of true *minds*« (1328), kar žal v Menartovem prevodu ne pride do izraza. Dejstvo, da Shakespeare ne govori o poroki dveh src, duš ali teles, je izzvala že vrsto različnih – tudi precej samosvojih – interpretacij.⁷ Ne glede na možne interpretacije takšne intelektualne poroke naj bo na tem mestu dovolj le opomba, da Shakespeare v tem sonetu ne vzpostavlja opozicije med umom in ljubeznijo. V sklepnem dvostišju lirski subjekt poveže ljubljenje in pesnjenje. V svojo ugotovitev o ljubezni je tako prepričan, kakor je prepričan, da sam pesni in da ni mogoče trditi, da še nikoli nihče ni ljubil. Čeprav ne

⁶ Blades ugotavlja, da je ljubezen v tem sonetu absolutna za razliko od Soneta 115, ki izraža domnevo, da je spremenljiva (67). Spremenljivost ljubezni v Sonetu 115 ima pozitivne konotacije, saj ljubezen še rase.

⁷ Matz v svoji interpretaciji zagovarja tezo, da ne gre za ljubezen, temveč za prijateljstvo, in sicer med moškima (95). Blades omenja, da nekateri interpreti »poroko« razumejo kot parodijo (62), sam pa v tem vidi predvsem povzdigovanje ljubezni v sfero duhovnosti in nesmrtnosti (67).

trdi, da sam ta hip ljubi, pa je očitno, da pesni. Ljubezen opazuje in definira, medtem ko pesni. Njegova definicija ni znanstvena, temveč poetična. Pesnikova perspektiva je v tem primeru primerljiva in tesno povezana s perspektivo tistega, ki ljubi. Ljubezen je torej mogoče pojmovati kot večno, medtem ko ljubimo ali medtem ko pišemo poezijo.

V.

Shakespeare se v Sonetu 116 ne poigrava le s perspektivo, iz katere opazuje ljubezen, temveč tudi s strukturo definicije. Kot rečeno, postopa *per negationem*. Ljubezen ni ljubezen, če je omejena, če ni večna in popolna, če ji nekaj manjka. Ta definicija, prevedena v formulo, pri kateri je ljubezen neznanka (x), ki jo je treba opredeliti, bi se torej glasila takole: $x \neq x - n$. Ljubezen je torej ljubezen, kadar je nič ne reducira, limitira ali relativira, torej: $x = x$. Ljubezen je ljubezen. Informativna vrednost takšne krožne definicije je seveda nična.

Krožne definicije v literarnih besedilih niso redkost, drugače od znanstvenega diskurza, kjer se jih je treba ogibati, saj je v ospredju informativna vrednost izjav. Raba takšnih definicij v literarnih besedilih lahko učinkuje na različne načine in odpira možnosti različnim interpretacijam. V nadaljevanju si bomo ogledali še dva primera iz nemške literature. Prvi primer kaže, da je uporaba lahko ironična in pod vprašaj postavlja vrednost znanstvenih ugotovitev ter spodkopava avtoriteto razuma.

Nemški pisatelj Heinz Helle, rojen leta 1978, se v svojem prvem romanu *Der beruhigende Klang von explodierendem Kerosin*, ki je izšel leta 2014, poigrava z definicijo ljubezni. Prvoosebni pripovedovalec se v postelji pogovarja z intimno prijateljico. Njuno razmerje se je že precej ohladilo in ona mu očita, da sploh ne ve, kaj je ljubezen.

Ich glaube, du weißt gar nicht, was das ist, Liebe, sagt sie und fährt mit dem Fingernagel über das Spannbettuch und sieht auf die Bücher am Boden neben dem Bett, und ich sehe auf ihren Fingernagel, dann auf die Bücher, und ich denke, natürlich weiß ich das nicht, und ich sage: Aber natürlich weiß ich das. Liebe ist das, was wir füreinander empfinden.

Sie sieht auf den großen grauen Betonträger über uns an der Decke, und ich denke, weil wir einander sagen, dass wir uns lieben, und weil wir das Wort lieben gebrauchen, ist das Liebe, denn was soll Liebe sonst sein als das, was man mit dem Wort Liebe bezeichnet, und dann sagt sie, was empfindest du denn für mich? (120)

Pripovedovalec se s svojo definicijo ljubezni poskuša izogniti neprijetnemu pogovoru, ki bi utegnil privedi do dokončnega razdora med ljubimcema.

