

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Primož Mlačnik

Postmoderno odčaranje: Harry Potter v začaranem svetu

Magistrsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Primož Mlačnik

Mentorica: izr. prof. dr. Karmen Šterk

Postmoderno odčaranje: Harry Potter v začaranem svetu

Magistrsko delo

Ljubljana, 2016

Zahvaljujem se pokojnemu mentorju prof. dr Alešu Debeljaku za vzpodbudo,
mentorici prof. dr. Karmen Šterk za čas, družbo in nasvete,
staršema, ponovno, za vse, kar je neopisljivo,
Erici Johnson Debeljak za nesluteno pomoč,
prijateljem, ker so mi prisluhnili,
Flandriji za samost.

Postmoderno odčaranje: Harry Potter v začaranem svetu

Namen magistrskega dela je začrtati družbenokulturne in zgodovinske vzporednice med gotskim romanom, ki se je kot romantični fenomen razvil po nastopu razsvetljskega gibanja, ter med sodobnim fantastičnim romanom, ki je doživel razcvet po drugi svetovni vojni. Delo uvodoma predstavi zgodovinske procese odčaranja in ponovnega začaranja sveta, ki jim je inherenten vznik melanholičnega sentimenta in strasti za *das Unheimliche*. Oba fenomena sta ključna za razumevanje priljubljenosti zbirke romanov o Harryju Potterju in performativnosti pisanja ter branja kot praks, ki preobrazijo subjekt. Pri analizi pripovedi romanov o Harryju Potterju nam je v pomoč izdelava dveh teoretičnih konceptov knjiga-zrcalo in knjiga-zaslon, ki združujeta teorijo performativnega Erike Fischer-Lichte, heterotopijo Michela Foucaulta in psihoanalizo Jacquesa Lacana. Magistrsko delo ima dva temeljna poudarka. V prvem na podlagi analize pripovedi posameznih romanov o Harryju Potterju interpretiramo odnos med procesom žalovanja pisateljice J. K. Rowling, funkcijami pisanja in fantazmo. V drugem poudarku identificiramo literarne sintome in pokažemo možne smeri performativne preobrazbe treh družbeno nujnih subjektov. V zaključku dela je predstavljen metamoderen subjekt, ki ga zaznamuje melanholični svetovni nazor in poseben odnos do prostorsko-časovne enotnosti.

Ključne besede: Odčaranje sveta, *das Unheimliche*, performativnost, *heterotopija*, žalovanje.

Postmodern Disenchantment: Harry Potter in the Enchanted World

This thesis attempts to outline sociocultural and historical parallels between the Gothic novel, which developed as a romantic phenomenon after the rise of the Enlightenment, and the contemporary fantastic novel, which flourished after World War II. The introduction presents the historical processes' influence on the disenchantment and re-enchantment of the world with regard to the appearance of the melancholic sentiment and *das Uneheimliche*. Both phenomena are crucial for understanding the Harry Potter novels' popularity and for the performativity of writing and reading as acts that transform the subject. We analyse the Harry Potter narrative with the help of two theoretical concepts the book-mirror and the book-screen that together encapsulate Erika Fischer-Lichte's theory of performativity, Michel Foucault's heterotopia and Jacques Lacan's psychoanalysis. The analysis has two steps. The first interprets the relation between the writer's J. K. Rowling grieving process, the functions of writing, and the phantasm. The second focuses on the identification of literary sinthomes and possible ways of performative transformation of three socially necessary subjects. The metamodern subject, characterised by a melancholic worldview and a special relation towards the unity of space and time, is presented in the conclusion.

Key words: Disenchantment of the world, *das Unheimliche*, performativity, *heterotopia*, grieving.

Kazalo

1 Uvod.....	6
2 Odčaranje in začaranje sveta	9
3 Upor proti avtoritarnemu jedru razsvetljenstva.....	13
4 Knjiga-zrcalo.....	15
5 Performativnost branja	17
6 Knjiga-zaslon	22
7 Žalovanje J. K. Rowling.....	28
7.1 Zanikanje kamna modrosti	31
7.2 Jeza iz Dvorane skrivnosti.....	40
7.3 Pogajanje z jetnikom iz Azkabana	46
7.4 Depresija.....	52
7.4.1 Ognjeni kelih	57
7.4.2 Feniksov red	59
7.4.3 Polkrvni princ	63
7.5 Sprejemanje svetinj smrti	68
8 Možnosti performativne preobrazbe bralskega subjekta.....	77
9 Hysteria Siberiana	82
10 Literatura	91

1 Uvod

V svojem magistrskem delu bom skušal analizirati in družbenozgodovinsko premisliti fantastične mladinske romane o Harryju Potterju. Zanima me, zakaj so ti romani kot literarni in kulturni fenomen biblijskih razsežnosti postali mednarodna kulturna knjiga zahodnjaških najstnikov in mladostnikov, rojenih v osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja, torej na prehodu iz postmodernizma v metamodernizem (Vermeulen in Van den Akker 2010). Romani Joanne Rowling so postmoderna majhna velika zgodba¹ in ena od mojih nalog je, da ugotovim, katere strukture vsakdanjega življenja skušajo legitimirati. Znotraj te najsplošnejše postavitev bom poskusil knjižni fenomen Harryja Potterja² razumeti kot ponovno začaranje sveta, ki poteka v interakciji med bralcem in tekstom. Pri tem me bo vodilo vprašanje, kako razumeti ponovne manifestacije magičnega v t. i. trivialni prozi popularne kulture in od kod potreba (in funkcija) po novih *mitopoeijah*³, ki so v zahodnjaškemu svetu⁴ doživele izjemen razcvet po drugi svetovni vojni.

Pri razumevanju interakcije med bralcem in tekstom bom vpeljal kategorijo užitka v tekstu, kot ga je opredelil francoski lingvist Roland Barthes (2009). Bralski užitek bom skušal razumeti v okviru teorije performativnega, kot jo je začrtala nemška intelektualka Erika Fischer-Lichte (2008), in s pomočjo *heterotopije*, konceptualne himere s področja teorije prostora, ki jo je ustvaril francoski mislec Michel Foucault (2009). To pomeni, da bom bralski užitek, ki ga nemški literarni antropolog Wolfgang Iser zaobjema pod kategorijo estetskega

¹ Velikih zgodb, ki so zaznamovale moderno, je konec. Čeprav velike zgodbe (npr. marksizem) niso bile miti v smislu fabul, je bil njihov cilj legitimiranje družbenih in političnih institucij, zakonodaj, etik in načinov mišljenja. Za razliko od mitov iščejo velike naracije svojo legitimnost v prihodnosti, v ideji, ki jo je treba šele uresničiti (Lyotard 2004, 29-32) Mar to pomeni, da je emancipacija uma razveljavila smoter vseh idej in ustvarila razmere, v katerih je nezmožno misliti utopijo?

² Gre za mladega čarovnika, ki iz popolne nevednosti o lastnih čarovniških zmožnostih in iz nečarovniške, "bunkeljske" družbe prestopi v čarovniško, kjer kmalu postane odličen čarovnik, celo glavni protagonist čarovniške revolucije in upora proti zlim silam.

³ Po Tolkienu definiran termin označuje »/.../ literarne stvaritve, ki so nastale iz zgledevanja pri mitoloških besedilih, katerih elemente na novo ubesedujejo« (Kenda 2009, 55). Popularni obrat k magičnosti se v literaturi kaže v fantazijskih romanih Phillipa Pullmana (Njegova temna tvar; *His Dark Materials*, 1995), Roalda Dahla (Čarovnice, *The Witches*, 1983), Stephenie Meyer (Somrak, *Twilight*, 2005), Richelle Mead (Vampirski akademija, *Vampire Academy*, 2007), Ursule Le Guin (Zemljemorje, *Earthsea*, 1968) ipd., ter v filmskih adaptacijah začetnikov fantazijske književnosti J. R. R. Tolkiena in C. S. Lewisa (Zgodbe iz Narnije, *The Chronicles of Narnia*, 1949) (Kenda 2009).

⁴ Sklicujem se na »/.../ sodoben paket naracij in orodij, s katerimi uravnavamo človeško izkušnjo« (Debeljak 2012, 44). Paket je hibridne narave in vsebuje ideje, ki so se razvile v Zahodni Evropi skozi zgodovinske procese renesanse, humanizma, razsvetljenstva, francoske revolucije, protestantizma in kapitalizma. Danes se je ta paket razširil in globaliziral po vsem svetu; predvsem reprezentativno vladanje, svoboda govora, medijev in združevanja, nacionalizem in liberalizem, individualizem in človeške pravice, klerikalizem in komunizem ter nacizem in fašizem (Debeljak 2012, 50).

učinka (2001), raziskoval obenem skozi teorije učinka, ki oblikovanje pomena pripisujejo tekstu, in teorije recepcije, ki oblikovanje pomena pripisujejo zgodovini bralčevih sodb (Iser 2001, 6). Pod teorije učinka sodijo interpretacije tekstovnih pomenov, ki jih preučuje strukturalistična metoda, pod teorije recepcije pa spadata predvsem zgodovinska in psihoanalitična metoda.

Ne glede na metodološka nasprotja bom po Feyerabendovemu načelu⁵ skušal fenomen Harryja Potterja razumeti okrog samega mesta učinka, ki se konstruira ob branju (prav tam, 37). V splošnem to pomeni, da se bom gibal ob skrajnih mejah literarne antropologije, v bolj specifičnem pa, da bom *magične romane* obravnaval na treh medsebojno povezanih ravneh: na ravni osebne zgodovine avtorice, nadalje kot kulturni proizvod, ki je nastal v specifičnem družbeno-zgodovinskem kontekstu postmodernosti, potrošništva in kulture narcizizma (Lasch 2012) ter na ravni literarnega dela, ki ga berejo trije družbeno določeni subjekti *inner-directed*, *other-directed* in Patološki Narcis, družbeno-nujna forma subjektivnosti v postmodernem času, ki jo je najbolj koncizno opredelil in analiziral slovenski filozof Slavoj Žižek (1985). Na področju biografske sociologije bom preučeval osebni kontekst avtorice in družbeni kontekst nastanka romanov v njihovem realnem času, pri preučevanju reprezentacij in intertekstualnosti romanov bom uporabljal skupek strukturalistič metod, pri preučevanju interakcije med tekstem in sodobnim bralcem pa bom uporabil skupek post-strukturalističnih metod, še posebej psihoanalitični metodi očeta psihoanalize, Sigmunda Freuda, in njegovega zvestega sledilca in kritika, francoskega strukturalista Jacquesa Lacana.

Preden nadaljujemo z vpisovanjem zgodovine v teorijo, moramo razrešiti enega od poglobitnih lingvističnih problemov, ki je v resnici epistemološki in je nanj opozoril že slovenski prevajalec romanov o Harryju Potterju, Jakob Kenda (2009). Zbirka *magičnih romanov* o Harryju Potterju ni "magična" le zaradi priljubljenosti romanov ali izjemno kompleksne sociologije čarovniškega sveta (Kenda 2009), ki ga je ustvarila pisateljica J. K. Rowling. Gre za poizkus preseganja težav z definicijami. V literarni vedi zaradi podobnosti pojmov "fantastični" in "fantazijski" prihaja do precejšnje zmede. V Uvodu v fantastično

⁵ »Teorije postanejo jasne in "razumne" šele potem, ko so bili njihovi inkoherentni fragmenti skozi čas dolgo v uporabi. Takšna nerazumna, nesmiselna, nemetodična predigra se torej izkaže za neizogibni predpogoj jasnosti in empiričnega uspeha« (Feyerabend 1999, 20). Zato je magistrsko delo nekoliko micelijsko – glede na znanje morda bolj kakor po hierhičnem načelu korenina-drevo organizirano kot spoznavni zemljevid, na katerem lahko vsako od številnih zastranitev dojemamo kot središčno točko (Deleuze in Guattari 2000).

teorijo⁶ (1970) je pojem fantastičnega definiral strukturalistični literarni kritik, Tzvetvan Todorov, ki je izpostavil dve temeljni značilnosti. »Bodisi je nenavadni dogodek v literarnem delu posledica nadnaravnega, bodisi se ga da razložiti z zakoni, ki veljajo v našem svetu. Drugo določilo pa zahteva, da si bralec del, ki spadajo v fantastiko, ne razlaga alegorično ali pesniško« (Todorov 1970 v Kenda 2009, 29). Fantazijska književnost se od fantastične razlikuje po tem, da fantazijska književnost »/.../ izhaja iz pravljичne tradicije, kot je na primer razvidno v njenih iz pravljič izhajajočih motivih« (prav tam, 30), odvija pa se »/.../ v dveh svetovih, čudežnem in realističnem« (Kenda 2009, 32).

Ker je prav dogovorna resničnost tista, ki določa razmerja med temi pojmi in ker »imamo/ za manjkajoče predstave o magiji konsekventno pomanjkljivo besedišče« (Šterk 1998, 36), bomo obravnavane romane prištevali kar k *magični književnosti*, ki kot operacionalizacijski pojem presega in zaobjema razlikovanje med fantazijskim in fantastičnim. Imenovanje je smiselno iz več med seboj prepletenih razlogov. Temeljna pripovedovalna logika *magične književnosti*, ki je bodisi zakodirana v tekstu, bodisi si jo ob sprejemanju vere ali načela *willing suspension of disbelief* oziroma zavestni ali prostovoljni suspenziji dvoma (Iser 2001, 65) bralec zada sam, temelji na štirih načelih podobnosti, na katerih je do konca 16. stoletja temeljila vednost zahodne kulture. *Convenientia*, *Aemulatio*, *Analogia* in soglasje, ki poenoti preostale principe, so omogočali eksegezo in interpretacijo tekstov in spoznanje vidnih in nevidnih reči (Foucault 2010, 35). Drugi razlog oziroma pogoj *magične književnosti* temelji na predpostavki, da gre pri bralnemu dejanju v resnici za obred, ki se odvija na osebni mikro družbeni ravni.⁷ Tretji razlog za na tem mestu nekoliko nerodno poimenovanje literarne vrste pa je v tem, da kategorija magičnega pokriva fantastično in fantazijsko znotraj dogovorne, torej empirično preverljive resničnosti.

Magijski sistemi imajo lastno logiko, lastne načine mišljenja in vedenja in so popolnoma koeksistentni s človekovo odgovornostjo in racionalnim dojetjem./.../So načini vzpostavljanja reda /.../. Racionalno, logično in normalno je tisto, kar je definirano in ima svoje mesto (ne pa tisto, kar je empirično preverljivo). Tudi empirična preverljivost je, kot

⁶ Slovenski filozof in psihoanalitik Mladen Dolar imenuje Todorovo teorijo fantastičnega "alternativna" teorija, *das Unheimliche*. »Dimenzija fantastičnega, na katero meri Todorov, je očitno v najbližjem sorodu z *das Unheimliche*./.../ Gre za fantastično literaturo kot literarni žanr, ki je nastal v drugi polovici 18. stoletja in se iztekel v začetku našega stoletja (sic)./.../ V grobem se vznik fantastičnega umešča prav v čas, kamor smo skušali situirati vznik *das Unheimliche*« (Dolar 2012, 54). Pri fantastičnem gre predvsem za omahovanje med naravnimi in nadnaravnimi zakoni ob dogodku, ki se zdi nadnaraven.

⁷ To predpostavko bom kasneje razvil v povezavi s Foucaultovimi *heterotopijami* (Foucault 2007).

magija in religija, kulturno specifična stvar konsenza, definicije in verovanja (Šterk 1998, 37).

Magična književnost, kot si jo zamišljamo, ni diskriminatorna do različnih žanrov, poleg tega pa združuje dela iz visoke in popularne kulture. V tem smislu so vsi fantazijski in fantastični romani magični, niso pa vsi *magični romani* tudi fantazijski in fantastični. Lahko bi rekli, da *magično književnost* v najsplošnejšem predstavljajo vsa kulturna literarna dela, ki svoje bralce "uročijo" oziroma "začarajo". Temu učinku⁸, ki se odpira psihoanalitični interpretaciji, lahko določimo zgodovinski čas nastanka, če ga intepretiramo na komplementaren način z družbeno-kulturnimi procesi, ki jih povzema sintagma odčaranja sveta.

2 Odčaranje in začaranje sveta

Odčaranje sveta (*Entzauberung der Welt*) je metafora, ki si jo je Max Weber, eden od očetov sodobne sociologije, izposodil od nemškega pesnika in filozofa Friedricha Schillerja, ki je v pesmi *Grški bogovi* leta 1788 uporabil izraz *die entgötterte Natur* (Weber 1993, 270). Odčaranje sveta se nanaša na »/.../ izkoreninjanje magičnega, praznovernega oz. religijskih praks pred-modernih družb« (Borradori 2003, 23). Weber je razvil koncept, s katerim opisuje značilnosti modernih, birokratskih in sekulariziranih zahodnih družb, kjer je znanstveno razumevanje cenjeno bolj kot vera in prepričanja, kjer so procesi usmerjeni k racionalnim ciljem, kar je po Webru v nasprotju s tradicionalno družbo, ki jo Weber pojmuje kot »velik začaran vrt« (prav tam). Weber je pisal o zatonu magičnega in animističnih verovanj kot delov splošnejših procesov racionalizacije, ki se pojavijo in krepijo z rojstvom nacionalne države /.../ (prav tam, 17). »Odčaranje sveta je posledica presečišča protestantske reformacije in znanstvene revolucije v 15. in 16. stoletju« (Shull 2005, 62).⁹

⁸ Čeprav bomo magično izkustvo branja kontekstualizirali kasneje, nam je lahko pri razumevanju bistva *magične književnosti* v pomoč kratek tekst o gledanju filma v kinu oziroma o izkustvu kinematografskega branja, ki ga je analiziral Barthes. Po Barthesu gledalec zaradi črnine v kinu izkusi odrevenelost, hipnotiziranost, ki se pojavi kot odziv na praznino, brezdelje in nezaposlenost (Barthes 1987, 7): »Na tem ozkem obrežju se – vsaj za subjekt, ki govori tukaj – dogaja filmska osuplost /.../. Tu pred mano, zame je podoba: zrasla skupaj (označevalec in označenec sta kakor zlita), analogična, zaokrožena /.../ Podoba me očara /.../ hipnotizira me razdalja; in ta razdalja ni kritična (intelektualna); pač pa, če lahko tako rečem, ljubezenska razdalja« (Barthes 1987, 10).

⁹ Izraz odčaranje sveta je že v Webrovi sociologiji deloval skoraj kot čisti označevalec, »/.../ kamor nenehno projiciramo različne pomene, ki pa nam zaradi svoje preobremenjenosti s pomeni razkriva, da se pomeni označevalca nikakor ne nanašajo na neko resničnost zunaj jezika« (Barthes 2000 v Stanković, 2006). Številne omembe odčaranja sveta v Webrovem delu se ne nanašajo na isto stvar oziroma fenomen. Bodisi v najširšem smislu pomenijo opuščanje magičnih tehnik za namene odrešitve, v najožjem pa opuščanje iskanja smisla (Colliot-Thélène 1995 v Robbins 2001, 7). Številni Webrovi bralci storijo napako, da odčaranje sveta interpretirajo vzdolž Webrove uporabe pojma, torej enačijo izgubo magične zavesti z izgubo smisla. Kakorkoli, skrita Webrova predpostavka je, da se mora človeštvo naučiti sprejemati etične odločitve brez pomoči magičnih

Weber je proces racionalizacije razumel kot transformacijo sveta v reprezentacijo razuma (Borradori 2003, 24)¹⁰, vendar pa » /.../ svet brez čarobnosti za človeka nima več nikakršnega psihološko-emocionalnega naboja, marveč se vzpostavi kot gradivo za obdelavo (Debeljak 1989, 33). »Odčaranje sveta je torej postavilo temelje za moderni projekt, kjer ima osrednjo vlogo znanost kot paradigma racionalnosti« (prav tam). Krepilo se je z vzponom evropskega razsvetljenstva v 17. in 18. stoletju.