Istočasno pa se v svojem notranjem monologu z izbiro besed (*bezeichne!*) ironično navezuje na strukturalistično pojmovanje znaka, kakor da je problem njunega razmerja zgolj vprašanje lingvistike. Pripovedovalec bi označevalec »ljubezen« sicer lahko opredelil z drugimi označevalci, a njegova ljubimka s svojim vprašanjem želi izzvati dokaz o dejanskem obstoju referenta, torej o obstoju njegove ljubezni do nje, ki pa ga, naj bo veriga označevalcev še tako dolga, zgolj z nizanjem besed nikoli ne bo mogel zagotoviti.

VI.

Še bolj očitno krožno definicijo najdemo v navidezno preprosti ljubezenski pesmi Ericha Frieda z naslovom *Kar je (Was es ist)*,⁸ ki je bila prvič objavljena leta 1983 v pesniški zbirki *Es ist was es ist*, tu pa jo citiramo v slovenskem prevodu Štefana Vevarja.

KAR JE

Je nesmiselno
pravi pamet
Je kar je
pravi ljubezen

Je nesreča
pravi preračunljivost
Nič drugega kot trpinčenje
pravi strah
Brezupno je
pravi spoznanje
Je kar je
pravi ljubezen

Smešno je pravi ponos
Lahkomiselno
pravi previdnost
Nemogoče je
pravi izkušnja
Je kar je
pravi ljubezen (52)

Lirski subjekt, popolnoma umaknjen, citira definicije, ki jih podajajo poosebljeni razum, preračunljivost, strah, spoznanje, ponos, previdnost in izkušnja. Tri kitice, v katere so razporejene te izjave, se končujejo z refre-

⁸ O navidezni preprostosti Friedove lirike glej Šlibar (149–152).

nom, kjer svojo definicijo poda tudi poosebljena ljubezen. Definiendum (*E_s*) vseskozi ostaja neimenovan, tako da ima pesem pravzaprav značaj uganke. Toda tudi če jo razrešimo v smislu, da je definiendum ljubezen, ne izvemo, kaj ljubezen je. Ljubezen ostaja uganika.

V lirskem subjektu poteka notranji boj, ki ga ne opiše neposredno, temveč ga predstavi kot disput o ljubezni. Njen glavni nasprotnik je razum, ki prvi argumentira proti njej in jo označi kot nesmisel. Njegov glas ima največjo težo, ne le ker je prvi, temveč ker je tudi edini, ki ji v prvi kitici nasprotuje. Ostali citirani govorniki navajajo argumente proti njej, medtem ko ljubezen sama ne navaja nobenih, temveč le ponavlja isti stavek, zapisan brez ločil: »je kar je«. S to izjavo ne ovrže nasprotnikovih trditev. Čeprav torej nasprotnika v sporu na semantični ravni ne premaga, vendarle obvelja kot zmagovalka, in sicer prav zato, ker neimenovanega ne imenuje, temveč ga s krožno definicijo ohranja kot neznanko ($x = x$).

Zmagoslavje ljubezni v tem primeru ne temelji na boljših razumskih utemeljitvah, temveč na uporabi formule, s katero se Erich Fried navezuje na judovsko-krščansko in antično tradicijo, kjer krožna definicija ni namenjena posredovanju znanja, temveč simboliziranju moči. Najbolj očitna je navezava na Biblijo, in sicer na tiste prevode, ki so v mnogih jezikih najbolj razširjeni in ki besede, s katerimi Bog definira samega sebe, ko spregovori Mojzesu iz gorečega grma, prevajajo s krožno definicijo:

In Mojzes je rekel Bogu: »Glej, če pridem k Izraelovim sinovom in jim rečem: 'Bog vaših očetov me je poslal k vam,' pa mi rečejo: 'Kako mu je ime?' – kaj naj jim odgovorim?« Bog mu je rekel: »Jaz sem, ki sem.« (2 Mz, 3, 13,14)