Za razumevanje *magičnih romanov* o Harryju Potterju razsvetljenje samo po sebi ni bistvenega pomena, oziroma je kot akumulacijski proces že vsebovano v analitičnem branju. Kot analitične bralce nas bo bolj zanimal kontekst romantične revolucije, »/.../ najgloblje in najtrajnejše spremembe v življenju zahoda« (Berlin 2012, 10), kot je zapisal zgodovinar romantike, Isiah Berlin. Romantika¹¹ se je pojavila kot hrbtna stran in hkrati kot upor proti razsvetlenskemu gibanju, ki sicer ni bilo paradigmatno enotno, a je kljub temu temeljilo na treh splošnih predpostavkah racionalistične zahodne tradicije, ki so jih zavračali romantiki: »Prvič, na vsa vprašanja je mogoče odgovoriti; drugič, vse odgovore je mogoče spoznati¹² in do njih priti s sredstvi, ki se jih da naučiti, oziroma ki se da o njih poučiti druge, in tretjič, odgovori se morajo med seboj ujemati, ker če se ne, bo nastal kaos« (prav tam, 35-36). Nemške in angleške romantike je zaznamovalo zanikanje enotnosti, harmonije, združljivosti idealov, univerzalizma, zavračanje vsakršnega obstoja strukture. »Niso jih zanimali znanje in napredovanje znanosti, niti politična moč, sreča, ekonomija življenja, iskanje mesta v družbi, sožitje z vlado in vdanost kralju oziroma republiki« (prav tam, 22)

ali transcendentalnih sil (Robbins 2001, 7). Odčaranje sveta torej deluje na konotativni ravni, ki je mitološka raven, in kakor lahko sklepamo Webrovi nejasni definiciji in interpretaciji pojma, tudi raven nostalgije, ki implicira neko nepovratno izgubo.

¹⁰ Kristina Karin Shull (2005) piše, da je »/.../ sodobno odčaranje v kulturi razvidno iz komodifikacije (prav tam, 63), a s tem se ne moramo strinjati, ko pa je prav oglaševanje tisto, ki proizvaja mitološke naracije, magični sistem, »ker pripenja dobrinam glamurozne označevalce (npr. pitje piva simbolizira moškost), ki predstavljajo imaginaren, v temeljnem smislu neresničen svet« (Williams 1980, 320). Raymond Williams v slovitem članku *Advertising: The Magic System* pokaže, da se je tovrstno magično oglaševanje prvič pojavilo v Angliji v 17. stoletju v oglasu za kitajski čaj. Postopoma se je trend začaranosti kapitalizma stopnjeval do te mere, da je uporabna vrednost sodobnih materialnih dobrin prav v njihovi označevalni funkciji (prav tam). Koncept odčaranja sveta v 16. stoletju zaradi svoje označevalne nestanovitosti oziroma empirične nepreverljivosti spominja na dva postmodernistična fenomena 20. stoletja. Prvi je *konec Velikih zgodb* oziroma ideologij, ki ga je skoval Jean Francois Lyotard (1979), drugi pa *konec zgodovine* Francisa Fukuyame (1992), ki se podobno nanaša na konec (marksističnega) pojmovanja družbenega napredka.

¹¹ Če upoštevamo vse romantične označence Isiah Berlina, ki jih našteje na dveh straneh, je romantika še *čistejši* označevalec od odčaranja sveta: »Romantika je nekaj primitivnega, naivnega, je mladost /.../, bledica, vročica, dekadenca, /.../, nejasna polnost in bogastvo življenju, Fülle des Lebens, /.../ boj, kaos, enost z "jaz sem", harmonija z redom, glasba, /.../ je tuje, nerazumno, neizrekljivo, /.../, želja živeti v trenutku, zavračanje znanja, /.../, pitje iz človeške lobanje, vsi Byronovi liki, ljubezen do smrti, umetnost za voljo umetnosti ...« (Berlin 2012, 30—31).

¹² Če ne poznamo odgovora, smo nevedni, prešibki ali preneumni. V tem primeru pozna odgovor elita – strokovnjaki. Če odgovora ni mogoče spoznati, je nekaj narobe z vprašanjem (Berlin 2012, 35).

Romantiko, ki so ji pripadali angleški pesniki, pa lahko delno razumemo tudi kot odziv na univerzalizem francoske revolucije. Romantiki so zagovarjali individualizem človeka in enost z naravo, v nasprotju z enakostjo in bratstvom ter obvladovanjem narave.¹³ »Načela, v imenu katerih se je bila francoska revolucija, so bila gotovo načela univerzalnega uma, reda, pravičnosti, ki vsekakor niso bila povezana s smislom za edinstvenost, z globoko čustveno introspekcijo, s smislom za razlike med stvarmi, za nepodobnosti raje kot podobnosti /.../. (prav tam, 20). Romantiki so verjeli v boj za svoja prepričanja, vrednoto mučeništva, da so manjšine svetejše od večin, da je neuspeh plemenitejši od uspeha, ki je cenen in vulgaren (prav tam, 22). »Prišlo je do velikega obrata v smer emocionalizma, da je nenadoma vzniknilo zanimanje za primitivno in oddaljeno (v času in kraju), da je izbruhnilo hrepenenje po neskončnosti« (prav tam, 27). Na to, da so romantiki pričeli poveličevati aktivni, dinamični in imaginativni Jaz, je vplivalo predvsem Fichtejevo vedoslovje, ki je v svoji doktrini razvil megalomansko vizijo, ki so jo posvojili romantiki: »Edina stvar, ki je bila kaj vredna, je bilo izluščenje posebnega Jaza, njegove ustvarjalne aktivnosti, ustvarjanje vrednot« (prav tam, 105).

Tudi industrijska revolucija kronološko sovпада z romantično revolucijo. Začetka obeh segata v začetek oziroma konec osemnajstega stoletja. To pomeni, da empirično ne bi bilo napačno, če bi nekatere značilnosti romantike skušali pojasniti kot eno izmed posledic industrijske revolucije in vzpona nacionalne države. Industrijska revolucija je imela številne posledice, a za razumevanje romantičnega značajskega tipa, ki smo ga spoznali skozi nemško in angleško književnost, je najpomembnejša zagotovo urbanizacija, del širšega procesa podružabljanja reprodukcije oziroma vzgoje. Selitev delovnih procesov iz podeželja v mesta je ločila svet odraslih in otrok ter z odsotnostjo očeta oslabilo njegovo avtoriteto, čigar funkcijo je skušala zamenjati mama, in ki je nazadnje pripadla državi:

Rast birokracije spodkopava vse oblike patriarhalne avtoritete in tako slabi družbeni Nadjaz, /ki so ga tradicionalno utelešali očetje/. Slabljenje institucionalne avtoritete v navidezno pesimistični drži pa pri posamezniku navzlic temu ne rodi "šibkega Nadjaza", temveč spodbuja razvoj strogega, kaznovalnega Nadjaza, ki ob pomanjkanju avtoritarnih

¹³ Mar nista ti dve značilnosti identični t. i. ideologiji osebne rasti, ki se pojavi v času potrošniškega kapitalizma po drugi svetovni vojni in ekološkemu moraliziranju (oziroma *New Age* samooskrbnim subkulturnim scenam), ki je doživelo preporod v devetdesetih let dvajsetega stoletja naprej?

družbenih prepovedi črpa večji del svoje duševne energije iz destruktivnih in agresivnih vzgibov znotraj onega (Lasch 2012, 30).

Ko je ameriški zgodovinar Christopher Lasch v svojem najslovitejšem delu *Kultura narcisizma* zapisal omenjene misli, je imel v mislih prevladujočo subjektivnost, ki jo je skupaj z drugimi (psih)analitiki in psihoterapevti odkrival in definiral v ameriški družbi petdesetih in šestdesetih let dvajsetega stoletja. Danes ni nobenega dvoma več, da med romantikom in patološkim narcisom obstajajo jasne podobnosti. Patološki narcis se glede na veliko večino lastnosti svojega psihološkega ustroja kaže kot potencirani zmnožek romantičnega nihanja med skrajnostmi mističnega optimizma in strašnega pesimizma ter nostalgije in paranoje (Berlin 2012, 13-17).¹⁴

Colin Campbell, pristaš Webrovega modela kulturnega razvoja, v delu *Romantična etika in duh sodobnega porabništva* (2001) trdi, da naj bi imela romantična sestavina odločilno vlogo pri razvoju porabništva, čigar glavni akter je prav patološki narcis. »/Campbell/ značajske ideal vidi v preoblikovanju življenja v nepretrgan niz globokega melanholičnega čustvovanja, ki se izmenjava s hedonističnimi čustvenimi izbruhi in z brezkompromisno potešitvijo užitek, ki so v kar se da ostrem nasprotju s tradicionalnimi, dolgotrajnimi in utilitarnimi vrednotami (Campbell 2001 v Šterk 2007, 131).

Te vrednote so bile v 18. stoletju vrednote puritanske etike, ki je med mladimi vzbudila težnjo po ponovnem začaranju sveta: »Ko se je velik del izobražene mladine srednjega razreda preusmeril k magičnemu, skrivnostnemu in k eksotičnim religijam, se izrazito odtujil od kulture racionalizma in pokazal odločen antipuritanizem, je bilo to obenem nepričakovano in nerazložljivo (Campbell 2001, 14). To početje bi lahko opisali kot sanjarjenje ali fantaziranje. Odčaranje je svoj najpopolnejši izraz doseglo v razsvetljenstvu, ko ljudje čustev niso črpali več iz okolja, ki je postalo območje nadosebnih zakonov. »Pomembno dopolnilo odčaranja pa je bila hkratna razčustvovanost /.../. Zaradi tako odločilno drugačnega pogleda na svet so čustva dobila nov prostor "v človeku" kot stanje, ki izžareva iz notranjega vira, in čeprav niso

¹⁴ Nekaj Byronovih značilnih verzov, »ki so postali del evropske zavesti in so okužili celotno romantično gibanje« (Berlin 2012, 140), bi prav lahko spesnil patološki narcis ali celo serijski morilec z občutkom za poetično: »Sam zase je postavil v otožnih fantazijah, /.../ omamljen od užitka skoraj je hlepel po bolečini, in za spremembo zgolj iskal je sence v globini. V njem je bil živ prezir do vsega /.../, kot tujec stal je v tem solznem svetu /.../, vselej le letal višje ali tonil nižje od ljudi, s katerimi je bil prisiljen, da živi« (Berlin 2012, 141).

bila vselej "poduhovljena", je najbrž odčaranje v zunanjem svetu zahtevalo vzporedno "očaranje" v duhovnem notranjem svetu« (prav tam, 112).

»/.../ Odčaranje sveta je omogočilo in obenem spodbudilo spremljajoče voluntaristično ponovno začaranje izkušnje. Obdobje razuma je bilo zato nujno tudi obdobje sentimenta« (prav tam, 203). V tem kontekstu ponovno začaranje sveta oziroma "očaranje" pomeni zatekanje v samoiluzivni, domišljijiski hedonizem, ki se je napajal iz vzpona kulta občutljivosti. Le-ta označuje romantični obrat od občutkov k čustvom, ki so postala vir iskanja užitka, prijetnih ali bolečih izkustev.

3 Upor proti avtoritarnemu jedru razsvetljenstva

Pod ponovnim začaranjem sveta, ki ga označuje romantični obrat, moramo v kontekst bralskega užitka in razvoja popularnega romana uvrstiti še dve psihoanalitični kategoriji, ki sta vzniknili prav kot odziv na razsvetljenstvo, da ju ne imenujemo že kar romantična fenomena: Freudov koncept *das Unheimliche* (1919) in Lacanov *objet petit a* oziroma objekt-razlog želje (2006)¹⁵.

Das Unheimliche pripada vsemu, kar je grozljivo, skrivnostno, tuje, nenaravno, neprijetno, strhljivo; je občutek, v katerem se razkrije nekaj, kar mora ostati skrito, nekaj, kar na skrivaj že vemo, a nočemo izvedeti ponovno. Pripada kategoriji fantastičnega (Freud 1919), »obstaja le na ozkem robu, vmesnem prostoru, /kjer/ proizvaja tesnobo in učinek "subjekta v suspenzu"«, po Lacanovi predpostavki pripada kategoriji Realnega, vsega, kar nima lingvističnega zastopnika, ki se »nikoli ne da zajeti neposredno./.../ Nastopi samo v medprostoru in medčasu, kot "stvar", preden je simbolizirana in osmišljena« (Dolar 2012, 56). Pri bralcu povzroča Realno *das Unheimliche* občutek. *Das Unheimliche* ima pet kategorij (meja med živim in neživim, dvojniki, pogled, naključje, *disiecta membra*) in vseh pet se vrti okrog jedra, ki je objekt-razlog želje in imajo svoje zgodovinsko mesto nastanka, historični vznik: »/.../ zmago razsvetljenstva in vznik moderne. V predmodernih družbah je bilo "sveto" /.../ postavljeno na neko izvzeto in privilegirano mesto. Na njem se je utrjevala oblast, struktura vrednot in

¹⁵ Objekt-razlog želje v Lacanovi psihoanalizi spoznamo najprej kot objekt želje, kasneje pa kot objekt-razlog želje. Gre za objekt, okrog katerega želja kroži; nekaj, kar večno iščemo.... Predstavlja razsežnost izgube, ki zaznamuje posameznika z vstopom v simbolno, »/.../ kulturne, družbene, lingvistične mreže (Lacan 2006). Je presežni del, preostanek, na simbolno neizvedljivi del realnega (prav tam), ki v posamezniku ustvarja neravnovesje, ki je »predmet fantazem in ideologij./.../ nečesa presežnega, čemur se moramo podrediti (Sokolovič 2012.). »Je razlika med jezikom in libidom (Miller 2001, 43).

družbena distribucija moči./.../ Izginotja svetega /odčaranja sveta/, pretrganja vezi, se je najprej zavedela popularna kultura« (prav tam, 23).

Najpopularnejša literatura v času francoske revolucije je bil prav gotski roman./.../ v času zmage nove družbene racionalnosti je kolektivno imaginarno masivno zaposleno z duhovi, samotnimi gradovi, odprtimi grobovi, kmalu zatem z vampirji, z undead dead./.../ Generacijo kasneje bo iz teh tem do onemoglosti črpala romantika./.../ Podzemni tok popularne kulture bo v prelomljeni črti nosil baklo das Unheimliche vse do danes. Das Unheimliche je tista dimenzija realnosti, ki se je razsvetljenski projekt ne more polastiti (prav tam, 25).

Bralec v tekstih, ki so *das Unheimliche*, ki vzbujajo tesnobo, očitno najde užitek. Natančneje, gre za *juissance*, »realno, ki je zunaj sublimacije in pomena, neznosno trpljenje, ki ga nezavedni nagoni doživljajo kot zadovoljstvo« (Lacan 2006, 140).

Prakso sanjarjenja, ki se je razvijala ob branju fantastičnih in sentimentalnih romanov, lahko torej razumemo kot samoiluzivno hedonistično uživanje v iskanju objekta-razloga želje, kar sicer vzbuja tesnobne učinke. Tovrsten način branja pa ni lasten branju katerihkoli romanov in tudi ne predpostavlja kateregakoli bralca. Narcistični obrat v romanu se zgodi z romantičnim obratom, ko knjiga postane "zrcalni odsev": »Fantazijska književnost je prikrita oblika narcisizma« (Hutcheon 1980, 32).

Kako torej razumeti romantični obrat in z njim povezano prakso branja fantazijskih/fantastičnih oziroma *magičnih romanov* glede na odnos do razsvetljenske vednosti in avtoritete? Ali gre za upor, poizkus prisvajanja mesta, na katerem se je utrjevala razsvetljenska avtoriteta ali podrejanje temu mestu? Poskusimo to razumeti preko razumevanja melanholije, ene od najbolj zaznavnih značilnosti romantične literature in prevladujoče značilnosti v romantični subjektivnosti.

Melanholijo kot patološki psihični odziv je Freud v tekstu *Trauer und Melancholie* (1912) primerjal z žalovanjem, s katerim si melanholija deli večino psihičnih stanj. Žalovanje je po navadi odziv na izgubo libidinalnega objekta želje, ki je lahko realna oseba ali neke abstrakcije, ki zavzemajo njegovo mesto: država, ideal, svoboda, ipd. ... Značilnosti žalovanja so pobitost, pomanjkanje ali izguba zanimanja za zunanji svet, izguba sposobnosti ljubljenja,

inhibicija vseh aktivnosti, samo-očitanje, izguba samospoštovanja in blodnjavo pričakovanje kazni. Da travma žalovanje normalno razreši, je potreben umik libidinalne investicije iz izgubljenega objekta. Jaz (ego) postane svoboden in neinhibiran. Pri razrešitvi melanholije pa ni povsem jasno, kako poteka. Še več, posameznik sploh ne ve, kaj je izgubil. Izguba, ki je nezavedna, vedno rezultira v osiromašenje Jaza, ki se kaže v samo-trpinčenju (Freud 1957). Slavoj Žižek v predavanju *On Melancholie* po sledih Lacanove psihoanalize dopolni Freudovo razpravo in domnevo, da gre pri melanholiji za žalovanje za objektom želje, še preden je le-ta izgubljen: »Pri melanholiji ne gre za izgubo objekta-želje, ampak za izgubo same želje. Gre za žalovanje za izgubo objekta-razloga želje« (Žižek 2012).

Tovrstno razumevanje melanholije dobi nove razsežnosti v kontekstu domnevno iracionalnega romantičnega preloma z razsvetljenstvom. Žižek trdi, da je jedro razsvetljenstva, kljub prevladujočemu prepričanju, avtoritarno, saj so se na razsvetljenskih principih »oblikovale teorije, ki temeljijo na avtoriteti svojega utemeljitelja« (Žižek 1991a, 224). Tezo razvije na Kierkegaardovem razlikovanju med avtoriteto genija in avtoriteto apostola. Ključno pri tem je, da se genijeva avtoriteta utemeljuje na njegovih izrednih sposobnostih, apostolova avtoriteta pa je utemeljena na njegovi karizmi, ali z drugimi besedami, na objektu-razlogu želje.¹⁶

Temu je pomembno dodati, da ima simbolna avtoriteta, ki se utemeljuje na objektu-razlogu želje, ključno vlogo tudi pri transferju, t. i. odnosu med psihoanalitikom in pacientom in pri prenosu vednosti (Miller 2001). Temu, da je razsvetljsko jedro avtoritarno, lahko torej dodamo tudi tezo, da je razsvetljsko jedro tudi iracionalno, oziroma povedano s psihoanalitično logiko, ki delegitimira domnevno nasprotje med vero in vednostjo: »Vera v (zunanjo) avtoriteto, ki jo je treba "iracionalno" sprejeti, je zgolj predhodna stopnja, ki jo odpravi korak v reflektirano vednost« (Žižek 1991a, 231).

4 Knjiga-zrcalo

Lacan v teoriji zrcalne faze piše o tem, da je ljudem inherentna identifikacija s podobami, ki so zunaj njih samih, kar označuje metafora zrcala. Z identifikacijo z zunanjimi podobami se pri otroku vzpostavi zavedanje o sebi. To področje Lacan imenuje Imaginarno in je del

¹⁶ »/Avtoriteta/ pomeni, da je vsebina izjave oziroma sporočila postavljena kot indiferentna: avtoriteto ubogamo, ker je avtoriteta, in ne zato, ker je vsebina njenih naukov razumna, dobra, itd.« (Žižek 1991a, 227).