V Friedovi pesmi ljubezen samo sebe definira na podoben način kakor Bog. Aluzija na svetopisemsko besedilo ji podeljuje domala božjo vsemogočnost in avtonomijo, saj kakor on ne potrebuje nikogar, ki bi jo opredeljeval, in ničesar, prek česar bi se morala opredeljevati. Razum in njegovi pomočniki sicer lahko govorijo o njej, kar hočejo. Ljubezen je nesmisel in bolečina. Smešna je in nemogoča. Njihove izjave so lahko resnične, vendar so irelevantne. Podobno kot se svetopisemska samodefinitivna Boga izogne imenu, se pri Friedu samodefinitivna ljubezni izogne uporabi samostalnikov in prislovov, ki bi jo opisovali in omejevali. Ohranja zgolj glagol. Tudi Shakespeare svojo definicijo ljubezni v Sonetu 116 sklene s tem, da jo v zadnjem verzu poveže z glagoloma »pesniti« in »ljubiti«. Razumske opredelitve ljubezen popredmetijo, da bi jo opisale in obvladale. Pesniške opredelitve pa sugerirajo, da gre za dogajanje ali za dejavnost, ki je ni mogoče posedovati, prejemati in dajati ali skladiščiti.⁹

⁹ Podobno Diotima v Platonovem *Simpoziju* Sokrata najprej pripelje do spoznanja, da je za ljubezen bistvena želja po posedovanju. Ljubezen je vedno ljubezen do nečesa, česar

VII.

Druga, manj očitna, a nič manj pomembna referenca doslej citiranih poetičnih krožnih definicij je mitični Ouroboros, kača, ki žre svoj rep. Ta stvor uteleša princip krožnosti. Že Platon v *Timaju*, kjer opisuje sestavine in obliko sveta, temu pripiše krožno obliko, ker je popolna. Ni podvržena staranju in boleznim, je stalna in nespremenljiva. Ta forma je vseobsegajoča, zunaj nje ni ničesar. Od zunaj ne sprejema ničesar, ne zraka ne hrane, in ničesar ne izloča; je torej avtarkična. Brez rok in nog je, njeno gibanje je enakomerno kroženje.

Na zunaj ga je natančno zgradil v krogu, in sicer iz mnogih razlogov. Sploh namreč ni potrebovalo oči, kajti zunaj njega ni ostalo nič vidnega, tudi ne sluha, saj ni obstajalo nič slišnega; tudi ni obstajal noben obdajajoči zrak, zaradi katerega bi bilo potrebno vdihovanje, tudi ni bilo potrebni, da bi dobilo kakšen organ, da bi vase sprejemalo hrano in prej prebavljeno spet izvrglo. Nič ni iz njega odšlo, kakor tudi ni nič pristopilo k njemu od koder koli – saj ni bivalo. Zaradi večšine (Sestavljevalca sveta) je (živo bitje) nastalo takšno, da svoje lastno razpadanje ponuja sebi v hrano in vse utrpeva ter dela v sebi in od sebe. Ta, ki ga je sestavil, je namreč mislil, da bo precej boljše, če bo samozadostno, kot če bo potrebovalo druge stvari. (33c–33d)

Literarna besedila se, kadar uvajajo definicije ljubezni, s svojo obliko sicer navezujejo na znanstveni, naravoslovni pogled na svet, toda tam, kjer uporabljajo posebno, znanosti neljubo obliko krožne definicije, se navezujejo tudi na starejšo tradicijo zahodne misli, kjer ima krožnost pozitivne konotacije, kot so vsemogočnost in avtonomija ali popolnost, večnost in avtarkija ter lepota. Takšna literarna besedila tako implicirajo, da ima tudi ljubezen vse te lastnosti. Novoveška literarna besedila z mešanjem znanstvenega diskurza in filozofskih ter arhaičnih mitoloških in religioznih besedilnih oblik ne učinkujejo le paradoksalno in subverzivno ali celo ironično, temveč pod vprašaj postavljajo tudi dualizem razuma in čustev ali vsaj nasprotje med razumom in konkretnim čustvom ljubezni. Če je ljubezen vsemogočna, je razum ne more obvladati, če je avtonomna ali če je avtarkična, ne potrebuje razuma, če pa je vseobsegajoča, vase zajame tudi razum. Razum ni več ločen od nje, ne stoji ji nasproti in ni njen sovražnik. In kot tak je seveda tudi ne more definirati iz nujne objektivne distance.