človeškega Jaza, posameznikove identitete. Prepoznavanje svoje podobe oziroma superiorno zavedanje o sebi sproža pri otroku občutek ugodja. Prepoznavanje zunanje podobe je torej vedno napačno, a ključno za razvoja Jaza, ki pa ne glede na identifikacijo z zunanjimi podobami od njih vedno ostaja odvisen in razcepljen. Ključna funkcija Jaza je ustvarjanje koherentnosti in enotnosti med Imaginarnim in Jazom (Lacan 2012). Eno boljših aplikacij Lacanove teorije zrcalne faze v popularni kulturi je opravila francoska filmska kritičarka in feministka Laura Mulvey, in sicer na Lacanovih predpostavkah teorijo o gledalčevem vizualnem užitku. Gre prav za užitek v napačnem prepoznavanju podob, ki jih po intervenciji Jaza gledalec doživlja kot del lastne identitete. Ta užitek temelji na začasni izključitvi realnosti in ponovni konstituciji realnosti, kjer se ponovno artikulira Jaz, kar Mulveyeva razlaga s skopofilijo in narcisizmom (Mulvey 1975).

Lacana in Mulveyevo lahko apliciramo tudi na bralski užitek. Knjiga je pričela opravljati funkcijo zrcala v romantiki, ko je z industrijsko revolucijo zlom očetovske avtoritete povzročil rojstvo *das Unheimliche* in objekt-razlog želje oziroma njegovo takojšnjo izgubo, ki se je manifestirala v romantičnem čustvenem obratu in samoraziskovanju (zanašanje na čustva, ne razum, zavračanje vednosti, pojav melanholije, hrepenenja po hrepenenju, ipd...). Branje fantastičnih romanov pomeni zavestno iskanje vznemirjenja. Ker se bralec zavestno podreja tesnobi, to pomeni, da išče presežni užitek, izgubljen objekt-razlog želje. Bralci pa se vedno znova vračajo k istim knjigam, oziroma hrepenijo po novih, ki jih nato seveda tudi dobijo v obliki trilogij. Iskanje objekta-razloga želje pa je vedno neuspešno:

Objekt a je /.../ natanko ta delež izgube, ki ga ni mogoče videti v ogledalu, delež subjektivne biti, ki nima zrcalnega odseva /.../. Ogledalo zato na najenostavnejši način potegne za seboj razcep med Imaginarnim in Realnim: subjekt ima dostop le do imaginarne realnosti, do podobe; do prepoznanja v svetu podob lahko pride le za ceno izgube, za ceno "izpada" objekta a (Dolar 2012, 34).

Iskanje objekta-razloga želje je torej vedno in večno neuspešno. To, kar je za analizo romanov o Harry Potterju pomembno, pa je vrsta podob, s katerimi se bralec identificira ter pomembno dejstvo, da ob doživljanju (bralskega)žitka izgine subjekt. Zato Barthes razlikuje med *plaisir* (užitek) in *jouissance* (naslada), pri čemer užitek vodi v naslado, ki je že nasprotježitka: »Tekstžitka zadovolji, zapolni, prinaša evforijo; izhaja iz kulture, ne prekinja z njo, povezan je z udobjem branja« (Barthes 2013, 11). Užitek v tekstu je po Barthesu posledica

samodiscipliniranja in okrepitev Jaza (s fantazmo), medtem ko »/t/ekst naslade vzpostavlja stanje pogube, preprečuje udobje, zamaje zgodovinske kulture, prihodnost, bralčeve temelje, njegov okus, vrednote in spomine, ogrozi njegov odnos do jezika (Barthes 2013, 111). Barthes pa omeni tudi tretjega bralca¹⁷: »Anahronistični subjekt /.../ sočasno in protislovno sodeluje pri temeljnemu hedonizmu vsake kulture /.../ in pri rušenju te kulture: uživa v obstoju lastnega Jaza (to je njegov užitek) in išče svojo pogubo (to je njegova naslada). To je dvojno razklani, dvojno perverzni subjekt« (prav tam, 111). Prav to razklanost označuje Lacanov koncept *juissance*, ki je »ključna vez med gonom smrti in libidom /.../, vozlišče, ki tvori notranji razcep,/.../ kar se upira zmernosti načelu ugodja./.../ Subjekt je ob *juissance* uničen« (Miller 2001, 19-20). Subjekt ob *juissance* izgine, ampak kam gre? Predpostavimo, da vstopi ob bralnemu dejanju v simbolno mrežo pomenov, vračajočih se podob, v nefikijski kronotop¹⁸, hipnotično gledanje skozi ključavnico (Barthes 1987), ki jo ustvari knjiga-zrcalo.

5 Performativnost branja

Če se bralec prepusti *suspension of belief*¹⁹, se med bralcem in knjigo vzpostavi vez, identifikacija z glavnimi junaki, ki na nezavedni ravni pomeni samonanašalno krepitev Jaza. Ali lahko branje ob predpostavki, da je knjiga bralca "potegnila vase", potemtakem razumevamo kot vzpostavljanje začasne identitete, ki jo vzpostavlja stilizirano ponavljanje aktov, ki so performativni, torej dramatični in samonanašalni (Butler 1990 v Fischer-Lichte 2008, 38)? Bralec ob branju vsebino miselno uprizarja, hkrati se lahko vživlja v več vlog, menja perspektive, ali pa je to že dovolj, da branje razumemo kot performativno dejanje, ki » /.../ dihotomno pojmovno shemo destabilizira kot celoto,/.../ kjer polarnost in ločevalno ostrino izgubijo prav dihotomni pojmovni pari,²⁰ kot sta subjekt/objekt ali pa

¹⁷ Tri bralce, ki jih glede na odnos do užitka razdeli Barthes, lahko morda apliciramo na idealno-tipsko klasifikacijo pozicij branja tekstov, ki jih je v delu *Encoding and decoding in the television discourse* (1973) opredelil britanski kulturolog Stuart Hall. Tako hegemonika pozicija, kjer bralec tekst z malo lastne interpretacije sprejema nekritično, ustreza bralcu užitka; opozicijsko branje, kjer bralec tekst interpretira znotraj alternativnega referenčnega koda, ustreza bralcu naslade; pogajalsko branje, ki združuje oba tipa branja, pa ustreza Barthesovemu dvojno perverzemu bralcu (Hall 2006).

¹⁸ »Kronotop se uporablja v matematični znanosti in je bil vpeljan ter utemeljen na podlagi (Einsteinove) relativnostne teorije. Za nas ni pomemben tisti specialni pomen, ki ga ima v relativnostni teoriji; v literarni teoriji ga bomo uporabljali skoraj kot metaforo /.../. Za nas je pomembno, da sta v njem neločljivo povezana prostor in čas (čas kot četrta razsežnost prostora). Kronotop je torej oblikovno-vsebinska literarna kategorija« (Bahtin 1982, 219).

¹⁹ Če se bralec preneha ukvarjati z dvomi o resničnosti zgodbe in se znebi tudi vseh drugih predsodkov, ki jih morda goji do žanra, avtorja, naslova (ipd.), potem nenaključno pravimo, da se bralec v knjigo "potopi" ...

²⁰ Predvsem tisti, »/.../ ki so za zahodno kulturo osrednjega pomena od antike, npr. subjekt/objekt, telo/duh ali znak/pomen« (Fischer-Lichte 2008, 281).

označevalec/označenec, ki se začnejo premikati in nihati (Austin 1955 v Fischer Lichte 208, 34).²¹

Fischer-Lichtejeva pojem uprizoritvenega dejanja razvija na področju scenskih umetnosti. V kolikor gledalca primerjamo z bralcem (obema je skupen pogled), akterje pa z literarnimi junaki uprizoritve, ni povsem nemogoče aplicirati na bralno dejanje, saj se pomen gledališke igre ali literarnega dela ustvarja šele v interakciji:

Uprizoritev omogoča oz. vzpostavi šele telesna soprisotnost akterjev in gledalcev. Da se uprizoritev lahko zgodi, se morajo akterji in gledalci za določen čas in na določenem kraju zbrati ter nekaj početi skupaj./.../ Gledalci so soigralci, ki s svojo udeležbo pri igri, tj. s svojo fizično prisotnostjo, s svojim zaznavanjem, s svojimi reakcijami proizvedejo uprizoritev. Ta nastane kot rezultat interakcije med igralci in gledalci (Fischer-Lichte 2008, 47).

Če predpostavljamo, da obstajata prostor in čas, kjer se uprizori interakcija med bralcem in literarnimi junaki, potem lahko obrnemo znano Lacanovo misel, da ima resničnost strukturo fikcije. Lacanov psihoanalitični aksiom se nanaša na simbolne mreže, ki strukturirajo našo percepcijo resničnosti. Če torej literarno delo pomen dobi šele v interakciji z bralcem, to pomeni, da se združita dva sklopa simbolnih mrež. Združitev simbolnih mrež literarnega sveta in simbolnih mrež bralčevega sveta implicira, da je pomenov toliko, kot je bralcev. V tem kontekstu ima tudi fikcija strukturo resničnosti:

Ko zaznavajoči s svojimi pomeni vzpostavlja neki lik, ko proizvaja neki fiktivni svet ali gradi neki simbolni red, lahko to pod določenimi pogoji opišemo kot poskus, da bi zadevni lik, fiktivni svet ali simbolni red razumel./.../ Proces vzpostavljanja nekega lika, fiktivnega sveta ali simbolnega reda je nenadoma prekinjen. Nadomesti ga "zlitje" zaznavajočega subjekta z zaznavnim objektom, čemur sledi bodisi vdajanje toku asociacij /.../, ali pa refleksija v lastnem Nadjazu (prav tam, 256)²²

²¹ John L. Austin si je kategorijo performativnega izmislil in uporabljal »izključno v povezavi z govornimi dejanji« (Fischer-Lichte 2008, 24), avtorica pa ga povezuje s telesnimi dejanji.

²² »Na prizorišču teksta ni ograd: za tekstom ni nikogar, ki bi bil aktiven, pred njim pa nikogar, ki bi bil pasiven: ni subjekta in objekta./.../ Oko, s katerim vidim Boga, je tisto oko, s katerim me vidi on« (Barthes 2013, 113).

Pri razumevanju bralnega dejanja kot uprizoritvenega oz. performativnega dejanja naletimo na navidezno nerešljiv problem nujnosti fizične prisotnosti²³, materialnega dotika med akterji in gledalci (bralci), ki je pogoj uprizoritve. Pomaga nam tole razlikovanje: »Mimobežna in tranzitorna je tudi prostorskost. Ta ne obstaja pred uprizoritvijo, onstran nje ali celo po njej, temveč je /.../ proizvedena šele v uprizoritvi in z njo. Prostorskosti zato ne moremo enačiti s prostorom, v katerem se zgodi« (prav tam, 176). Prostorskost, torej to razsežnost resničnega, čeprav dramatičnega, samonanašalnega in iluzoričnega kronotopa lahko razumemo v okviru Foucaultovih drugih prostorov, t. i. *heterotopij*.

Michel Foucault v eseju *O drugih prostorih* (2006) v razmerju do utopije razvije koncept (nehegemonskih) prostorov oziroma natančneje odnosov med položaji, ki se nahajajo znotraj specifičnega prostora:

Med vsemi položaji, ki me zanimajo, so nekateri, ki imajo to nenavadno lastnost, da so v odnosu z vsemi drugimi položaji, vendar na tak način, da suspendirajo, nevtralizirajo ali sprevračajo celoto odnosov, ki so prek njih načrtovani, zrcaljeni ali reflektirani. Ti prostori, ki so nekako v povezavi z vsemi drugimi, ki pa so vendarle v protislovju z vsemi drugimi, so dveh velikih tipov. /Prvi tip predstavljajo utopije/, položaji brez realnih krajev. /Drugi tip pa zastopajo realni kraji, ki so nasprotni utopijam/, proti-položaji (contre-emplacement), neke vrste dejansko realizirane utopije, v katerih so realni položaji, vsi drugi realni položaji, ki jih je možno najti znotraj kulture, hkrati reprezentirani, spodbijani in sprevrnjeni, neke vrste kraji, ki so zunaj vseh krajev, čeprav so kljub temu dejansko lokalizabilni (prav tam, 217).

Tisto, kar povezuje oba tipa proti-položajev, utopijo in *heterotopijo*, je po Foucaultovi misli prav zrcalo, ki je kraj brez kraja, saj se

/vidiš /.../, kjer si odsoten« in obenem realni kraj, »/.../, kjer na mestu, ki ga zavzemam, deluje neke vrste vzvratni učinek; zaradi zrcala odkrivam, da sem odsoten na mestu, na katerem sem, ker se vidim tam zadaj./.../ iz ozadja tega virtualnega prostora, ki je na drugi strani ogledala, se vračam k sebi in znova začenjam obračati svoje oči k samemu sebi in se

²³ To interakcijo Fischer-Lichtejeva imenuje avtopoetska *feedback* zanka, kjer »/.../ je vsak udeleženec vedno hkrati subjekt in objekt./.../ Kar se prikaže, postane predmet njegovega zaznavanja. V tem pogledu je gledalec subjekt zaznavanja, zaznavamo pa njegov objekt« (Fischer-Lichte 2008, 281).

konstituirati tam, kjer sem./.../ Zrcalo deluje kot heterotopija v tem smislu, da znova naredi to mesto, ki ga zavzemam v trenutku, ko se gledam v ogledalu, hkrati absolutno irealno, ker je prisiljeno, če hoče biti zaznano, preiti skozi to virtualno točko, ki je v tam zadaj (prav tam, 217).

Povzemimo in povežimo nekaj temeljnih tez iz prejšnjih poglavij. Bralec v *magičnih romanih* išče presežni užitek (objekt-razlog želje), ki ga najde, če si dovoli, da ga vsebina "posrka vase", "uroči" ali "začara", da "pade" med knjižne platnice. V tem primeru se kot posledica interakcije med bralcem in vsebino uprizori nova simbolna mreža, kjer so standardne dihotomije porušene; zgodi se "zlitje" med literarnimi junaki in bralcem, ki odpre povsem nov prostor: resnični, udejanjeni, čeprav iluzorični kronotop, v katerem subjekt za ceno opolnomočenja razcepljenega Jaza, za ceno bralskega užitka, začasno izgine. Da bi lahko branje dojemali kot performativno dejanje, mora knjiga delovati kot zrcalo oziroma funkcionirati kot *heterotopija*. Poskusimo skozi glavna načela *heterotopij* opisati delovanje kategorije knjige-zrcala.

Vsaka knjiga (roman) zavzema svoj realni prostor, a je obenem tudi realizirana utopija, ki jo označuje njena vsebina, specifičen kronotop, s katerim se identificira bralec. Šele ob branju, ob interakciji z bralcem, prične učinkovati kot proti-prostor v odnosu na realni prostor (avtobus, knjižnjica, dnevna soba, plaža ...), kjer je brana. Romani, še posebej fantazijski oziroma fantastični, odprejo imaginarni prostor, ki je zunaj vseh krajev, a je kljub temu lokalizabilen. Knjigo-zrcalo lahko torej pojmujeemo kot *heterotopijo*, saj na enem samem realnem kraju postavi drug ob drugega več prostorov in položajev. Vsaka knjiga ni knjiga-zrcalo. Da knjiga dobi funkcijo zrcala, mora "posrkati vase", "zagrabiti" ozirom pritegniti bralčevo pozornost. Med bralcem in naracijo se mora vzpostaviti vez, kanal neverbalne komunikacije²⁴.

²⁴ Delovanje knjige-zrcala lahko fenomenološko bolje razumemo skozi nekaj temeljnih predpostavk teorije aktantov oziroma *Actor-Network Theory* (ANT). Bistvo ANT teorije je, da tradicionalno sociološko kategorijo akterja, ciljno-usmerjenega posameznika, razširja na stvari, objekte, njihovo povratno delovanje na ljudi in druge aktante, ki preko vezi tvorijo omrežje. Še več; je metoda, ki raziskuje odnos med človeškimi in nečloveškimi entitetami, med katerimi ne razlikuje. V središču preučevanja ANT teorije so omrežja, povezave med aktanti, ki je »/.../ nekaj, kar deluje oziroma čigar delovanje mu/ji priznavajo drugi« (Latour 1996, 7). Aktant je lahko karkoli, čemur priznavamo vir moči, vpliva in dejanja, pri čemer pojmovanje moči ne izvira »/.../ iz koncentracije, čistosti in enotnosti, ampak iz razpršenosti, heterogenosti in šibkih vezi« (Latour 1996, 3). Značilnosti vezi, ki tvorijo omrežja, nasprotujejo sociocentризmu in antropocentризmu v sociološki teoriji. Nasprotujejo nekaterim že povsem dogmatičnim sociološkim metodološkim dihotomnim parom: blizu/daleč (negeografska definicija prostora; bližino in oddaljenost lahko definiramo le preko vezi med dvema elementoma), mikro/makro (pojmem omrežja omogoča razpustitev hierarhij, vertikalnosti in razlike med

»*Heterotopije* so najpogosteje vezane na razreze časa, se pravi, da se odpirajo proti temu, kar bi lahko po čisti simetriji imenovali heterohronije; *heterotopija* začne polno delovati, ko se ljudje znajdejo v neke vrste absolutnem prelomu s svojim tradicionalnim časom /.../« (prav tam, 220). Če knjiga-zrcalo, prva funkcija *magičnega romana*, deluje, potem se bralec znajde v absolutnem prelomu s tradicionalnim časom. Branje kot časovno dejanje traja linearno po družbenem času, ki ga označuje ura. Branje kot (performativna) vez med dvema aktantoma, ki rahlja tradicionalne dihotomne pare, označuje bralčevo identifikacijo z narativnim kronotopom.

»*Heterotopije* vedno predpostavljajo neki sistem odpiranja in zapiranja, ki jih obenem izolira in jih dela prepustne. Do *heterotopičnega* položaja na splošno nimamo dostopa kot v kakšen mlin« (prav tam, 221). Vanj smo prisiljeni ali pa

/.../ se moramo podvreči obredom ali očiščenju. Vstopimo lahko samo z določenim dovoljenjem, in potem ko smo opravili določeno število gest./.../ Obstajajo pa nasprotno tudi druge heterotopije, ki imajo videz čisto prepustnih uvertur, ki pa na splošno skrivajo nenavadne izključitve; vsakdo lahko vstopi v te heterotopične položaje, toda to je v resnici na ljubo le iluzija: verjamemo, da nam je uspelo prodreti, pa smo z samim dejstvom vstopa izključeni (prav tam, 221).

Knjiga-zrcalo je po Foucaultovemu pojmovanju iluzorična *heterotopija*, saj »/.../ razkriva realni prostor, vse položaje, znotraj katerih je zgrajeno človeško življenje, kot še bolj iluzorične« (prav tam, 222), mi pa lahko knjigo-zrcalo označimo kot virtualno *heterotopijo*²⁵, ki le-ta postane ob prostovoljni suspenziji nejever oziroma dvoma (Iser 2001, 65); torej, ne le s preprostim mehanizmom odpiranja platnic, preletavanja strani, ampak kadar "zagradi" oziroma "posrka vase". Knjiga-zrcalo dobi svojo *heterotopično* razsežnost z uprizoritvijo, zamajanjem dihotomnih parov, ki so posledica "zlitja" bralca s pripovedjo. Takrat ima branje obreden in performativen značaj.

globalnim in lokalnim pogledom), znotraj/zunaj (kategorija je vključena v samo pojmovanje omrežja (Latour 1996). V tem kontekstu lahko knjigo-zrcalo označimo za aktanta, ki povratno deluje na bralca. Naša naloga je, da opazujemo vez med njima, ki je v tem primeru "odsev".