Koncept kače, ki žre svoj rep, torej bitja, ki se hrani s samim seboj, odzvanja tudi v pojmovanju povratnih zank (*feedback loop*). V tehniki s tem

sama nima, a to hoče posedovati. Vedno je ljubezen do lepega in dobrega. Diotima ga nato vodi naprej do spoznanja, da je ljubezen vedno ljubezen do »spočenjanja in porajanja v lepem« (206e), torej do ustvarjalne dejavnosti, s katero je deležen nesmrtnosti.

označujemo procese, ki povzročajo ojačitev ali oslabitev signalov, ki se znajdejo v takšni zanki. Podobne zanke najdemo na primer v pojmovanju avtorefleksivnosti v literaturi, kjer se literatura hrani z literaturo, ali v opisih ljubezni, ki se hrani z ljubeznijo, o zaljubljenosti v ljubezen samo, torej v opisih, ki govorijo o procesih projiciranja in zrcaljenja med zaljubljenici. Zanimivo je, da mnogi opisi zaljubljenosti govorijo o ojačitvi ali oslabitvi zaznavanja sveta, a se pri tem ne sklicujejo eksplicitno na kakršnekoli krožne procese. Opisi srečne zaljubljenosti tako omenjajo intenziviranje zaznavanja in doživljanja sveta, ki nenadoma zažari in postane lepši, omenjajo porast samozavesti zaljubljenec, poglobljanje razmišljanj in celo krepitev etične države.¹⁰ Za opise nesrečne ljubezni pa velja prav nasprotno. Izpostavljajo oslabitev vseh omenjenih doživetij v svetu, ki je za nesrečneže le še siv. Kot primer takšnih opisov spomnimo le na Goethejev pisemski roman *Trpljenje mladega Wertherja*, kjer je svet, ki ga Werther opisuje v prvem delu srečne zaljubljenosti v Lotte, barvit in cvetoč, v drugem delu, ko ga obhaja obup, pa je turobno siv.

VIII.

Spraševanje po tem, kaj ljubezen je, se v kulturi zahodnega sveta ne pojavi šele z razvojem novoveške znanosti. V Platonovem *Simpoziju* najprej vrsta govorcev že hvali Erosa, potem pa Sokrat vpraša, kaj pravzaprav je Eros. Na vprašanje odgovarja sam tako, da obnovi govor Diotime, ki ga je nekoč poučila o ljubezenskih rečeh. Tako vendarle pride do besede tudi ženska, a njen odgovor ni definicija, temveč zgodba. Postopa podobno kot komediograf Aristofan, ki je poprej slavil Erosa z zgodbo o oblih ljudeh. Diotima opiše Erosa kot posrednika med bogovi in ljudmi, ni ne bog ne človek, temveč *daimon*, svojo razlago pa nadaljuje z mitom o Porosu in Peniji.

Ko se je rodila Afroditina, so se bogovi gostili; med drugimi je bil navzoč tudi Poros, sin Metide. Ko pa so povečerjali, se je približala Penija, da bi prosjčila, ker je šlo res za pravo gostijo in je bila pri vratih. Poros je pijan od nektarja – vina namreč še ni bilo – stopil na Zevsov vrt in s težko glavo zaspal. Zaradi svojega pomanjkanja je Penija zasnovala naklep, da bo od Porosa dobila otroka. Legla je k njemu in spočela Erosa. Zato je Eros postal Afroditin spremljevalec in služabnik, ker je bil namreč spočet na njen rojstni dan in je obenem po naravi ljubitelj Lepega – in Afroditina je lepa. Ker je torej sin Porosa in Penije, je Erosa doletela takšna usoda. Prvič je vedno ubog in še zdaleč ne nežen in lep, kot misli množica, ampak je grob in zanemarjen, bos in brez doma; vedno prenočuje na tleh in brez odeje, spi pred

¹⁰ O tem, kako ljubezen spodbuja pogum in krepost, govore že hvalnice Erosu v Platonovem *Simpoziju* (179a – 180b).

vrti in ob poteh pod milim nebom, saj ima naravo matere in se vedno druži s pomanjkanjem. Po drugi strani pa tako kot oče stremi po lepih in dobrih stvareh: pogumen je, drzen in silovit, izreden lovec, ki si vselej izmišlja neke zvijače; željan razumnosti in iznajdljiv, vse življenje filozofira in je izreden čarovnik, strokovnjak za strupe in sofist. Po naravi ni nesmrten niti smrten, ampak se v istem dnevu zdaj razcveta in živi, ko se nahaja v izobilju, zdaj umira in spet oživlja – zaradi očetove narave. Toda to, kar si pridobiva, mu skrivaj odteka, tako da Eros ni nikoli niti ubog niti bogat. Po drugi strani biva v sredi med modrostjo in nevednostjo. (203c–203e)