²⁵ Foucault trdi, da je v 16. Stoletju bila *heterotopija par excellence* ladja, največja zaloga imaginacije (Foucault 2006, 223). Danes *heterotopijo* predstavlja internet, ki vključuje nešteto podprostorov in različnih položajev.

»Ko nasprotja sovpadajo, ko je lahko eno hkrati tudi drugo, se pozornost usmeri iz enega stanja v drugo. Med nasprotji se razpre prostor, vmesni prostor« (Fischer-Lichte 2008, 284). Bistvo dela Erike Fischer-Lichte je v tem, da poveže kategorijo liminalnosti²⁶ iz študija ritualov s performativnim dejanjem. Njena trditev je za razumevanje branja kot performativnega dejanja, logike delovanja *heterotopij* in knjige-zrcala ključna. Pri performativnemu dejanju gre po Fischer-Lichtejevi za izkustvo praga, ki lahko (vsaj začasno) transformira tistega, ki ga prestopi. Logiko, da gledalci ob gledališkem performansu sodelujejo v obredu prehoda, lahko prenesemo na bralno dejanje in si pri tem zastavimo vprašanje, kakšen subjekt vznikne iz branja *magičnih romanov* o Harryju Potterju in kakšno vrsto refleksije v Nadjazu opravi (prav tam, 256)?

Še eno vprašanje pa se nanaša na metamodernistično umetniško delo, ki uprizarja in transformira postmodernost. Zbirko fantastičnih oziroma *magičnih romanov* o Harryju Potterju bom skušal razumeti kot primer metamodernističnega umetniškega dela, ki je nastalo in uspelo v *strukturi občutka*²⁷, ki jo označuje obujanje postmodernističnih idejnih relikvij, kot so zgodovina, Velika zgodba, *Bildung* in akter (Jameson 1991 v Vermeulen in Van den Akker 2010, 55). Kako so omenjene postmodernistične relikvije reprezentirane v zbirki romanov o Harryju Potterju in kateri so paramateri metamoderne *strukture občutka*?

6 Knjiga-zaslon

Preden lahko pišemo o branju kot o performativnem dejanju, moram izpostaviti vlogo knjige, ki deluje kot zaslon in ki pogojuje vlogo knjige, ki deluje kot zrcalo. Knjiga oziroma tekst deluje za avtorja ali avtorico, ki ga ustvarja, kakor zaslon, na katerega je možno projicirati vsebino posameznikove, sicer družbeno proizvedene zavesti: svetovne nazore, politična in

²⁶ »Stanje, ki je vzpostavljeno v fazi praga, je kulturni antropolog Victor Turner označil za stanje liminalnosti in natančneje opredelil kot stanje labilnega, vmesnega obstoja "med" pozicijami, ki jih določajo in urejajo zakon, navada, konvencija ter ceremonial « (Turner 1995 v Fischer-Lichte 2008, 285). Liminalnost, v našem primeru izginitev subjekta v heterotopiji oziroma "zlitje" bralca s knjigo-zrcalom, je povezana z *juissance*: »Občutenje takega stanja je lahko mučno, pa tudi polno ugodja« (prav tam, 292). Na tem mestu lahko knjigo-zrcalo primerjamo s Foucaultovo knjigo izkušnje, *un livre experience*, katere mejnost transformira avtorjev in bralčev odnos do lastne subjektivnosti, do oblasti, vednosti in do resnice: »Bolečina in užitek knjige morata biti izkušnja« (Foucault 1992 v O' Leary 2008, 14) In v kakšnem odnosu sta si *das Unheimliche* in Walter Benjaminovo avra, »/.../ predhodna polnost, ki jo zmoti neki heterogeni element, je sledeč Benjaminu špranja, skozi katero vstopa sveto, neizrekljivo in božansko« (Jenko 2006, 95).

²⁷ Struktura občutka je pojem, ki ga je v svojih delih uporabljal Raymond Williams, eden od utemeljiteljev britanskih kulturnih študij. Gre za hegemonski sentiment, ki si ga delijo ljudje iste kulture. Struktura občutka nima individualnih lastnosti, izogiba se strukturalni analizi, vendar je analitikom in kritikom dostopno preko manifestacij v umetnosti (Williams 2001 v Vermeulen in Van den Akker 2010, 55).

verska prepričanja, odnos do perečih družbenih problemov, psihološka stanja, javne in/ali zasebne strahove ter najpomembnejše – želje.

Kot piše prodorna avtorica Rosemary Jackson, izhaja fantastična književnost iz »sekularizirane kulture želja po drugosti, po razmestitvi empiričnega sveta in transcendentalnem« (Jackson 1981, 19). Jacksonova je podobno, a obenem tudi neodvisno od Foucaulta, z namenom razlaganja *das Unheimliche* empiričnih fenomenov uvedla ambivalenten pojem, ki predstavlja ponavljanje primera zrcala kot *heterotopije*, le da gre pri tem pojmu za virtualno razsežnost, katere alegorični ekvivalent predstavlja nepopisan list papirja. »*Paraxis* je pripovedni pojem v odnosu do prostora ali mesta fantastičnega, saj implicira neločljivo povezavo do temeljnega jedra Realnega« (i., 19). *Paraxis*, pojem, izposojen iz optike (*paraxial area*), označuje območje na drugi strani premice, kjer se zaradi odboja svetlobnega žarka od leče, objekt in podoba navidezno združita, čeprav se nič od njiju ne nahaja na tem mestu.²⁸ Gre za mesto ničča, razpoke in neskladja, ki pa v teoriji Jacksonove vseeno nastopa kot *sui generis*:»Polje *paraxisa* je reprezentativni primer spektralnega območja fantastičnega, čigar imaginarni svet ni niti povsem resničen (objekt) niti povsem neresničen (podoba), ampak se nahaja nekje vmes; med objektom in podobo« (prav tam, 19).

To virtualno območje oziroma virtualna *heterotopija*, ki v Foucaultovem primeru konstituira subjekt, v psihoanalitičnem prevodu iz zornega kota avtorja označuje tudi virtualno območje, ki deluje pri knjigi kot zaslonu, kamor avtor projicira svojo željo. *Paraxis* kot območje med resničnim in neresničnim je območje fantazme, katere »/o/ntološki škandal /.../ domuje v dejstvu, da fantazma spreobrača standardno pozicijo "subjektivnega in objektivnega". Pripada bizarni kategoriji objektivno-subjektivnega« (Žižek 1997, 94). Prav zaradi te mimetične vloge *paraxisa* fantazijska književnost kot področje (avtorjeve) fantazme, ki ne le da »/.../ konstituira našo željo, priskrbi njene koordinate, /ampak/ nas dobesedno "nauči, kako želeči"« (prav tam, 94), deteritorializira. Prav zaradi teh inherentnih značilnosti fantazijska književnost nujno proizvaja ambivalentna, protislovna in polisemična branja, ki se zlahka uporabljajo kot orodje v ideoloških bojih za doseg specifičnih političnih ciljev.²⁹

²⁸ Najbolj nazorno lahko to opišem kot stikanje pogleda izmuzljive ribe in ribiča, ki jo lahko ulovi samo, če upošteva iluzorno naravo leče, ki jo predstavlja morska gladina.

²⁹ Nedaven primer uporabe fantastične književnosti v politične namene se je zgodil v slovenski medijski sferi leta 2014. Slovenski poslanec je enačil sodni proces Janeza Janše, predsednika Slovenske demokratske stranke (SDS), s sodnim procesom Josefa K., bančnega uradnika in glavnega protagonista Kafkovega romana *Proces* (Banjac Lubnej 2014).

Paraxis, mesto avtorjeve fantazme in jedro sižeja ter pripovedne strukture teksta, reprezentira luči prenosa in preobrazbe avtorjevih miselnih obrazec nepopisan list papirja – nehegemonski prostor, ki ob dejanju prenosa oziroma pisanju hipoma prične na nujno polisemičen način razkrivati ter prevračati družbene antagonizme. Hkrati postane prazen list papirja, nastajajoči tekst, fetišizirani prostor uprizarjanja avtorjeve želje, čustev in potreb – objekt-razlog želje.

Uprizarjanja in transformacija avtorjeve želje na področje *paraxisa* poteka preko medija pisave in pisanja kot njegovega dejanja. Če pisanje fantastične književnosti usmerja avtorjeva želja, potem ga moramo razumeti skupaj z argumentacijo Foucaultovih tehnik sebstva, » /.../ ki posameznikom omogočajo, da sami ali prek drugih delujejo na svoja telesa in na svojo dušo, misli in obnašanje ter na svoj način obstoja, da se transformirajo, zato da dosežejo določeno stanje sreče, čistosti, modrosti, popolnosti ali nesmrtnosti« (Foucault 2007, 260). Pisanje kot tehnika sebstva je torej na neuspeh obsojen poskus zapolnitve fantazmatične vrzeli in vrzeli v polju *paraxisa*. Zato ni presenetljivo, da Foucault govori o pisanju kot o paradoksu, »ki posvaja krščansko moralno, po kateri je samoodpovedovanje pogoj odrešitve, /kjer pisanje/ sledi delfskemu načelu "spoznaj samega" sebe (ki je v antični filozofiji pomenilo "ne predstavlaj si, da si bog") in predstavlja pot do odpovedovanja« (prav tam, 263).

Pisanje ima potemtakem dvojno, protislovno vlogo. Po eni strani »/z/družuje različne oblike askeze (abstinenca, pomnenje, izpraševanje vesti, meditacija, tišina in poslušanje Drugega)« (prav tam, 225) in ima izrazito samodisciplinaren in izpoveden značaj³⁰, po drugi strani pa pisanje usmerja *jouissance* oziroma » /.../ presežek zapeljevanja v razpoki med *Erosom* in *Tanatosom*, ki temelji na načelu ugodja« (Derrida 1981 v Masschelein 2011). Z vidika avtorja izhaja pisateljsko zadovoljstvo iz presežnega pomena, ki označuje razmerje med označevalci in označenci, iz zasledovanja neizrekljivega in poskusa zapisovanja neizrečenega. *Paraxis* oziroma nepopisan list papirja pa navkljub svoji preobrazbi v tekst, daljšo ali krajšo literarno obliko, ki se ji zaradi sižeja upravičeno ali neupravičeno pripenja označevalec "fantastično", v knjigo, ki deluje bodisi kot zaslon bodisi kot zrcalo, ostaja mesto izgube.

Fantastični roman, tekst oziroma virtualnost *paraxisa*, deluje kot zaslon tudi na področju vsebinskih interpretacij, ki naslavljajo ta ambivaletni, fantazmatični prostor izgube, ki nujno proizvaja protislovnost, polisemičnost in polivalentnost. V tem smislu intepretiranje fantastičnega oziroma *magičnega romana* deluje tako, kot je Mladen Dolar opredelil fenomen

³⁰ »To, kar so Drugi za asketa v neki skupnosti, je dnevnik zapiskov za samotarja« (Foucault 2007, 225).

Slavoja Žižka³¹: raznovrstnost interpretacij pove morda več o interpretatorjih in njihovem (projiciranem) teoretičnem, zgodovinskem, družbenopolitičnem, psihoanalitičnem (itd.) znanju, priljubljenem zavzemanju partikularnega zornega kota v operacionalizacijskem diskurzu, vrednotah in ciljnih interpretacije kot pa o obravnavanem delu. Zbirko romanov o Harryju Potterju so zato intepretirali znotraj najrazličnejših kontekstov.

Sprva je znotraj katolicizma sprožala obsežne plemične odzive in moralizatorske debate o okultni protivovski škodljivosti mračne poganske otroške literature, kamor se je vključeval celo papež Benedikt XVI³². Pri tem so se številni kritiki strinjali, da je zbirka romanov o Harryju Potterju prepričala bralce zaradi številnih aluzij na krščansko Veliko zgodbo, zaradi česar so pripovedi J. K. Rowling » /.../ največja evangelistična priložnost, ki jo je cerkev zapravila« (Neal 2007 v Krueger-Kischak 2012, 1). Negativne religiozne interpretacije in odzivi³³ pripovedi o Harryju Potterju so prevladovali, vendar je vsebina romanov dobila povsem drugačen pomen v kontekstu protestantizma. Daniel Roland, raziskovalec odzivov članov protestantske duhovščine, je tako ugotovil, da so komentarji protestantov oporekali moralni paniki katoličanov (Roland 2013).

Zgodovinske interpretacije zbirke romanov o Harryju Potterju uvrščajo v britansko tradicijo otroške književnosti, ki jo zaznamujeta značilna motiva internatske šole in pustolovščine. Rowlingova je siže oblikovala po vzoru prve in druge zlate dobe otroške književnosti: iz prve (1860–1920) je posvojila načelo fantastične književnosti kot moralno-vzgojnega priročnika, iz druge (po 2. sv. vojni) pa distopičen motiv *chiaroscuro* in boja proti zlim silam. Kljub temu pa po zgodovinskih primerjavah Harry Potter J. K. Rowling podobno kot Pullmanova zbirka romanov Njegova temna tvar zaradi svoje »performativne moči«, ki privlači odrasle bralce, ni tipičen primer otroške književnosti (Cuthew 2006, 20).

Neomarksistične interpretacije neznansko branost in gledanost filmov o Harryju Potterju pripisujejo ambivalentnim vsebinskim reprezentacijam razredne družbe in »transformativne

³¹ »O Slavoju bi najbolj preprosto rekel, da je svojevrstni Rorschachov test – izjave, ki jih ljudje dajejo o njem, veliko več povedo o teh ljudeh samih kot pa o njem. Povejo nekaj o tem, kaj so zmožni videti in doumeti. Nekateri se zapičijo v njegovo ekcesno pojavnost ali v obscene vice, ker je to edino, kar zmorejo razumeti, drugi se zataknejo v njegove provokativne izjave, ki jih seveda nikoli ne manjka. Eni vidijo v njem predvsem zabavljaja in popteoretika. Eni se zapičijo v komunizem, ne da bi kaj prebrali« (Dolar v Krečič 2012).

³² Malcom, Moore in Reynolds, Nigel. 2008. Harry Potter condemned in Vatican newspaper. *The Telegraph*, 15. januar.

³³ Odzivi so vključevali sodne tožbe, delavske stavke, sežiganje knjig in številne kampanje, v katerih so katoliške družine opozarjale na zlohotnost romanov in svoje otroke skušale obvarovati Harryja Potterja (Murphy 2011).

moči blaga« (Waetjen in A. Gibson 2007). Harry Potter namreč izhaja iz in se zavzema za preobrazbo pozicij deprivilegiranih, zatiranih in drugačnih. Tako spozna svoja najboljša prijatelja Rona Weasleya in Hermiono Granger. Po drugi strani pa Harry Potter že na začetku prvega romana izve, da je podedoval neizmerno bogastvo, s katerim ob vstopu v magični svet hipoma kupi prestižne magične objekte (npr. letečo metlo), ki so nepogrešljivi v boju proti zlu. Ker so filmi in oglaševalske kampanje prvi vidik praviloma izpuščali, drugega pa podvrgli izdelovanju najrazličnejšega potterjanskega blaga, je bil uspeh Rowlingove dobesedno deloma proizveden (Waetjen in A. Gibson 2007)³⁴.

V kontekstu kulturnih študij popularne kulture³⁵ segajo interpretacije romanov o Harryju Potterju od kritike reprezentacij rasnih razmerij do kritike reprezentacij spolnih razmerij oziroma t. i. heteronormativne seksualnosti in herojstva. Mnogo avtorjev je zaslužnost za uspeh Rowlingove pripisalo intertekstualnosti – značilnosti večine postmodernih tekstov v popularni kulturi – in pisateljico označilo za »gospodarico magične umetnosti *brikolaža*« (Doniger 2000 v Zock 2015). Rowlingova se je načela intertekstualnosti poslužila v slogu in v vsebini. V slogu njeni romani žanrsko združujejo otroško književnost, fikcijo, detektivski roman, pravljico, mitološko povest, roman o šolanju, pustolovski roman, *Bildungsroman*, družbeni roman, politično parabolo, satiro in moralno alegorijo. Vsebinsko pa je aktualno družbenopolitično dogajanje (npr. teroristični napad 11. septembra 2001, laburistična politika, ...) "zlepila" »/.../ z različnimi kulturnimi, mitološkimi, književnimi in religijskimi tradicijami Grkov, Rimljanov, Egipčanov, Keltov, gnostikov, hindujcev – ne le kristjanov« (Jacobsen 2004, 86).

Moralno-filozofske interpretacije romanov o Harryju Potterju naslavljaajo transformacijo subjekta, ki prehaja med Kierkegaardovimi življenjskimi sferami: estetsko, etično in religiozno. V tem kontekstu *magične romaneskne pripovedi* prikazujejo, kako preko prakse samoizpraševanja in strastne zvestobe etičnim zapovedim preskočiti iz življenja narcisizma in

³⁴ Filmska in oglaševalska industrija je na primeru življenja avtorice fetišizirala disneyevsko neoliberalno ideologijo *self-made* posameznika, kjer je najbolj cenjen uspeh, ki označuje neke vrste družbeno mobilnost navzgor. S tem se ohranja kapitalistična iluzija, da lahko vsaka pepelka postane kraljična in vsak kmet naslednik grških bogov.

³⁵ Romani o Harryju Potterju kot proizvodi popularne kulture opravljajo v razviti kapitalistični družbi vlogo, ki je primerljiva s funkcijo kriminala v klasični študiji Emila Durkheima *Pravila sociološke metode* (1982). Kot ugotavlja Dustin Kidd, zbirka romanov ni družbeno patološko, ampak zaradi družbene funkcije, ki jo opravlja, normalna: preko sankcij vzpostavlja norme (Ponekod je bilo (je še?) branje teh fantastičnih oziroma magičnih romanov v šolah prepovedano, ponekod so romani postali učni pripomoček), krepi solidarnost (rezultati empiričnih raziskav), spodbuja inovacije (branje spodbuja domišljijo) in družbene spremembe (oblikovanje političnega subjekta, ki ravna po moralnem imperativu) (Durkheim 1982 v Kidd 2007).

hedonizma v življenje »/.../ etike, ki zahteva predanost samoizpopolnjevanju, Jazu in drugim ljudem« (Hunter 2012, 45). Poleg Kierkegaardovih življenjskih sfer *magični romani* Rowlingove znotraj moralno-filozofskega konteksta reprezentirajo tudi etično paradigmo "doktorja milosti", sv. Avgušтина, lik Harryja Potterja pa predstavlja literarno utelešenje Kantovega moralnega imperativa (prav tam).

Morda je za moje magistrsko delo, kjer skušam branje misliti kot performativno dejanje, najpomembnejši sklop raziskav, ki so se ukvarjale s terapevtskimi in psihološkimi učinki branja romanov o Harryju Potterju. Colman Noctor, ameriški psihoterapevt, je preko reinterpretacije kulturnega dela Bruna Bettelheima (Rabe čudežnega, 1976) ugotovil, da so pripovedi iz fantastičnih romanov zelo priročne za skupinsko terapijo mladostnikov z najrazličnejšimi psihološkimi motnjami. Učinki branja so v primeru te raziskave posredni. Ob Noctorjevem navezovanju na lastnosti magičnih objektov, ki se pojavljajo v romanih in ob identifikaciji z glavnim protagonistom, so se stigmatizirani otroci in mladostniki naučili bolje upravljati s stigmo (Noctor 2006).