Eros, spočet na rojstni dan Afrodite, je njen spremljevalec in ljubitelj lepote, v sebi pa združuje tudi lastnosti staršev, boga obilja in boginje revščine. Vedno biva nekje v sredini, med bogom in smrtnikom, med bogastvom in pomanjkanjem, med modrostjo in nevednostjo. Razumemo lahko, da je protisloven po svoji provenienci in zato nemiren, spremenljiv. To notranje protislovje ga žene od življenja in razcveta k umiranju in spet k oživljanju, torej od potrebe k zadovoljitvi in spet naprej. Platonova zgodba je s svojo semantiko gotovo zaznamovala razvoj znanstvenega in drugih neliterarnih diskurzov o ljubezni. Takšno ekonomsko obarvano besedišče najdemo tako v naukih humoralne teorije o pomanjkanju in preobilju telesnih sokov, ki vplivajo na čustvenost človeka, kakor tudi v sodobnih biokemičnih raziskavah, ki se ukvarjajo z vplivi količine hormonov na čustvena stanja. Na bolj abstraktni ravni pa je zaznamovalo psihoanalitični diskurz, saj Freud na primer govori o libidinalni *ekonomiji*, Lacan pa o *manku*, ki poganja kroženje želje. Za literarni diskurz je bolj kot semantika odločilna narativnost Platonovega opisa, njegovo pripovedovanje mita. *Mythos*, ki ga je Aristotel označil kot najpomembnejši element tragedije (1490a), in fiktivnost, torej to, da ne pripoveduje o tem, kar se je zgodilo, temveč o tem, kar bi se lahko (1451b), postaneta pomembna dejavnika pri tem, kako literatura govori o ljubezni. Definicije ljubezni se v literarnih delih, podobno kot že pri Platonu, pogosto razrastejo v pripovedi o določenih dogodkih ali v opise situacij. S tem ne izgubijo le jedrnatosti, temveč se sprevržejo v nasprotje tega, kar naj bi definicija bila. Ta naj bi namreč točno določila pomen besede, preprečila nejasnost in zajezila večpomenskost. Definicija, ki preraste v zgodbo ali se vanjo umešča, odpira polje različnih možnih branj in povzroči, da beseda ljubezen pridobi še več pomenov. Poleg tega pa kot taka opozarja na to, da ne govori o tem, kaj ljubezen je, temveč kaj vse bi lahko bila.

IX.

Definicije ljubezni imajo lahko zelo različne podpomene in funkcije glede na kontekst, na zgodbo, v katero so umeščene, ali glede na opis, v katerega se lahko razraščajo. Primerov za to je mnogo, v nadaljevanju bomo navedli le dva, izbrana iz sodobnejše nemške književnosti.

Prvi primer najdemo v romanu *Fabian* (1931) Ericha Kästnerja, ki je z odkritimi opisi spolnosti ob času izida zbudil precej pozornosti in zgražanja (Hanuschek, 205–209.). Definicija ljubezni, umeščena v roman, je podana v verzni obliki. Njena struktura se v prevodu izgubi v korist verza, zato navajamo tudi izvirnik:

V ljubezni čas prav hitro mine,
za to so spodnje okončine. (48)

Die Liebe ist ein Zeitvertreib,
Man nimmt dazu den Unterleib. (61)

Ta rimana definicija z lahkotnim jambskim ritmom je hkrati smešna in cinična, saj na šegav način ljubezen reducira na spolnost. Toda izjava, kljub obliki definicije in posebni zapomnljivosti verzne oblike, v kontekstu ne zveni kot splošna, univerzalna resnica. Ne gre niti za izjavo pripovedovalca niti za ugotovitev protagonista. Podana je v premem govoru ene izmed stranskih figur. Fabian jo zasliši iz sosednjega separeja v nočnem lokalu. Radoveden si ogleda, kaj se v njem dogaja. Definicijo je izrekla ženska, za katero pravijo, da je bogata ter poročena in da si plačuje ljubimce, pravkar pa nadleguje mladega vojaka. V mislih jo primerja s Potifarjevo ženo. V tem kontekstu naloga citirane izjave torej ni v prvi vrsti opredelitev ljubezni, temveč karakterizacija določenih družbenih slojev, ki razpolagajo z gospodarsko in politično močjo. Možne so različne interpretacije te epizode. Lahko na primer izpostavijo družbenokritični vidik; vprašanje položaja ženske, ki sicer pripada višjemu srednjemu sloju, ne razpolaga pa z njegovo politično močjo; predsodke in stereotipne predstave protagonista o vlogi žensk itd. O ljubezni sami pa pove le zelo omejeno veljavno ugotovitev, da je za nekatere ljudi v določenih okoliščinah lahko tudi zgolj spolnost in kratkočasje.

Povsem drugačna je funkcija definicije v romanu *Woraus wir gemacht sind* (2006) nemškega pisatelja Thomasa Hettcheja. Roman bi lahko označili kot triler in *road novel*, ali natančneje, kot poigravanje s tema žanroma. Niklas Kalf, protagonist romana, piše biografijo o judovskem znanstveniku in po njegovih sledih potuje v ZDA. Tam njegovo ženo Liz ugrabijo. Sledijo zapleti, ki junaka popeljejo na dolgo popotovanje po prašnih ameriških

cestah. Naslov zadnjega poglavja se glasi: »Liebe ist kein Gefühl« (316). Pripovedovalec v nadaljevanju kmalu pojasni to provokativno definicijo ljubezni, ki zanika njeno najbolj občo in splošno sprejeto opredelitev kot čustvo, toda če se spomnimo Shakespeareovega Soneta 116, to ni povsem novo. Shakespeare sicer ljubezni ne odreka čustvene razsežnosti, a je v tem sonetu niti ne omenja. Hettchejev pripovedovalec izkoristi definicijo ljubezni za razlago svojega pogleda na svet, na Boga in na medčloveške odnose: »Nichts als der Tod ist uns gewiß, und keiner kann ihn uns nehmen. Der Himmel ist leer, und wir haben nur uns. Das ist die Liebe. Sie ist kein Gefühl. Denn wenn wir gehen, bleibt der andere allein.« (317)

V svetu, kjer je človek smrtlen, a ne veruje v Boga, smo ljudje odvisni drug od drugega in odgovorni drug za drugega. Ljubezen zanj ni čustvo, ker vključuje spoznanje odsotnosti transcendence in zavedanje medčloveške odvisnosti, navezanosti in odgovornosti. Pojmovanje ljubezni kot čustva ter dualizem razuma in čustev sta zanj torej povezana s tradicionalnimi, na verovanju v Boga utemeljenimi miselnimi sistemi. Sicer se tudi že zgoraj citirana Kästnerjeva definicija ljubezni umešča v moderno, profanizirano, velemestno okolje, toda Kästnerjeva definicija čustvo nadomesti z golo telesnostjo, kakor je značilno tudi za mnoge druge avtorje in avtorice 20. stoletja. V ospredju tematizacije telesnosti v literaturi 20. stoletja je večinoma, verjetno pod vplivom Freudove psihoanalize, posameznikovo doživljanje spolnosti in njegove individualne patologije. Hettche se kar v dveh ozirih oddalji od tega pojmovanja, saj zanemari tako telesnost kakor tudi njeno individualno doživljanje. Namesto tega pozornost preusmeri na medčloveška razmerja. Njegovo razmišljanje o ljubezni torej ne postavlja pod vprašaj le dualizma čustev in razuma, temveč pozornost tudi preusmeri iz intrasubjektivnega dogajanja na intersubjektivno in implicira kritiko modernega pojmovanja individualnosti.

X.

Marco Stanley Fogg je prvoosebni pripovedovalec v avtobiografsko obarvanem romanu *Moon Palace* (1989) Paula Austerja. Ko se mladi Fogg povsem zapusti ter sestradan in bolan konča na ulici, ga rešita prijatelj Zimmer in Kitty Wu, s katero ima, ko spet pride k močem, strastno ljubezensko razmerje. Iz te izkušnje poda naslednjo definicijo ljubezni, pri tem pa poudarja, da gre za njegovo osebno definicijo:

I had jumped off the edge of a cliff, and then, just as I was about to hit bottom, an extraordinary event took place: I learned that there were people who loved me. To be loved like that makes all the difference. It does not lessen the terror of the

fall, but it gives a new perspective on what that terror means. I had jumped off the edge, and then, at the very last moment, something reached out and caught me in midair. That something is what I define as love. It is the one thing that can stop a man from falling, the one thing powerful enough to negate the laws of gravity.