Na področju učinkov branja romanov o Harryju Potterju pa sta bili opravljeni tudi (najmanj) dve empirični raziskavi, ki nudita pomemben vpogled v delovanje knjige, ki opravlja vlogo zrcala. Prva je raziskovala "paradružbeni" odnos s Harryjem Potterjem na medkulturnem nivoju. Nemški oboževalci, ki izhajajo iz individualistične kulture, so v glavnem protagonistu prepoznavali in pozitivnejše ovrednotili individualistične in asocialne lastnosti. Mehiški oboževalci, ki izhajajo iz kolektivne kulture, pa so v Harryju Potterju prepoznavali in pozitivnejše ovrednotili njegove družbene in družabne lastnosti. Oboževalci iz različnih kultur so fantastična dela »/.../ dekodirali na način, ki je bolj združljiv z njihovimi kulturnimi normami in pričakovanji (Kim 1994 v Schmid 2011, 264).

Glavno vprašanje druge empirične, mednarodne in medkulturne raziskave je bilo, kako branje romanov o Harryju Potterju vpliva na odnos do stigmatiziranih skupin priseljencev, homoseksualcev in beguncev. Med dijaki dveh srednji šol v Italiji in Angliji ter med posamične univerzitetne študente iz obeh držav so raziskovalci vprašalnike razdelili dvakrat – pred in po branju. Rezultati so bili pozitivni. V primeru, da se bralec ali bralka identificira s pozitivnim likom, Harryjem Potterjem, bo njen ali njegov odnos do stigmatiziranih skupin pozitivnejši (Verzali in dr. 2015).

Rezultati empiričnih raziskav in terapevtskega eksperimenta ameriškega psihiatra so ovrgli vsaj moralno paniko krščanskih fundametalistov, a še vseeno ne premostijo nasprotja med interpretacijami posameznih spekulativnih, analitičnih ali deskriptivnih disciplin ali obravnave posameznega konteksta fantastičnega oziroma *magičnega romana* kot polja *paraxisa*. Lik oziroma označevalec Harry Potter se pojavlja v antagonističnih interpretacijah, med katerimi obstaja zaradi poljubnega razlikovanja in enačenja neločljivo nasprotje. Interpretacije pripadajo različnim diskurzom, ki jih nikakor ni mogoče poenotiti. Ker se med seboj prelivajo kakor barve in vzorci v kalejdoskopu, je Harry Potter skupni označevalec hkrati za *vse in nič*. Kljub temu pa v tem pestrem naboru kontekstualizacij zbirke romanov o Harryju Potterju manjka pomemben zorni kot, preko katerega mi bo morda uspelo poiskati nov način razumevanja območja fantastičnega in lik Harryja Potterja – kontekst avtorice.

7 Žalovanje J. K. Rowling

Kontekst pisateljičinega življenja je pogojeval nastanek fantastičnih oziroma *magičnih romanov* o Harryju Potterju. Vez med življenjskimi dogodki in pripovedjo je glavni indic, da je zbirka romanov zasnovana na melanholični podlagi, kar nas vodi k vprašanju sicer pogosto teoretizirane ontološke povezanosti med ustvarjalnostjo in melanholijo na eni ter fantazijo in melanholijo na drugi strani, k čemer se bomo vrnili kasneje. Zagotovo najpomembnejši melanholični vzgib lahko zasledimo v kontekstu fantastičnih oziroma *magičnih romanov* Rowlingove, ki nam v liniji psihoanalitične misli morda nudijo dostop tudi do njene fantazme³⁶.

Leta 1990 se je v življenju Rowlingove zgodil prelomen dogodek, *fin la vie*, kamor moramo uvrstiti temelje konstrukcije fantastične romaneskne pripovedi. Po desetletni bitki z multiplo sklerozo ji je sorazmerno mlada umrla mati, katere smrt je ključna za rojstvo Harryja Potterja: »Idejo za Harryja sem dobila morda dva, tri dni po njeni smrti« (BBC 2001). Na koledarjih je bila zapisana letnica 1990, ko se je Joanne Kathleen Rowling vračala z ogleda stanovanja. Sedela na vlaku, ki je potoval iz Manchestra v London, v majhni potujoči sobi, ki se imenuje kupe (*heterotopija*), ko se ji je porodila ideja, nad katero je bila izjemno navdušena. Ker ni imela nalivnika in ker je bila preveč sramežljiva, da bi zanj vprašala naključnega potnika, je bila prisiljena v štiri ure trajajoče sanjarjenje, načrtovanje zgodbe o usodi mladega čarovnika Harryja Potterja. Še isti večer je skicirala nekaj osnutkov, ki se jim je resneje posvetila leta

³⁶ Koordinate tega odnosa so načrtane v odnosu med strukturo pripovedi in magičnih objektov.

1993 po propadlem zakonu, ki ji je prinesel hčerko, s katero sta se s Portugalske vrnili v Veliko Britanijo. Prvi roman o mladem fantu, siroti s skuštranimi črnimi lasmi in polomljenimi očali, ki postopoma spoznava svoje čarovniško poreklo, je torej pričela pisati v posebnem, karseda čarobnem, a tudi zelo temačnem življenjskem obdobju – sredi dveh travmatičnih izgub in rojevajočega se upanja.

Zbirko romanov J. K. Rowling bomo zato interpretirali kot stranski literarni proizvod procesa žalovanja, pri čemer nam bosta v pomoč dve deli. *On Death and Dying* (1969) je po dvajsetletnem delu z umirajočimi bolniki napisala švicarska psihiatrinja Elizabeth Kübler-Ross, ki je akademsko življenje posvetila detabuizaciji smrti. V omenjenem delu je po ugotovitvah iz poglobljenih intervjujev, v katerih je njena delovna skupina izprašala več kot dvesto neozdravljivo bolnih pacientov, opisala faze soočanja z gotovostjo lastne smrti³⁷ (izgubo sebe in izgubo ljubljenih oseb) oziroma »obrambne odzive ponovnega vzpostavljanja blagostanja« (Kübler-Ross 1969, 34), ki so v popularni psihologiji bolj znane kot pet -fazni model procesa žalovanja, ki je bil sprva namenjen zgolj razumevanju izkustva bolnikov z neozdravljivimi boleznimi, tik pred lastno smrtjo pa je priljubljena psihiatrinja bistvo umiranja oziroma žalovanja za izgubo sebe v delu *On Grief and Grieving: Finding the Meaning of Grief Through the Five Stages of Loss* (2014) skupaj z Davidom Kesslerjem, ameriškim tanatologom, konceptualno razširila na vse ljudi, ki so izkusili travmatično izgubo (ločitev, smrt v družini, izguba službe, domovine ...). Kübler-Rossova je sicer poudarila, da žalovanje ne poteka nujno po opisanem sosledju oziroma razvojnih stopnja procesa žalovanja, a raziskovalec Potterjevih pripovedi je lahko priča fenomenu, ki v bralcu vzbuja občutke *das Unheimliche*: eksistencialni status in psihodinamika glavnega protagonista v posameznih romanih okvirno in domnevno ustrezata razvojnemu modelu travmatične izgube³⁸ - univerzalnega človeškega izkustva meje med živim in neživim.

V kontekstu, v katerem poskušamo razumeti literarno psihopatologijo Joanne Kathleen Rowling, je treba vpeljati nekaj novih konceptov: obrambne mehanizme in neprilagojeno sanjarjenje. Obrambni mehanizmi se v Freudovi razgibani antološki krajini prvič pojavijo v delu *Die Abwehr-Neuropsychoosen, Versuch einer psychologischen Theorie* (1894), kjer jih

³⁷ Tudi v tem primeru je izguba dvakratna: posameznik predvideva izgubo sebe in drugih ljudi.

³⁸ Nekateri avtorji (npr. Wesley Enoch in Mellisa Luchashenko) pišejo o sedmih fazah žalovanja, kjer Kübler-Rossovem modelu dodajo dve razvojni stopnji, ki sta pri njej povzeto vključeni drugje: (šok in dvom), zanikanje, jeza, pogajanje, (krivda), depresija in sprejemanje. Krivda se pri Kübler-Rossovi lahko pojavi v katerikoli fazi žalovanja, a najbolj ustreza pogajanju, medtem ko sta šok in dvom kot odziva del faze zanikanja.

definira kot »Jazev boj z bolečimi ali nevzdržnimi idejami ali afekti« (Freud 1894 v Freud 1946, 45). Gre za obrambne tehnike, ki posameznikov sedež zavesti, Jaz, branijo pred nasilnimi, seksualnimi ali drugimi družbeno nesprejemljivimi idejami ali vzgibi. Anna Freud, psihoanalitičarka otrok, je v delu *The Ego and the Mechanisms of Defence* (1984) nadaljevala očetovo delo in skušala izdelati sistematično taksonomijo obrambnih mehanizmov, ki jih je sprva opredelila glede na kategoriji normalnosti in infantilnosti. Med primarne in zrele obrambne mehanizmi uvrsti potlačitev, zanikanje in altruistično predajo, med sekundarne in primitivne obrambne mehanizme pa utajitev, projekcijo, premestitev, razcep, izolacijo in reakcijsko formacijo. Obrambni mehanizmi pa se razlikujejo tudi glede na objekt obrambe in pojavljanje v različnih duševnih boleznih. Tako gre pri nevrozah za obrambo pred močjo družbeno nesprejemljivih vzgibov oziroma za strah pred Nadjazom, pri psihozah pa se posameznik nevzdržne realnosti ubrani z blodnjo ali fantazijo (Freud 1946).

Posebni obrambni mehanizem, kjer se posameznik pred stresom ali » /.../ pod vplivom šoka kot je nenadna izguba ljubezenskega objekta, zanika dejstva in zamenja nevzdržno realnost za neko znosnejšo blodnjo« (prav tam, 85), tj. se zateka v sanjarjenje, Freudova imenuje *avtistična fantazija*, ki pripada normalni fazi v razvoju infantilnega Jaza. Kadar se pojavi v odraslem življenju, nakazuje napredujočo fazo duševne bolezni (prav tam, 85). V splošnem je videti, kakor da gre pri *avtistični fantaziji* za embrionalni korelat ali predhodnik fenomena, ki ga Eli Somer, izraelski profesor klinične psihologije, poimenuje *neprilagojeno sanjarjenje*, ki je »/.../ ekstenzivna fantazijska aktivnost, ki nadomesti človeško interakcijo in/ali se vmeša v akademsko, medosebno ali poklicno delovanje« (Somer 2002, 1).

Funkcija *neprilagojenega sanjarjenja* je v osnovi funkcija obrambnega mehanizma – umik pred stresom in bolečino. Somer na podlagi rezultatov kvalitativne raziskave podobno kot Freudova ugotavlja, da je *neprilagojeno sanjarjenje* v pozitivni korelaciji z duševnimi motnjami. Da posameznik postane obsesivni sanjač, ki življenju v fantazijskem svetu namenja vedno več časa, mora zadostiti nekaterim kriterijem: čustveni ali seksualni zlorabi iz otroštva, ki so botrovale oblikovanju navad samotarskih aktivnosti in osamljenosti. Ker večina ljudi vsakodnevno na različne načine dnevno sanjari, lahko o *neprilagojenem sanjarjenju* govorimo šele, ko postane sanjarjenje primarni obrambni mehanizem, ki v domišljiji odraslega obsesivnega sanjača tvori vsebine, v katerih se pojavljajo nasilje, idealizirani Jaz, moč in nadzor, reševanje in pobeg ter seksualno vznburjenje (prav tam).

Z drugimi besedami to pomeni, da bomo zbirko fantastičnih romanov o Harryju Potterju obravnavali skozi zaseben proces žalovanja Rowlingove, ki je bolečino premestila v kronotop, v katerem je izguba znosnejša in obvladljivejša. Njeno literarno ustvarjanje³⁹ bomo torej razumeli kot simptom žalovanja, poskus povnanjenja bolečine, ki vznikne ob nenadni izgubi ljubezenskega objekta.

7.1 Zanikanje kamna modrosti

V prvem romanu Harry Potter in kamen modrosti⁴⁰ (Rowling 1999) se protagonist sooča s simptomi zanikanja. Po začetnem šoku, v katerem se posameznikove misli sprva vrtijo okrog miselnega vzorca »ne, ni res, ne verjamem«, se pojavi druga miselna instanca »vem, da je res, a ne verjamem«. Faza zanikanja je psihološko stanje, kjer se načelo ugodja upira načelu realnosti. Odsotnost simbolnega mesta in vloge, ki jo je opravljal izgubljen objekt pri vsakdanjih navadah in ritualih, pri žalujočemu posamezniku vzbuja magično mišljenje⁴¹ in fantaziranje, ki delujeta kot mehanizma za soočanje z bolečino. Zanikanje ima v tem smislu simboličen značaj, saj ne gre za zanikanje smrti oziroma izgube, ampak za zanikanje realnosti, v kateri smrt oziroma izguba ni artikulirana (Kübler-Ross 1969; Kübler-Ross in Kessler 2014).

Harry Potter pri bunkeljskih (nečarovniških) sorodnikih Dursleyjevih, kjer živi, v sovjem pismu prejme sporočilo, da je sprejet na čarovniško akademijo Bradavičarko. Ko ga za enajsti rojstni dan obišče Hagrid, oskrbnik Bradavičarke, v njem prebudi potlačeno travmo oziroma travmo retroaktivno šele ustvari – zaupa mu, da njegovi starši niso umrli v prometni nesreči, ampak jih je umoril najmogočnejši čarovnik vseh časov Lord Mrlakenstein (*Lord Voldemort*), ki je skušal umoriti tudi Harryja, a mu iz neznanega razloga ni uspelo, kar je pustilo na

³⁹ S študijem obrambnih mehanizmov lahko npr. razložimo že nenavaden izbor spola glavnega junaka, ki bi pravzaprav lahko bil dekle s skuštranimi lasmi, prav takšnimi, kot jih je nosila avtorica (Furnes 2014, 26. april). V tem primeru bi lahko govorili o reakcijski formaciji na ravni identifikacije. To pomeni, da je pisateljica liku, ki je postal njen alterego ali objekt identifikacije, spremenila spol oziroma nesprijemljivo idejo samorazkrivanja pretvorila v svoje nasprotje (Freud 1946). Psihoanalitično razumevanje avtorstva pa interpretu besedila omogoča določiti tudi trenutke avtorjeve potlačitve, ki se pogosto ujemajo z bralno najbolj vznemirljivimi *das Unheimliche* besedami, povedmi, odstavki oziroma poglavji – torej mesta, kjer je avtor opravil (ne)uspelo potlačitev, ki se ji je uprl presežni užitek, *jouissance*. (*Jouissance* se manifestira preko vpeljave magičnih objektov, ki v fantazijski pripovedi opravljajo vlogo "lepljivega" Lacanovega koncepta *sinthome* (sintom) – so prazni označevalci, ki zlepijo (pripovedno) realnost v pomensko smiselno celoto.)

⁴⁰ V izvirniku je izšel leta 1997 pod naslovom *Harry Potter and the Philosopher's Stone*.

⁴¹ Ko govorimo o magičnem mišljenju, govorimo o mišljenju, ki temelji na načelih podobnosti (*convenientia*, *aemulatio*, analogijo in soglasje), na katerih je temeljila vednost zahodne kulture do 16. Stoletja in »/.../ omogočala eksegezo, uveljavljala igro simbolov in omogočala spoznanje vidnih in nevidnih reči (Foucault 2010).

njegovem čelu brazgotino. Bralec v Kamnu modrosti skupaj s Harryjem spoznava kulturo čarovniškega sveta, v katerem je najslavnejši čarovnik prav on – skromen fant, ki je preživel leta zapostavljanja s strani krušnih staršev in napad mojstra črne magije (Rowling 1999).

Avtoričina premestitev, zanikanje travmatične izgube, se manifestira ob literarnih simptomih, praznih označevalcih, ki "zlepijo" pripoved, tj. ob magičnih objektih, ki dajejo Harryju upanje, da je v čarovniškem svetu neskončno veliko možnosti za čudeže, morda tudi za oživljanje mrtvih. Magični objekti namreč učinkujejo na način *das Unheimliche*, »/.../ ki označuje potlačitev razpoke med označevalcem in označencem, kjer potlačitev istočasno ustvari presežek pomena – obljubo« (Masschelein 2011). V prvem romanu takšno vlogo opravljata najmanj dva magična objekta, ki nasprotujeta načelu realnosti, a hkrati delujeta onkraj načela ugodja po načelih *convenientie*, *aemulatia*, *analogije* in *soglasja*⁴²: mistično zrcalo Ajnenepersh (*Mirror of the Erised*) in kamen modrosti.

V zrcalu Ajnenepersh (oziroma v zrcalu hrepenenja) posameznik ne vidi svojega odseva, niti modrosti niti resnice, temveč »/nam pokaže/ nič manj in nič več od najglobljih, najbolj obupanih hrepenenj, ki jih skrivamo v srcu« (Rowling 1999, 165). Če vidi Harryjev prijatelj Ron v zrcalu svoje dosežke in prestižnejši družbeni status, Harry v zrcalu vidi svojo družino: »Potterjevi so se mu nasmehnili in mu pomahali, on pa je hrepenече zrl vanje. Z rokami se je trdno oprl ob steklo, kot bi upal, da jim bo skozenj padel v objem. V njem se je prebudila nenavadna bolečina, napol radost, napol žalost« (prav tam, 162). Kot je razčlenil Freud v tekstu *Onstran načela ugodja* (1987), v posamezniku obstaja težnja po prisilnem ponavljanju travmatičnih izkušenj, poustvarjanju pogojev in podoživljanju izkušnje, čeprav to nanj vpliva izrazito negativno, celo destruktivno. To težnjo po ponavljanju Freud razloži s vpeljavo koncepta gona smrti, ki se manifestira kot posameznikovo hlepenje, krožno vračanje k presežku dražljajev, ki so Lacana v kombinaciji z Marxovo presežno vrednostjo navdihnili za

⁴² *Convenientia* je načelo, ki je v zahodni vednosti do 16. stoletja povezovala reči, ki so si bile prostorsko blizu, kjer so se robovi stvari stikali. Preko *convenientia* se je prenašalo gibanje, a tudi vplivi, občutki in lastnosti. Načelo *aemulatio* je enačilo reči, ki so si bile oddaljene, a so se posnemale. Načelo analogije povezuje *convenientio* in *aemulatio*. Z analogijo se lahko enačijo vse reči na svetu na podlagi sorodnih razmerij med njimi. Načelo soglasja odpravlja individualnost reči ter jih enači v smeri identičnega (Foucault 2010). Domnevam, da lahko z načelom soglasja razložimo dejstvo, da je mnogo razsvetljencev (npr. Francis Bacon) navkljub razvijanju in raziskovanju z metodami indukcije in dedukcije, verjelo in celo podpiralo čarovniške procese. Če obstaja soglasje o krivdi ali identiteti čarovnika oziroma čarovnice in o kazni (običajno smrti), potem je najbrž resnično vseeno, če je ta oseba prestala test čarovništva ali ne. Domnevam pa tudi, da se je Foucault motil glede popolnega izginotja vednosti, ki temelji na teh načelih. Ta načela, vednost, ki ji je po navadi botroval metaforičen jezik, je namreč treba upoštevati npr. pri zrežiranih, stalinističnih procesih in utajitvi realnosti pri nacističnih birokratih.

ново skovanko presežnega, ekscesnega užitka, *jouissance*.

Zato je razumljivo, da se Harry k ogledalu vrača: »Tretjo noč je našel ogledalo hitreje. Hodil je zelo hitro in vedel je, da je že zato bolj glasen, kot je pametno. A nikogar ni srečal. Spet sta ga pričakala nasmejana oče in mama in eden od starih staršev mu je prijazno pokimal. Sedel je pred ogledalo. Nič ga ne more odvrniti, da ne bi cele noči preživel s svojo družino« (Rowling 1999, 165). Nič ga ne odvrne, razen ravnatelja Dumbledorja, utelešenja Freudovega Nadjaza, sla Lacanovskega velikega Drugega, Harryjevega nadomestka pomembnega Drugega, glasu etične avtoritete: »Številne je prizor v ogledalu očaral in pogubil, saj niso mogli ugotoviti, ali je to, kar vidijo v njem, resnično oziroma vsaj mogoče. Zrcalo bomo jutri prenesli drugam in prosim te, da ga ne iščeš« (prav tam, 165).