Pripovedovalec svojo opredelitev izpelje iz zgodbe in jo umesti v situacijo, v kateri je prišel do spoznanja o ljubezni. Zelo jasno pove, da ta racionalna definicija temelji na osebnem doživetju ljubezni. Tudi tukaj torej opazovalec ne opazuje iz neprizadete distance, četudi obstaja med jazom, ki je izkusil opisano ljubezen, in tistim, ki o njej pripoveduje, časovna distanca. Auster v tem odlomku postopa podobno kot Marvell v uvodno citirani pesmi. Z rabo forme definicije sugerira racionalen, znanstven pogled, v definiensu pa znanstvena spoznanja negira. Razlika je, da pri Marvellu ljubezen nasprotuje tako naravnim zakonom (matematiki) kakor tudi nadnaravnim silam (usodi), pri Austerju pa negira le še naravne sile (gravitacijo), saj nadnaravnih ni več. Pripovedovalec v Austerjevem romanu poudarja tudi perspektivo, ki smo jo izpostavili v začetku. Izkuštvu ljubezni ima, po Foggovi definiciji, moč, da spremeni perspektivo, iz katere vidimo svet in to, kar se nam v njem dogaja, kar seveda pomeni, da spremeni tudi perspektivo, iz katere vidimo ljubezen samo. Ta perspektiva sicer ni znanstvena in to, kar iz nje vidimo, nič ne doprinese k znanstveni opredelitvi ljubezni, a za človeka je izkustveno relevantno. »Kdo si potem takem drzne nasprotovati trditvi, da je ustvarjanje/pesnjenje vseh živih bitij Erosova modrost, po kateri nastanejo in se porajajo vsa živa bitja.« (Platon, *Simpozij*, 197a)

Definicije ljubezni, kakršne najdemo v literarnih besedilih, gotovo ne pripomorejo k temu, da bi ljubezen dokončno razumeli in opredelili. Prav nasprotno, s sredstvi, kot so variacija ustaljene strukture definicij (na primer krožna definicija), ironija, proliferacija definiensa ali kontekstualizacija definicije, poudarjajo večpomenskost besede ljubezen in odpirajo možnosti novih pojmovanj, s tem pa se približujejo tako izkušnjam, ki jih ljudje v različnih življenjskih obdobjih doživljamo z različnimi ljubeznimi, kakor tudi spoznanjem, ki jih doživljamo, kadar o njih poskušamo povedati kaj razumnega. Literatura pri posredovanju takšnih izkušenj ne učinkuje le s semantiko izjav, temveč tudi z obliko besedil in načinom rabe jezika.¹¹ Tako spodkopava tradicionalni dualizem razuma in čustev, kakor ga poznajo novoveške, zahodne kulture. Literarne definicije ljubezni se

¹¹ Raziskava sociologa in sistemskega teoretika Niklasa Luhmanna o vzajemnih vplivih literarnih in neliterarnih diskurzov o ljubezni se osredotoča predvsem na ljubezensko semantiko.

množijo vzporedno z razvojem novoveške znanosti. Zlasti bogata je na primer zakladnica takšnih definicij v 19. stoletju, v času dominantnega pozitivizma, ki ga v tem članku nismo posebej obravnavali. Sodobna znanost odkriva vedno več dokazov, ki nasprotujejo tradicionalnemu dualizmu, in že govori o tako imenovanih »pametnih čustvih« (Winter), zato lahko predvidevamo, da se tudi funkcija definicij ljubezni v literaturi spreminja, čeprav o dejanskem zblíževanju literarnih in neliterarnih diskurzov v tem oziru ne moremo govoriti, saj se znanstvene definicije še vedno trudijo, da bi zajezile večpomenskost besede ljubezen, simulirane literarne definicije pa jo širijo.