Drugi simptomatski vrhunec magičnega mišljenja avtorice, ki spremlja prvo razvojno stopnjo travmatične izgube, je kamen modrosti, »/.../ legendarna snov z osupljivimi močmi. Kamen modrosti spremeni katerokoli kovino v čisto zlato, poleg tega pa z njegovo pomočjo lahko pridobimo napoj nesmrtnosti. Kdor ga spiše, postane nesmrten« (prav tam, 170). V prvem romanu je kamen modrosti osrednji predmet pripovedi: njegov izdelovalec Nicolas Flamel se odloči, da ga skupaj z učitelji zavarujejo in skrijejo na Bradavičarki, ker bi se do njega rad dokopal Lord Mrlakenstein, ki je od spodletelega poskusa umora Harryja Potterja živel brez telesa kot nekakšna prikazen, ki je v tem neopredeljenem stanju med življenjem in smrtjo naseljevala telesa manjših živali in v dogajalnem času sedanjosti tudi šibki karakter profesorja Smottana (Quirinus Quirrell). Harry se skuša ob pomoči prijateljev do kamna dokopati pred Lordom Mrlakensteinom, da bi kamen varoval in preprečil reinkarnacijo zlobnega čarovnika (prav tam).

Harryjev brezmadežni motiv je pomemben za njegov uspeh in razumevanje besedila kot *Bildungsromana*, kakor ga razume Peter Appelbaum (2008), ki pisanje Rowlingove primerja z Goethejem, s Hessejem in z drugimi avtorji nemškega *Bildungsromana*⁴³. V psihično-literarnem aparatu avtorice se v razpletu pripovedi, ki je pojasnjen skozi pogovor Harryja in njegovega najpomembnejšega mentorja oziroma mojstra, ravnatelja Dumbledorja, razkrije

⁴³ *Bildungsroman* je kronološki roman, ki je istočasno biografski in družbeni. »Duh in vrednote družbenega reda vzniknejo skozi usodo reprezentativnega posameznika« (Hirsch 1979, 297), ki skozi pripoved osebno raste, krepi samozavedanje in se s pomočjo mentorja izobražuje v poklicu. Za razrešitev usode glavnega protagonista je odločilen uspeh v vajeništvu, ki obenem pomeni uspešno integracijo v družbo. Zato gre za afirmativen in konservativen žanr (Hirsch 1979).

struktura pisateljčine želje:

»Glede kamna pa ti moram povedati, da smo ga uničili.«

»Uničili?« se je začudil Harry. »Ampak vaš prijatelj, Nicolas Flamel.«

»Torej veš za Nicolasa?« se je razvedril Dumbledore. »Vsega skupaj si se lotil sila resno, kaj? No, z Nicolasom sva se pogovorila in strinjal se je, da je tako bolje.«

»Ampak to pomeni, da bosta oba z ženo umrla!« /.../

»Prepričan sem, da se to takemu mladeniču zdi neverjetno. A za Nicolasa in Pernelle bo to kot trdo zaslužen počitek po zelo, zelo dolgem dnevu. Navsezadnje ni za človeka, ki ve, kaj hoče, smrt nič drugega kot še ena velika pustolovščina. Veš, kamen ni bil tako čudovita stvar. Vsak človek si seveda najbolj želi bogastva in dolgega življenja. Ampak žal imajo ljudje nezdravo navado, da pogosto hrepenijo po tistem, kar je zanje najslabše.« /.../

»Še eno vprašanje imam.«

»Samo še eno?«

»Kako sem prišel do kamna?«

»Aha, tega vprašanja sem pa zelo vesel. To je bila ena mojih najboljših zamisli in po pravici povedano sem zelo ponosen nanjo. Do kamna bi se lahko dokopal samo tisti, ki bi ga hotel le najti, ne pa tudi uporabiti. Tisti, ki bi se v ogledalu videli, kako izdelujejo zlato ali pijejo napoj večnega življenja, kamna ne bi dobili« (Rowling 1999, 228–231).

Harry se ob koncu posameznega romana od pomembnih Drugih vedno nauči nekaj novega in bistvenega o svoji identiteti, preteklem razvoju in smrti svojih staršev. V tem smislu služi zrcalo Ajnenepersh dobesedno kot emblema Lacanovega zrcalnega stadija. Simbolizira hkrati iniciacijo in odtujitev od čarovniškega sveta, kamor se protagonist iz romana v roman po eni strani bolje asimilira, po drugi strani pa postaja od njega vse bolj odtujen. Zrcalo Ajnenepersh je ekvivalent subjektovi zunanji podobi v Lacanovem redu Imagarnega⁴⁴, saj hkrati pogojuje protagonistovo celovitost in njegovo razcepljenost – je narcistični opomnik izgube in temeljni kamen človekove želje. Prešitje, ki se zgodi, ko Harry s pogledom v zrcalo Ajnenepersh pridobi kamen modrosti, ki se znajde v njegovem žepu, nakazuje tudi na prešitje,

⁴⁴Red Imagarnega tvori subjektov fizični jaz in njegov odsev, ki ga nudi zunanje okolje. Imaginarno sestavlja razcepljeno sebstvo in temelji na paradoksu: v trenutku, ko se individuum prepozna v zunanjem svetu ("zrcalu") kot lastna entiteta, se od okolja, ki uravnava njegovo identiteto, odtuji. Razcepljenost in alienacija sta po Lacanu dve temeljni lastnosti Jaza, čigar funkcija je ohranjanje iluzije koherentnosti identifikacije. Lacan zrcalni stadij, kjer vznikne alienirani in razcepljeni subjekt, koncipira kot prelomno obdobje zgodnjega otroštva (Lacan 2004). Kljub temu pa red Imagarnega skupaj z redom Simbolnega in redom Realnega tvori nepogrešljivo psihoanalitično orodje, univerzalni triptih razumevanja človeške izkušnje.

ki se zgodi v bralnem dejanju, saj se tekst užitka združi s tekstom naslade: Harry se po pridobitvi kamna onesvesti. Zakaj?

Kamen modrosti (Simbolno), sredstvo pridobitništva in sredstvo za doseganje nesmrtnosti, absolutni višek akulturacije oziroma popolno nasprotje (človekove) narave, skozi večinski del pripovedi prvega romana deluje kot »/o/značevalec gospodar /.../, tisti izhodiščni označevalec, ki vzpostavi red Simbolnega in kar je Simbolnemu vedno fiktivno, /a na koncu/ se ta vedno izkaže za to, kar je od vsega začetka bil – označevalec brez označenca« (Šterk 1998, 98). Kamen modrosti ob pridobitvi izpade iz označevalske verige in razodene svojo logiko obstoja: »/j/e neskončno nedosegljiv element, ki postane takšen v trenutku, ko je možen« (Šterk 1998, 98). Skozi logiko negacije, kjer se od zahteve (Imaginarno) odšteje potreba (Simbolno)⁴⁵ (Lacan 1994 v Šterk 1998, 99), kamen modrosti postane objekt-razlog želje. Ker pa je »/ž/elja obramba pred prekoračitvijo meje v užitku« (Lacan 1994 v Šterk 1998, 103) in ker se »/p/olje realnosti /.../ vzdržuje le s pomočjo objekta-razloga želje« (Šterk 1998, 106), mora biti objekt-razlog želje iz realnosti pregnan in ohranjen kot neskončno nedosegljiv element.⁴⁶ »Kar ostane od zahteve, ko se subjekt onesvesti, je fantazma« (Lacan 1994 v Šterk 1998, 112).

Po koncu poglavja, ki ga sklene protagonistova nezavest, se do zaključka pripovedi v prvi knjigi ne zgodi nič magičnega. To pomeni, da fenomen *das Unheimliche* izgine iz pripovednega tkiva in iz bralske percepcije. Ker »*Das Unheimliche* izraža želje, ki jih moramo potlačiti za voljo kulturne kontinuitete« (Jackson 1981, 70)⁴⁷, mora biti identifikacija z magičnimi objekti opuščena: kamen modrosti mora biti uničen, ker tabu smrti oziroma tabu komunikacije z mrtvimi ne sme biti prekršen.

Razplet pripovedi v Kamnu modrosti moramo interpretirati tudi s Freudovo psihoanalizo, saj dejanja protagonista vodi k pomembnim ugotovitvam. Stadij zanikanja v procesu žalovanja za preminulimi (starši) proizvaja magično mišljenje, ki je temelj melanholičnemu literarnemu ustvarjanju, » /.../kjer se v Jazu ponovno vzpostavlja neki izgubljeni objekt, /.../ kjer je

⁴⁶ V trenutku, ko Harry pridobi (zahteva) kamen modrosti, ne da bi ga želel uporabiti (minus potreba), profesor Smottan odvijte turban in razkrije svojo grozljivo resnico, parazita, ki kot »najstrašnejši obraz« gostuje na hrbtni strani njegove glave – Lorda Mrlakensteina (Realno). Lord Mrlakenstein želi kamen modrosti Harryju odvzeti in njegov poskus dotika obema prizadene nevzdržno bolečino in posledično Harryjevo nezavest, Mrlakensteinovo vrnitev v območje *das Unheimliche*, območje med mrtvim in živim ter uničenje kamna modrosti (Rowling 1999).

⁴⁷ Prepovedane želje označujeta predvsem tabu incesta in tabu smrti (Freud 1912 v Jackson 1981, 70).

objektna investicija nadomeščena z identifikacijo (Freud 1987, 326), kar se manifestira v pripovedi, katere glavni protagonist podoživlja razrešitev Ojdipovega kompleksa. Magično mišljenje deluje po načelu ugodja in hkrati poteka v smeri onstran načela ugodja. Destruktiven in nemoralen značaj magičnega mišljenja predstavi vznik »odvetnika notranjega sveta, /.../, prisilni značaj, ki se kaže kot kategorični imperativ« (prav tam, 334). Nadjaz, ki ga občutimo kot vest, je dedič Ojdipovega kompleksa in se ob imperativu načela realnosti vzpostavi šele ob razrešitvi Ojdipovega kompleksa (Freud 2000, 90). V tem smislu je bistvena psihoanalitična morala Kamna modrosti v opuščanju infantilnih objektivnih investicij⁴⁸ (Zrcalo Ajnenepeth in kamen modrosti), v nadomeščanju kapricioznega Nadjaza s stabilnejšo moralno instanco, potlačitev seksualnega nagona⁴⁹ ter obramba pred norostjo⁵⁰.

Po Freudovih ugotovitvah obstajata dve vrsti seksualnih nagonov, ki jih v veliki meri obrzda, usmerja in inkorporira kultura, ki se v človeka vpiše ob socializacijskem procesu: *Eros* ali vednosti dostopni seksualni nagoni, kamor spada tudi samoohranitveni nagon in *Tanatos* ali nagon smrti (Ono), čigar naloga je, » /.../ da vse organsko življenje privede nazaj v neživo stanje« (Freud 1987, 338). *Eros* in *Tanatos* sta konservativna nagona, ki težita k obnovi prvotnega stanja, ki ga je skalilo rojstvo, od koder izhaja tudi temeljna vez med orgazmom in smrtjo. Cilj vsakega nagona je zadovoljitev, »odprava vzdraženja v viru nagona« (prav tam, 84), kar posameznik doseže na objektih oziroma na objektivnih predstavah, ki so lahko spremenljive in lahko hkrati zadovoljijo oba nagona.

V Freudovi psihoanalizi je za razliko od Lacanove psihoanalize bolj aksiomatsko trditi, da je *Eros* močnejši od *Tanatos*a, morda samo zaradi dejstva, da je teorija *Erosa* v Freudovi psihoanalizi bolj razdelana in se izraža preko tipologije libida, ki je » /.../kvantitativna spremenljiva sila, ki bi lahko merila procese in preobrazbe na področju seksualnega

⁴⁸ Po lacanovski logiki gre za postopno in večno opuščanje pridobljenega objekta-razloga želje oziroma fantazme.

⁴⁹ V ta kontekst se umeščajo kritike, ki zbirki romanov o Harryju Potterju zaradi popolne deseksualiziranosti očitajo puritanstvo in konservativnost. Pri tem moramo upoštevati končni izkupiček oziroma paradoksalnost Freudovega pojma "deseksualizacija *Erosa*": »Kar lahko iz enega zornega kota razumemo kot deseksualizacijo, se nam iz drugega prikazuje kot širjenje seksualnosti« (Loewald 1980 v Illouz 1997, 252). Zato obstaja možnost, kjer je očitno konservativne pojavna oblika ali učinek teksta *sui generis* liberalen in obratno. V primeru odraščanja Harryja Potterja ali popolnega razpleta naracije na koncu sedme knjige, kamor se bomo vrnili kasneje, to pomeni: » /.../ da postane Jaz, potem, ko je delo žalovanja opravljeno, zopet svoboden in nezavrt« (Freud 1987, 205).

⁵⁰ Gre za obrambo pred norostjo, kamor vodi magično mišljenje, ki se pojavi kot ugovor na umik libidinalne investicije iz izgubljenega ljubljene objekta. »Ta ugovor je tako močan, da povzroči odvrnitev od realnosti in ohranjanje objekta s pomočjo halucinatorne psihoze želje« (Freud 1987, 240), ki lahko ob izključitvi načela realnosti oziroma zasledovanju načela ugodja preskoči v shizofrenijo (prav tam, 190).

vzdraženja« (Freud 1995, 94), razumeti v vseh njegovih pojavnostih. Libido Jaza pojasnjuje psihoseksualne fenomene in bo dostopen analitičnemu študiju,

/.../ ko bo uporabljen za investiranje seksualnih objektov, ko bo torej postal objektni libido, ki /.../ objekte zapušča, prehaja z njih na druge in s teh pozicij usmerja seksualno dejavnost, ki vodi k zadovoljivosti, tj. k parcialni in začasni ugasnitvi libida. Kadar je /objektni libido/ odtegnjen od objektov, ga prosto ohranjajo v posebnih stanjih napetosti in končno pripeljejo nazaj v Jaz, tako da spet postane libido Jaza oziroma narcisistični libido. Narcisistični libido je videti kot velik rezervoar, iz katerega se odpošiljajo objektne investicije in v katerega se spet vračajo (Freud 1995, 95).

Za nas je zanimiv fenomen libidinalne regresije, ki jo označuje konflikt med *Erosom* in *Tanatosom* in kjer v razpletanju nagonov prevlada *Tanatos*, ki se odvaja preko *Erosa*. Libidinalna regresija označuje nazadovanje v objektni usmerjenosti libida, zdrs iz ene libidinalne razvojne faze na prejšnjo⁵¹, ki se kaže kot fiksacija libida ali motnja v njegovem odvajanju in preoblikovanju. Z obliko libidinalne regresije lahko razložimo psihofiziološki odziv glavnega protagonista v *das Unheimliche* razpletu prvega romana, kjer se protagonist sooči z Lordom Mrlakensteinom. Izrazito postmoderen preobrat v razpletu fabule dela raziskovalcu Kamna modrosti preglavice. Zakaj se je Rowlingova, ki je zaslovela zaradi svoje nebrzdane domišljije, s katero je ustvarila alternativno resničnost čarovniškega sveta z osupljivim občutkom za podrobnosti in svojevrstno logiko človeško-objektnih razmerij, odločila za povsem preprost literaren, prav nič fantazijski izhod iz konfliktne situacije – nezavest?

V konstelaciji Freudove teorije nagonov služi zrcalo Ajnenepersh kot (prepovedani) objekt *Erosove* zadovoljitve, iz katere mora biti libidinalna investicija (kamen modrosti) umaknjena. Od trenutka, ko se kamen modrosti znajde v Harryjevem žepu, se kot objektna investicija vrne Jaz. *Tanatos* (Smottan/Lord Mrlakenstein) bi se rad kamna polastil, kar pa mu preprečuje Harry (Jaz), ki ga mora za svoj odvod zaobiti/ubiti. Boj med Harryjem in Lordom Mrlakensteinom označuje razpletanje nagonov – bitko za libidinalni preostanek. *Tanatos*

⁵¹ Libidinalne faze 'normalnega' človekovega razvoja (ki zagotovo ni vselej linearen, dokončen in odklonsko stigmatiziran potekajo od avtoerotične, faze narcisizma, do faze objektno ljubezni (Varjacić Rajko 2009). Čeprav je Freud to tipologijo uporabljal za identificiranje nevroznih in psihotičnih psihičnih motenj, ki so posledice fiksacije libida, se v psihoanalizi s konceptom libidinalne regresije zaobjemata tudi fenomena žalovanja in melanholije.

(Lord Mrlakenstein) za svoj odvod potrebuje objektni libido (kamen modrosti) in *Erosovo* privolitev v objektno investicijo, Jaz (Harry) pa bi ga rad zadržal zase, spremenil v narcisistični libido:

»Bi mi prosim izročil kamen, ki ga imaš v žepu? /.../ Ne bodi neumen,« ga je zaničljivo premeril obraz. »Raje si reši življenje in se mi pridruži... Sicer te čaka ista usoda, kot je doletela tvoja starša... Preden sta umrla, sta me prosila milosti...«

»Lažeš!« je nenadoma zavpil Harry.

Smotan se mu je ritensko približeval, da bi ga Mrlakenstein lahko še naprej gledal. Obraz se je porogljivo nasmehnil. /.../ Najprej sem ti ubil očeta in srdito se mi je upiral... Ni pa bilo potrebe, da bi umrla tudi mama... Hotela te je zaščititi... Zdaj pa mi daj kamen, sicer se bo izkazalo, da je umrla zaman.

»Nikoli!«

Harry je skočil proti ognjenim vratom, tedaj pa je Mrlakenstein zakričal: »Zgrabi ga!«

/.../ Tokrat je bila bolečina v Harryjevi brazgotini tako strašna, da bi skoraj oslepel. A tudi Smottan je rjovel od bolečin.

»Gospodar, ne morem se ga dotakniti!« je kričal. »Moje roke, moje roke!« (Rowling 1999, 226).

Bolečina, ki jo ob poskusu dotika Lorda Mrlakensteina občuti Harry istočasno simbolizira boleče uvajanje načela realnosti in začasno libidinalno represijo, ki poteka od » /.../ genitalne k sadistično-analni stopnji« (Freud 1987, 340). Ta razvojna faza seksualne organizacije nastopi okrog drugega leta, ko starši otroka navajajo na nočno posodo. Vir ugodja otrok črpa iz nadzora oziroma iz zadrževanja fekalij. Starši ga spodbujajo in pohvalijo, če mu iztrebljanje na nočni posodi uspe. V nasprotnem primeru ga okarajo (prav tam). Prevedeno v fantastični jezik naracije – Harry kamen modrosti zadržuje pri sebi, Lord Mrlakenstein pa ga izsiljuje s nesmotrnostjo materine smrti. Dotik, ki prinaša bolečino, moramo v tem kontekstu razumeti ne le kot posledico blokade pri sprostitvi libida, ampak kot užitek – z vednostjo Freudovega spoznanja, da » /.../ vsaka bolečina na sebi in za sebe vsebuje možnost občutka ugodja« (Freud 1995, 39).⁵²

⁵² To tezo potrjuje tudi specifična vrsta bolečine, ki je v tem primeru vzbujena z dotikom. »Smottan se je zvalil z njega in Harry je opazil, da se mu na obrazu pozna krvavo rdeča sled njegove roke. Zdaj je vedel, kaj mora storiti. Smottan se ne more dotakniti njegove kože. Preživel bo le, če mu bo zadal dovolj bolečine, da ga ne bo mogel ubiti« (Rowling 1999, 226). Če je pri ugodju ob gledanju erogena cona (parcialni nagon) oko, » /.../ pri komponenti bolečine in krutosti v seksualnem nagonu prevzame enako vlogo koža /.../, erogena cona par

Trenutek, ko si Harry začasno prisvoji kamen modrosti, pomeni, da se je erotični libido pretvoril v narcisistični libido, s čimer je povezana opustitev seksualnih ciljev, Harry pa je preživel kot narcistični Jaz (Freud 1987, 342). Trenutek, ko od bolečine pade v nezavest, pa označuje hkrati absolutno porabo zaloge investicijske energije za potlačitev *Erosa* in fiziološko nezmožnost orgazma. Trenutek, ko se v razsnovi v šolski ambulanti med Harryjem in ravnateljem Dumbledorjem odvije pogovor, označuje vznik Nadjaza, ki ga je napovedala nezavest kot operacija potlačitve seksualnega nagona: »Prevelika strogost Nadjaza torej ni posledica realnega vzora, marveč je sorazmerna z jakostjo obrambe, ki jo je bil moral Jaz uporabiti zoper skušnjava Ojdipovega kompleksa« (Freud 2000, 98).

Skušnjava Ojdipovega kompleksa⁵³, ki jo v Freudovi zastavitvi simbolizira zrcalo Ajneneperh, je torej začasno premagana, a uveljavljanje načela realnosti seveda ni popolnoma uspešno vse do takrat, ko se zgodba v sedmi knjigi sklene, ko se v procesu žalovanja ob šele ob sprejemanju izgube razreši tudi faza zanikanja in s tem proces literarnega ustvarjanja. Harryjevo travmatično (ponovno) preživetje in soočenje z Lordom Mrlakensteinom sovpadе s koncem šolskega leta, kar pomeni, da bo poletne počitnice preživel pri krušnih starših. Ko se poslavlja od prijateljev, mu Hermiona zaželi lepe počitnice, on pa ji odvrne: »Prekrasne bodo /.../. Oni ne vedo, da doma ne smem čarati. Z Dudleyjem se bova gotovo izvrstno zabavala...« (Rowling 1999, 238). Zanikanje in magično mišljenje kljub normalni razrešitvi Ojdipovega kompleksa oziroma prevladi načela realnosti ne izgine v celoti.

Splošna težnja našega duševnega aparata, ki jo lahko izpeljemo iz ekonomskega načela prihranka energijske porabe, se kaže, kot je videti, v trdovratnem vztrajanju pri izvorih ugodja in v tem, kako težko se jim je odpovedati. Z nastopom načela realnosti se je odcepila določena vrsta miselne dejavnosti, ki je ostala od tega načela neodvisna in podvržena zgolj načelu ugodja. To je fantaziranje (Freud 1987, 15).

excellence« (Freud 1995, 48). Da gre pri tej (ne)zmožnosti dotika med Harryjem in Lordom Mrlakensteinom še za nekaj povsem drugega, nam sugerira Komelova metafizika dotika, natančneje pripoved iz grške mitologije, nezmožnost dotika med *Erosom* in *Psyché*: »Dotik med obema je nemogoč dotik, dotik med čutno ljubeznijo (*Eros*) in tem, kar smo se navadili imenovati 'platonska ljubezen' (*Psyché*), ki je 'platonska' ravno zato, ker se ljubimca v takem razmerju *ne* dotikata (Komel 2008, 22). Skozi to zastavitev nam boj oziroma sadistično ljubljenje glavnih akterjev Harryja Potterja prvič predstavi kot narcisa, ki je bil » /.../ zaradi svoje "trdožive arogance" nedotakljiv za druge, ne samo za smrtnike« (Ovidij 1977 v Komel 2008, 68).

⁵³ V Kamnu modrosti se skušnjava Ojdipovega kompleksa izraža delno kot želja po starših, v kasnejših romanih pa se eksplicitneje razvije preko sanj in halucinacij, v katerih se pojavlja Harryjeva mati in prek odnosne triade profesor Robaus Raws (Severus Snape) – Lily Potter – James Potter, iz katere Harry črpa spoznanje, da je bil njegov oče nadut domišljavec.

Pretvorba načela ugodja v načelo realnosti ni popolna – preostane melanholična sled, ki jo v odrasli dobi imenujemo dnevno sanjarjenje. Umik libida iz ljubljene objekta oziroma izpolnjevanje načela realnosti lahko zahteva veliko porabo časa in investicijske energije po posameznih delih, medtem ko izgubljeni objekt še naprej obstaja (prav tam, 204).

7.2 Jeza iz Dvorane skrivnosti

Zato Joanne K. Rowling ni enostavno prenehala s pisanjem po izidu prvega romana. Kakor se je zaupala v intervjuju za Radio Connection, je bilo pisateljevanje del njenega »majhnega zasebnega sveta«, v katerem je udeležena svoje zamisli že pet let pred izidom prve knjige (Connection, 1999), ko je v drugi polovici svojih dvajsetih let kot mati samohranilka s socialno podporo zbolela za klinično depresijo (BBC 2001).⁵⁴ V to časovno obdobje pa sodi tudi nastanek drugega romana iz zbirke *magičnih romanov* o Harryju Potterju⁵⁵.

Pri pisateljici tudi osvobajajoče in obremenjujoče zavedanje, da je postala (uspešna) pisateljica, ni vplivalo na razrešitev travmatične izgube, vendar pa je s pisanjem drugega romana njeno doživljanje sveta prešlo v drugo fazo žalovanja. Ko postane zanikanje nevzdržno, ga namreč zamenjajo občutki jeze, srda, ljubosumja in zamere, negotovanje, prepirljivost in občutek, da se je žalujoči osebi pripetila neznanska krivica, ki jo povzema vprašanje »Zakaj jaz?« in »Zakaj pa ne on/a?«. Žalujoča oseba jezo projecira na zdravnike, družinske člane in popolne tujce, ki jih obsoja škodoželjnosti ter jim s tem vzbuja krivdo in sram (Kübler-Ross 1969, 44–71).

Faza jeze se v Dvorani skrivnosti zagotovo manifestira najprej v Harryjevih prepirih in z manjšimi ter večjimi krivicami, ki se pripetijo njemu ali njegovim prijateljem. Glavnega protagonista bralec prvič spozna jeznega že v prvem poglavju, ko pri zajtrku med njim in

⁵⁴ Treba je omeniti, da bo z analizo vsakega naslednjega romana vse bolj izstopalo dejstvo, da je nemogoče razlikovati med vsebino, ki je nastala kot specifičen obrambni odziv na travmatično izgubo, in vsebino, ki jo je pogojevala klinična depresija. Prva zagata je časovna: strukturo in večje vsebinske sklope romanov je avtorica napisala več let pred izdajo posameznega romana (npr. zadnje poglavje sedmega romana, ki je izšel leta 2007, je zagotovo napisala že ali celo pred letom 2001) (BBC 2001). Druga zagata pa je tako nerazrešljiva, da bi lahko bila predmet povsem druge raziskave: kako namreč razmejiti konec procesa žalovanja in začetek klinične depresije (preko iznajdbe novega tipa magičnega bitja se depresija po pisateljičinem pripovedovanju zagotovo manifestira v tretjem romanu). Na tem mestu bi seveda že samemu pristopu raziskovanja pisateljičinih manifestacij nezavednega v literarnih proizvodih lahko očitali popolno neznanstvenost, ki poleg nespoštovanja drugih znanstvenih standardov temelji vsaj na zmoti krožnega sklepanja.

⁵⁵ V izvorniku je izšel leta 1998 pod naslovom *Harry Potter and the Chamber of Secrets*.

stricem Vernonom izbruhne prepir zaradi skovikanja Harryjeve sove.⁵⁶ Kmalu po obisku Masonovih se Harry v svoji sobi zaplete v prepir s hišnim vilincem Trapetsem, ki ga je prišel posvarit pred nevarnostmi, ki ga čakajo na čarovniški akademiji.⁵⁷ Po tem, ko Harry Dursleyeve zopet osramoti, mu stric Vernon odredi hišni zapor in na vrata njegove sobe namesti rešetke. Harryjeva jeza se od začetnega konflikta zgošča še ob konfliktih z Drecom Malfoyjem (Draco Malfoy), s profesorjem Slatanom Sharmerjem (Gilderoy Lockhart), s profesorjem Rawsom, hišnikom Argusem Filchem, učencem Colinom Creeveyem in učencem Justinom Finch – Fletchejem (Rowling 2000).

Avtorica v svoji perspektivi, ki manipulira z bralčevo, v pisanju izmenično preskakuje med pozicijo, ki predpostavlja množstvo subjektivnih pozicij (in množstvo različnih branj), tj. med pozicijo *čistega pogleda*, kjer se subjekt (bralec ali pisatelj) identificira z Idealnim Jazom, »/.../ z glediščem, s katerega sem si v svoji dejavnosti, ki jo upodablja fantazmatska pripoved, vseč« (Žižek 1997, 15), in med pozicijo *nemogočega pogleda*, ki tvori paradoksalno vez med subjektom in objektom, ki preko paradoksa časovne zanke, kjer je subjekt prisoten že pri dejanju svojega spočetja, na popačen način, ki ga izkrivi želja, prikazuje objekt-razlog želje (prav tam, 12–14).

Ključna za razumevanje razrešitve (manifestacij) druge faze avtoričinega žalovanja sta razlika in antagonizem med čistim in nemogočim pogledom, tj. vloga osnovnega konflikta med Dursleyevimi in Harryjem, ki je skozi vzročno-posledično logiko implicitni začetek vseh drugih konfliktov, prek katerih je strukturirana pripoved. Z besedami filmskega teoretika Davida Bordwella, ki je razdelal razliko med zgodbo (*story*) in zapletom (*plot*)⁵⁸ – preučiti moramo razliko med zgodbo, ki »/.../ sloni na minimumu potlačitve« (prav tam, 21) in »/.../ zapletom (tj. načinom, kako je zgodba narativno zmanipulirana), /ki/ s samim »popačenjem« »naravnega« zaporedja dogodkov naredi vidno »potlačeno« zgodbe« (Žižek 1991b, 21).

⁵⁶ Med preprirom mu razvajeni bratranec zaukaže, da naj na mizo prinese ponev s slanino, Harry pa mu zagrozi, da ga bo ob naslednji nevljudnosti začaral. Harry je jezen, ker mora poletje preživeti pri krušni družini s katero se sovražijo in zato, ker je ravno tega dne njegov dvanajsti rojstni dan, ki ga mora preživeti samo s svoji sobi, ker pride k Dursleyjevim na obisk pomembna družina, s katero Harryjev stric Vernon sklepa pomemben posel. Dursleyjevi se ga sramujejo, ker je čarovnik. V njihovi hiši Harry upravlja vlogo služabnika, nad katerim se pogosto znaša njegov mlajši bratranec Dudley (Rowling 2000).

⁵⁷ Ker Harry v zameno za pisma, ki so mu jih poslali prijatelji za rojstni dan, Trapetsu noče obljubiti, da se na Bradavičarko ne bo vrnil, le-ta v kuhinji razbije skledo, kar zmoti sestanek z Masonovimi. Ker Trapets izgine, krivdo prevzame Harry, ki je kaznovan.

⁵⁸ Zgodba je zaporedje dogodkov »na sebi«, zaplet pa je narava dogodkov »zase« (Žižek 1997, 21).

Iz konflikta s hišnim vilincem Trapetsem sledi: bratje Weasley s Harryjem poletijo iz njegove sobe s pomočjo letečega avtomobila. Trapets prepreči Harryju in Ronu vstop na vlak, zato morata na čarovniško akademijo, Bradavičarko, poleteti z letečim avtomobilom. Ker ju opazijo bunkeljni in na posestvu Bradavičarke poškodujeta dragoceno drevo, sta kaznovana. Harry mora profesorju Sharmerju pomagati pri odgovarjanju na pisma oboževalcev. Takrat ima prvič prislruhe (Rowling 2000).

Iz konflikta s hišnikom Filchem sledi: Harry se vrača s treninga quidditch, čarovniškega športa, v blatnih čevljih. Na hodniku ga ustavi hišnik Filch, ki ga želi kaznovati. Ker se hišnikova pozornost med izpolnjevanjem obrazca za kaznovanje preusmeri na nagajivega hišnega duha, se Harry kazni izogne. Medtem ko Filch lovi Zhoprnacka, Harry v Filchevi sobi izve, da je Filch po poreklu šlapl, oseba iz čarovniške družine brez čarovniške moči. Še isti dan okameni Filcheva mačka (prav tam).

Iz konflikta s profesorjem Sharmerjem sledi: Harry se na quidditch tekmi poškoduje. Napade ga »poblezani« (sic!) štampf, žogi podobna tvorba. Profesor Sharmer mu z neuspešnim urokom iz zlomljene roke odstrani vse kosti. Harry mora noč preživeti v zdravniški sobi ambulate. Ponoči ima drugič prislruhe. Nedolgo zatem profesorji v sobo prinesejo okamenelega učenca Colina Creeveyja, naivnega in vsiljivega fotografa, Harryjevega oboževalca (prav tam).

Iz konflikta z Drecom Malfoyjem sledi: pred odhodom na Bradavičarko se Harry s pomočjo praška frčaka neuspešno »udejani« (ali teleportira) v napačni kamin, v Nokturno ulico (*Knockturn Alley*), kjer v trgovini Pri Dawcu in Klawcu (*Borgin and Burkes*) prisluškuje svojemu sovražniku, antagonistu Drecu Malfoyu, ki si svoje mesto v quidditch ekipi zagotovi tako, da njegov oče kupi vsej ekipi nove leteče metle. To postane srčika spora, okrog katere se izrazijo Drecove afinitete do čistokrvnosti, potterjanske različice ideologije *Blut und Boden*. Vrhunec napetosti sledi pri dvobojevalskem krožku, kjer se oba lika spopadeta. Dreco pričara kačo. Harry ji s prigovarjanjem prepreči, da bi napadla sošolca Justina. Njegova sposobnost pogovarjanja s kačami med sošolci vzbuja sumničavost. Harry išče Justina, da bi ga prepričal, da kače ni naščuval, ampak odvrnil od napada. Justin v sumljivih okoliščinah okameni (prav tam).

V trenutni zastavitvi bralec skozi čisti pogled, ki poteka od enega konflikta v drugega, zaradi poznavanja ozadja in resnice, ki se skriva za prepiri in krivicami, ki se dogajajo glavnemu

protagonistu in njegovim prijateljem, uživa. Čisti pogled strukturira vzročno-posledično strukturo pripovedi z magičnimi objekti (živali, ljudje, duhovi, prostori, pripomočki, naprave, itd.), ki jih lahko dojemamo skozi parafrazo in prisvojitvev koncepta, ki ga je Lacan predstavil v istoimenskem seminarju *le Sinthome*. Sintom je »/.../ točka, ki deluje kot ultimativna podpora obstoja *pripovedi*, /.../, točka, ki označuje dimenzijo "kaj je v *pripovedi* več, kakor ona sama"« (Žižek 1991b, 103).

S pomočjo literarne antropologije Wolfganga Iserja morda lahko govorimo o literarnih simptomih, ki jih zastopajo magični objekti kot prazna mesta (*leerstellen*), ki se nanašajo na skupni referenčni sistem in so »/.../ nevidne vezi besedila, ki razmejujejo sheme in tekstne perspektive drugo od druge, so hkrati povod za dejanja predstavljanja s strani bralca. Posledica povezovanja shem in perspektiv pa je, da "izginejo" prazna mesta« (Iser 2001, 277)⁵⁹. Bralska izkušnja literarnega sintoma, ki ga reprezentirajo magični objekti, zato posega v področje *das Unheimliche*, saj bralec upravlja z »/.../ ekscesom pomena, partikularnostjo pojma, ki uhaja posploševanju in znanstvenemu pristopu« (Cixous 1976 v Masschelein 2011, 115)

Magične objekte v pripovedi bomo skozi to prisvojitvev razumeli kot elemente, ki združujejo čisti pogled z nemogočim pogledom. Bralno dejanje je preko magičnih bitij in objektov pretvorjeno v nemogoči pogled, ki pa ne vzbuja več užitka, ampak *das Unheimliche*. Preko nemogočega pogleda se bralcu razkriva psihotična struktura duševnosti Harryja Potterja, oziroma služi kot portal do opazovanja morebitnega vznika tega, kar bi lahko imenovali začasna *as if* psihotična motnja, ki je prisotna pri razrešitvi procesa žalovanja (Kübler-Ross in Kessler 2004)⁶⁰.

Psihotična struktura Harryjeve duševnosti se bralcu razodene že v prvem romanu. Ko Harry iz zrcala Ajnenepersh pridobi kamen modrosti (znajde se v protagonistovem žepu), ki smo ga

⁵⁹ Če kinematografsko branje združimo z literarnim, lahko trdimo, da v podvrsto literarnih simptomov spadajo tudi Hitchcockovi *MaCguffini*: »/.../ elementi, /ki/ budijo radovednost bralca/gledalca, za katere pa se na koncu izkaže, da niso tako pomembni, kot je kazalo« (Pagés Jordá 2015, 122).

⁶⁰ T. i. *as if* psihotična motnja, pogost in normalen fenomen, ki spremlja razrešitev procesa žalovanja, se manifestira v najrazličnejših fenomenih, kjer se prisotnost umrle osebe vrača v percepcijo žalujočega. Kübler-Rossova in Kessler podata primer, kjer žalujoča oseba npr. na ulici zasleduje človeka, ki spominja na svojca, a si ga ne upa dohiteti, ker se boji razkritja njegove prave identitete. V nekem drugem primeru se žalujoča oseba ne upa javiti na mobilni telefon, na katerem se izpisuje neznana številka, ker je prepričana, da klic prihaja iz onostranstva. *As if* psihotična motnja pa se izraža tudi v obliki prisluhov, prividov ali celo dotikov – izkustva prisotnosti umrle osebe.

enačili z objektom-razlogom želje, se onesvesti. Skozi lacanovsko interpretacijo objekt-razlog želje vznikne kot izgubljen element, ki izpade iz označevalske verige in pri psihotiku ne nudi opore (travmatične) realnosti: »Subjekt v psihozi ima občutek, da ima svoj objekt-razlog želje v žepu (Vanheule 2012, 137). V združitvi lacanovske in freudovske interpretacije razpleta v prvem romanu predstavlja v strukturi psihotične osebnosti objekt-razlog želje ekvivalent narcističnemu libidu, ki je odgovoren za uveljavitev enega od primitivnih obrambnih mehanizmov, razcep Jaza, ki »/p/ovzroči spopad med zahtevo nagona in ugovorom realnosti« (Freud 1987, 425). To, da »/v/ psihozi objekt-razlog želje ni zunanji element, ki napaja željo v subjektu, ampak čuden notranji element, s katerim se mora ukvarjati subjekt (Vanheule 2012, 137), pa bralcu sugerira prav nemogoč pogled, skozi katerega bralec izve, da je objekt-razlog želje neznosni del duševnosti Harryja Potterja.

Pisateljčina premestitev jeze v procesu žalovanja se torej manifestira v psihotični strukturi duševnosti Harryja Potterja, ki izgublja oporo v svetu jezika (v Simbolnem): ima prisluhe, govoriti prične kačji jezik, zapleta se v številne konflikte (sošolci so prepričani, da je Spolzgodov potomec, ki napada nečistokrvne študente, ki okamenijo ...). Skozi občutke *das Unheimliche*, ki spremljajo nemogoč pogled, je za razumevanje protagonistove psihotične epizode izjemnega pomena motiv petrifikacije, katere razlagalna moč je dvojna, saj lahko z njo interpretiramo psihozo in nemogoč pogled.