LITERATURA

- Abraham, Lyndy. *Marvell and Alchemy*. Aldershot: Scolar Press, 1990.
- Aristoteles. *Poetika*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.
- Auster, Paul. *Moon Palace*. London: Faber and Faber, 2004.
- Blades, John: *Shakespeare: The Sonnets*. Houndmills in New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Davison, Dennis. *The Poetry of Andrew Marvell*. London: Edward Arnold, 1964.
- Fried, Erich. *Es ist was es ist*. Berlin: Wagenbach, 1983.
- Freid, Erich. *Ljubiti se z vse boljšim orožjem. Izbrane pesmi*. Prev. Štefan Vevar. Celovec, Ljubljana in Dunaj: Mohorjeva družba, 2001.
- Grafton, Anthony. *Cardanos Kosmos*. Berlin: Berlin Verlag, 1999.
- Hanuschek, Sven. *Keiner blickt dir hinter das Gesicht: das Leben Erich Kästners*. München in Wien: C. Hanser, 1999.
- Helle, Heinz. *Der beruhigende Klang von explodierendem Kerosin*. Berlin: Suhrkamp 2014.
- Hettche, Thomas. *Woraus wir gemacht sind*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 2006.
- Hill, Christopher. »Society and Andrew Marvell, Puritanism and Revolution«. *Andrew Marvell*. Ur. John Carey. Harmondsworth: Penguin, 1969, 73–101.
- Kästner, Erich. *Fabian*. München: DTV, 2011.
- Kästner, Erich. *Fabian*. Prev. Branko Avsenak. Maribor: Založba obzorja, 1980.
- Legouis, Pierre. *Andrew Marvell: Poet, Puritan, Patriot*. Oxford: Clarendon Press, 1965.
- Luhmann, Niklas. *Ljubezen kot strast*. Prev. Jure Simoniti. Ljubljana: Krtina, 2011.
- Marvell, Andrew. *Andrew Marvell*. Oxford in New York: Oxford University Press, 1990.
- Matz, Robert. *The World of Shakespeare's Sonnets*. Jefferson in London: McFarland, 2008.
- Platon: *Zbrana dela I*. Prev. Gorazd Kocijančič. Celje: Mohorjeva družba, 2006.
- Schoenfeldt, Michael. »The Sonnets«. *The Cambridge Companion to Shakespeare's Poetry*. Ur. Patrick Cheney. Cambridge in New York: Cambridge University Press, 2007. 125–143.
- Shakespeare, William. *Soneti*. Prev. Janez Menart. Ljubljana: Slovenska matica, 1965.
- Shakespeare, William. *The Complete Works*. London in Glasgow: Collins, 1990.
- Šlibar, Neva: »Die Fallen der Einfachheit.« *Erich Fried: Interpretationen, Kommentare, Didaktisierungen*. Ur. Johann Georg Lughofer. Wien: Praesens Verlag, 2012. 147–154.
- Winter, Eyal: *Feeling Smart: Why Our Emotions Are More Rational Than We Think*. New York: PublicAffairs, 2014.

Literary Definitions of Love

Keywords: German literature / English literature / literary discourse / love / definition

In the literature of modern age western societies it is possible to find a great number of definitions of love. These fictional definitions imitate a rational, scientific approach to the question, what love is. They emulate the structure of scientific definitions (definiendum, copulative verb, definiens), but they do not observe love from a distanced, objective point of view as it is necessary for a scientific understanding of the object. The article gives examples of fictional definitions of love from English and German lyrics and novels, including poems by Andrew Marvell, William Shakespeare, Erich Fried, and novels by Erich Kästner, Heinz Helle, Thomas Hettche and Paul Auster. The analysis of the chosen passages shows that fictional definitions use a kind of double perspective, observing and describing love from the distance and from the personal experience of being in love at the same time. They use variations of the common structure of definitions (for example circular definitions), irony, proliferation of the definiens, and contextualization of the definition in the narratives. Some of these textual strategies can be traced back to the Bible and to Plato's *Symposium* and *Timaeus*. In this way it becomes obvious that fictional definitions of love do not refer only to the modern scientific discourse, but also to the basic texts of European philosophical and religious thought. In opposition to scientific definitions they enhance the ambiguity of the word love and subvert the dualistic thinking that strictly separates reason from emotion. The reader cannot get the definite answer to the question, what love is, only the idea, what love might be, and the possibility to relate to experiences other people made with it.