V lacanovski zastavitvi razcepljenega subjekta v *Štirih temeljnih konceptih psihoanalize* (1980) Lacan piše o subjektu, ki je skrepenel v označevalcu, kar v dogovorni realnosti označuje človeka, ki živi in deluje, a ne zastavlja vprašanj o sebi, ne misli nase in noče razmišljati o tem, kar je (Lacan 1980 v Soler 1995). Stanje, kjer je subjekt skrepenel v označevalcu, je stanje razcepljenosti/alienacije z označevalcem in pomeni, da subjektu ni uspelo zdrsniti v označenec, v pomen⁶¹. Subjekt, skrepenel v označevalcu, je torej *dvojniki* psihotičnega subjekta, ki je izgubil oporo v svetu jezika, svetu označencev, prav zato, kjer je objekt-razlog želje v njegovi notranjosti skrepenel, izpadel iz označevalske verige, ter se izognil simbolizaciji.

⁶¹ Ko govorimo o subjektu, ki je odrevenel v označevalcu, imamo v mislih odtujen subjekt, ki se pojavlja v Lacanovi formuli odtujitve. Pri logiki odtujitve gre za logiko izbire, v smislu, da ima subjekt na izbiro zgolj en element, saj bo v vsakem primeru eden od elementov izginil: »Če izberemo bit, subjekt izgine, uide nam, pade v ne-smisel – če izberemo smisel, smisel obstane zgolj okrnjen za tisti del ne-smisla, ki je v realizaciji subjekta ravno nezavedno« (Lacan 1980, 280)

Nemogoč pogled je v Dvorani skrivnosti zgodovinsko in fenomenološko povezan z motivom petrifikacije, ki sledi dolgi zgodovinski ideološki tradiciji⁶², ki oznanja krizo *objekta-razloga želje*: »Negibnost kipa torej vključuje neizmerno bolečino – objekt-razlog želje, ki vznikne z odrevenitvijo živega telesa, z njegovo zamrznitvijo v obliko kipa, je običajno znak bolečine, ki se čudežno izloča iz kipa, od kaplje na vratih kipov v gotskih romanih, do solz vseh /poštenih kipov Device Marije/« (Žižek 1991b, 102). Prav ta *das Unheimliche* paradoks gibljivih kipov, oživelih mrtvih predmetov oziroma okamenelih živih objektov, je mogoč le znotraj območja gona smrti, v območju med dvema smrtima, med simbolno in realno: »Gre za razcep med "mrtvim" simbolnim redom, ki omrtviči telo in nesimbolizirano življenjsko substanco *jouissance*« (prav tam, 103).

Preko razvozlanja skrivnosti petrifikacije⁶³ bralec izve, da ni Harry tisti, ki je smrtonosno kačo naščuval na sošolce. V freudovski interpretaciji, ki smo jo uporabili že v prejšnjem poglavju, bralec izve, da si je Harryjev (*Eros*) nemezis Lord Mrlakenstein (*Tanatos*) naselil v parcialni objekt – dnevnik Marka Neelstina. Zopet gre torej za boj med *Erosom* in *Tanatosom*, čigar cilj ni zgolj deseksualizacija. Prav dnevnik Marka Neelstina je manifestacija časovne zanke nemogočega pogleda *par excellence*, saj je to dnevnik mladega Lorda Mrlakensteina, preko katerega se v Dvorani skrivnosti reinkarnira spomin šestnajstletnega coprnika, ki manipulira z Ginny Weasley in z baziliskom. Ni naključje, da se Harry v kasnejših delih zaljubi prav Ginny Weasley, tj. v subjekt, v Drugega, ki poseduje objekt-razlog želje oziroma ljubezenski objekt, kamor Harry investira svoj libido. Pogoji za rešitev Ginny Weasley iz Dvorane skrivnosti je zato uničenje parcialnega objekta, prek katerega se odvaja gon smrti, dnevnika Marka Neelstina in baziliska (Rowling 2000).

To, da si Harry želi najti tistega, ki je odprl Dvorano skrivnosti, od koder Bazilisk napada sošolce, moramo brati kot temeljno prizadevanje – psihotičnega subjekta, da psihotični subjekt objekt-razlog želje povnanji; – subjekta, skrepenega v označevalcu, da zdrsne v pomen označenca – da narcistični subjekt » /.../ vzpostavi realnost, kjer Jaz ni več ljubezenski objekt Onega« (Freud 1987, 425) in narcistični libido ponovno investira v zunanji objekt (Ginny Weasley). Harry neha ravnati kot subjekt, ki je skrepenel v označevalcu po uničenju

⁶² Fotografijo se je sprva dojemalo kot medij imobilizacije živega telesa (Žižek 1991b, 102)

⁶³ Nečistokrvene sošolce napada Bazilisk: »Izmed mnogih strašnih zveri in pošasti, ki se klatijo po naši deželi, je malokatera tako nenavadna ali smrtonosna kot bazilisk. Zato ga imenujemo Kralj plazilcev. Gre za kačo, katere dolžina je neverjetna, živi pa lahko na stotine let. Izvali se iz kokošjega jajca, vendar ga mora valiti krastača. Najbolj osupljivo pri bazilisku je, kako umori svoje žrtve. Poleg strupenih zob je namreč smrtno nevaren tudi njegov pogled. Vsi, ki se iz oči v oči spogledajo z njim, v trenutku umrejo« (Rowling 2000, 148).

parcialnega objekta v razsnovi, ko prične postavljati vprašanja o svoji identiteti⁶⁴.

Nenadoma je Harry izdaval vprašanje, ki ga je morilo že toliko časa.

»Profesor Dumbledore... Neelstin je rekel, da sem tak kot on. Rekel je, da sva si nenavadno podobna...«

»Tako, kaj?« je rekel Dumbledore /.../. Kaj pa ti misliš o tem?«

»Čisto nič si nisva podobna« je odgovoril Harry veliko bolj glasno, kot je nameraval. /.../ A utihnil je in dvom, ki je prežal v njegovih mislih, ga je spet začel glodati.

»Kačji jezik znaš govoriti« je mirno rekel ravnatelj. »Ker ga obvlada Mrlakenstein /.../ je tiste noči, ko te je zaznamoval s to brazgotino, del svoje moči pretil vate« (Rowling 2000, 272).

Če se Harry Potter v ponavljajoči se obrambi vedno znova bori proti Lordu Mrlakensteinu, to pomeni, da se bori proti libidu, ki se manifestira kot gon smrti. A kaj je Harryjeva želja? Zdi se, da v Dvorani skrivnosti lahko govorimo o dveh vrstah želja: prve, ki jih lahko razpoznamo iz pripovedi čistega pogleda, so zelo vsakdanje (prijatelji, šport, šolske obveznosti), druge, ki jih lahko beremo skozi pripoved nemogočega pogleda, pa so zelo ambiciozne: dokazati svojo nedolžnost in ohraniti status junaka, ki mu je bil dodeljen že ob rojstvu, in najpomembnejše od vseh – rešiti čarovniško akademijo pred (pošastjo) zaprtjem, oziroma ohraniti *heimlich* občutek doma⁶⁵. Razcep med subjektom in željo se v pripovedi torej manifestira v menjavi čistega in nemogočega pogleda. Oba sta posledica obrambnega mehanizma neprilagojenega sanjarjenja.

7.3 Pogajanje z jetnikom iz Azkabana

Motiv petrifikacije v pripovedi Dvorane skrivnosti lahko skozi kontekst nemogočega pogleda razumemo še na dva načina: nemogoč pogled izraža poskus subjekta, čigar objekt-razlog želje je del strukture njegove lastne subjektivnosti, da bi videl svoje lastno gledišče, zapisano v kartezijski formuli – »vidim, da vidim«. V tem smislu Rowlingova s pisanjem išče Arhimedovo točko, katere iskanje pomeni prizadevanje subjekta, da bi se videl objektivno kot

⁶⁴ Dvojnik, ena od petih kategorij *das Unheimliche*, v fantastični literaturi torej označuje boj med *Erosom* in *Tanatosom*: »Strah pred dvojnikom je vzratni mehanizem aktivnega gona v svoje nasprotje (obramba se spremeni v grožnjo)« (Masschelein 2012, 38). Gon, ki ga označuje večno vračanje enakega, se v pripovedi manifestira kot vnovičen vzpon (in padec) Lorda Mrlakensteina. V tem oziru dobi pripoved nevrotični značaj.

⁶⁵ »Bradavičarko je tako pogrešal, da mu je bilo, kot bi ga neprestano bolel želodec« (Rowling 2000b, 2). »Samo to, da se bom vrnil na Bradavičarko, mi daje upanje. Ne veš, kako grozno je tukaj. Ne spadam sem.« (Rowling 2000b, 8).

objekt. Posledica te paradoksalne, nemogoče refleksije, pa je razmišljanje: »Način moje navzočnosti v svetu je v tem, da sem subjekt, kolikor za ceno tega, da se reduciram na to edino gotovost, da sem subjekt, postanem aktivno ničenje« (Lacan 1980, 114).

Drugo razsežnost motiva petrifikacije pa lahko razumemo obenem kot alegorično razrešitev faze zanikanja, kjer »/.../ se lahko na izgubo sprva odzovemo, kot da bi nas paraliziral šok šok ali prevzela z otopelost« (Kübler-Ross in Kessler 2004, 8) in kot napoved naslednje faze procesa žalovanja – pogajanja, kjer je petrifikacija evfemizem za fenomenološki paradoks jeze kot odziva na izgubo v procesu žalovanja: subjekt namreč v jezi alegorično okameni, pri čemer izgubi sposobnost jasnega izražanja, mišljenja – svet jezika postane *das Unheimliche*.

Pri opravljeni analizi v prejšnjem poglavju pa ne smemo pozabiti, da Harry Potter ni subjekt, ampak zgolj literarni lik. Subjekt, o čigar psihodinamiki smo razpravljali, je pisateljica Joanne Kathleen Rowling. Ker pa literarno delo obravnavamo kot eksternalizacijo bolečine preko raznovrstnih obrambnih mehanizmov, v kontekstu Lacanove formule alienacije ne bi mogli govoriti o psihotični strukturi pisateljice. Psihotično strukturo, ki se preko nemogočega pogleda, ki popači objekt-razlog želje, kaže kot del osebnostne strukture glavnega protagonista v literarnem delu, lahko razumemo kot normalen odvod *as if* psihotične motnje ali celo del širše in morda temeljne strukture pisateljčine osebnosti – kot prevod histerije. Skrepenelost v označevalcu je namreč značilnost histerikov, za katere izguba ljubljene objekta pomeni tudi izgubo smisla, ki ga obupano išče (Soler 1995, 50). Avtorica se je torej v do zdaj analiziranem procesu žalovanja borila z ambivalentnimi vzgibi (*Erosa* in *Tanatos*), se znašla na področju med dvema smrtima, v razcepu med simbolnim redom in nesimbolizirano življenjsko substanco *jouisannce*, v razcepu, ki ga je premostila s pisanjem, zdrsom subjekta, ki je skrepenel v označevalcu, v (fiktiven) pomen oziroma smisel.⁶⁶

⁶⁶ Harold Bloom, svetovno znani literarni kritik, je po branju Kamna modrosti literarni slog Rowlingove v mednarodnem dnevniku *The Wall Street Journal* označil za klišejski, do bralcev nezahteven, njen uspeh pa za tisočletni kazalec banalnosti današnje popularne kulture (Bloom 2000). Tukaj nimamo namena Bloomovi kritiki oporekati, namreč izpostaviti razsežnost, *sui generis* kvaliteto, "čar", ki deluje onstran pripovednega sloga, besednega zaklada, pisateljskega talenta, kompleksnosti pripovedi, razvitosti likov, menjave in kombinacije pripovednih načinov, itd. Gre za "čar", ki ne le, da ga tekstu dodajo bralci, ampak sega onstran referenčnega okvirja knjižnega jezika angleščine, slovenščine, itd. ter onstran konceptualne opreme, s katero razpolaga literarna kritika. Pri slogovno revni literaturi torej obstaja možnost bogate vsebine – "čar" enega referenčnega okvirja lahko dojamemo z drugim referenčnim okvirjem, npr. s psihoanalizo, z marksizmom ali kar z domišljijo, ki domuje v fantazmi. Pri Bloomovi kritiki je zanimivo in nenavadno dejstvo, da je prav on pod Freudovim vplivom (bodisi pod vplivom *das Unheimliche*) predlagal koncept »kanonične čudnosti« (Pearson 2008) kot merilo, izhodišče za ocenjevanje vrednosti literarnega dela. Če "čar" tega specifičnega literarnega dela poskušamo razumeti skozi model žalovanja, potem lahko morda uspeh zbirke romanov o Harryju Potterju pripišemo medkulturni (ali vsaj zahodnjaški) univerzalnosti procesa žalovanja. Pri temu je treba seveda upoštevati, da je percepcija smrti kulturno specifično organizirana in povezana z drugimi kulturno skonstruiranimi kategorijami, kot so npr. spol, družina in razred. Odzivi na smrt so medkulturno zagotovo

Tretji roman⁶⁷ zato reprezentira vmesno točko med tretjo (pogajanje) in četrto (depresija) fazo v procesu žalovanja Joanne Kathleen Rowling. V fazi pogajanja se žalujoča oseba pogaja s samo seboj ali z Bogom. V središču pogajanja je vprašanje, ali bi žalujoči osebi drugačno ravnanje v preteklosti, od katerega je oseba domnevno na nek način odklonsko odstopala od normativnega povprečnega vedenja, prihranilo izgubo. V tem pogajanju je prisotna velika želja po vračanju v preteklost, po ponavljanju, za čigar priložnost žalujoči prosi Boga. Je poskus odlašanja neizogibnega z obljubo poboljšanja (Kübler-Ross 1969, 72–74). Pogajanje se manifestira v čistem pogledu, v strukturi pripovedi oziroma vzročno-posledični logiki, ki narekuje pripoved, v kateri bralec vse do konca pripovedi ni prepričan o etičnem statusu glavnega antagonista, Siriusa Blacka, pobeglega jetnika iz zapora Azkaban. Depresija pa se manifestira v nemogočem pogledu, preko popačenosti zaporedja dogodkov in iznajdbi novega magičnega bitja, literarnega sintoma pripovedi.

Po (neuspešnem) pogajanju, ko postane izguba (smrt) vedno bolj resnična in dokončna, občuti žalujoča oseba nepovratnost izgube in izjemno žalost, ki je lahko razpršena tudi na stvari, povezane z izgubljenim ljubezenskim objektom (dom, hiša, otroci, služba, denar). Kübler – Rossova piše o dveh vrstah izmenjajoče se depresije, ki pa v zastavljeni obliki veljata le v primeru procesa umiranja in ne nujno tudi procesa žalovanja: 1) reaktivna depresija, katere pogled je usmerjen v preteklost in obžaluje izgubo sebe, 2) pripravljalna depresija, katere pogled je usmerjen v prihodnost in obžaluje izgubo ljubljenih oseb ali objektov, ki sledi z izgubo sebe – z lastno smrtjo. Za fazo depresije je značilno obžalovanje lastnih napak, neuspehov in izgubljenih priložnosti; tj. brezup in krivda (prav tam, 75–98).

Skušajmo skozi kontekst pogajanja kot faze žalovanja razumeti vlogo magičnih objektov, bitij in dogodkov. Kar že vemo, je, da ob fiksaciji magičnega mišljenja, ki deluje po načelu ugodja, torej proti načelu realnosti, magično mišljenje prične delovati onstran načela ugodja, destruktivno, v imenu *jouissance* – subjekt prične postopoma izgubljati podporo v simbolni realnosti, ki jo strukturira jezik. Magični objekti so posledica magičnega mišljenja, kot proizvodi obrambnega mehanizma ob travmatski izgubi. Pri bralcu vzbujajo občutke *das*

različni glede na spremljajoče rituale, vendar se zdi, da je žalovanje vedno usmerjeno k rekonstrukciji osiromašene realnosti in družbeni integraciji. Teza, da žalovanje ob kulturno različnih manifestacijah poteka po istih ontoloških tirnicah, ostaja neraziskana. Vprašanje medkulturne univerzalnosti procesa žalovanja ostaja ambivalentno vsaj zato, ker bi za poimenovanja specifičnih faz žalovanja skoraj zagotovo našli ustrežnejše emske lingvistične zastopnike, ki pa bi morda prav v tem trenutku povsem destabilizirali notranjo pomensko logiko. Kako bi npr. raziskovali fenomen magičnega mišljenja v fazi zanikanja pri Azandih, ki v vsakdanjem življenju kavzalno logiko pojavov (in nesreč, kakršna je smrt) dopolnjujejo prav z magičnim mišljenjem?

⁶⁷V izvorniku je izšel leta 1999 pod naslovom *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*.

Unheimliche – so hkrati mesto avtorjeve neuspele potlačitve in glasniki upanja v zmožnost nemogočega dogodka – čudeža, ki bi izgubljenemu objektu nekako povrnil status realnega – zastopstvo v svetu jezika. Da je racionalna predelava izgube lahko uspešna, mora subjekt opustiti identifikacijo z magičnimi objekti oziroma vero v njihovo magičnost – iznajti mora način, preko katerega vzpostavi načelo realnosti, katerega uvedba je sicer boleča, a je obenem tudi edini izhod pred maničnostjo, norostjo – skrepenelostjo v označevalcu ali celo smrtjo v simbolnem redu.⁶⁸

Zato avtorica v fazi pogajanja ustvari (se na ta način pretenta, da njeno pisanje ni simptomatsko, saj sledi načelu realnosti) magično proti-bitje⁶⁹, morakvarja (*dementor*⁷⁰), ki pa je skozi kontekst nemogočega pogleda, kjer se avtorica identificira z glavnim protagonistom, zagotovo že proizvod njenega depresivnega obdobja (Duggan 2013, 25. december):

»Morakvarji močnejše vplivajo nate, ker si doživel veliko hujše stvari od drugih./.../so eni od najgnusnejših stvorov, kar jih je na tem svetu /.../ Sama gniloba in obup jih je, iz zraka pa srkajo mir, upanje in srečo /.../. Kajti če se morakvarju preveč približaš, ti izpije vse veselje in vse srečne spomine. Če se le more, se tako dolgo pase na tebi, da te spremeni v stvar, podoben sebi« (Rowling 2000b, 152).

Pripoved v Jetniku iz Azkabana je strukturirana po podobnem vzorcu kot v Dvorani skrivnosti: odvija se linearno preko objektivnih, navadnih dogodkov oziroma brez magičnega elementa (čisti pogled), ki pa jih popačijo, zapletejo in med seboj povežejo magični objekti (nemogoč pogled), že omenjeni literarni sintomi *magične književnosti*. Subjekt se v procesu žalovanja bori proti *jouissance* usmerjenemu magičnemu mišljenju, tako da z ravnanjem po imperativu vesti vzpostavlja načelo realnosti, zaradi katerega na vzvraten način podoživlja izkušnjo Ojdipovega kompleksa⁷¹, kar smo ugotovili že v poglavju Zanikanje kamna

⁶⁸ Da sta norost in smrt v svetu jezika tesno povezani (subjekt torej v simbolnem redu ne izgubi le opore, ampak je iz njega povsem izključen), nakazuje že nekaj temeljnih definicij iz Foucaultove študije zgodovine norosti: »Norec biva, kakor da bi bil že mrtev /.../, kjer obstaja norost, ni smrti /.../, norost razoroži smrt /.../, norost je že doživeta smrt /.../, norost je bolezen artikulacije« (Foucault 1989, 16).

⁶⁹ Tretji roman Joanne Kathleen Rowling ovekoveči kot pisateljico – pripoved postaja kompleksnejša in daljša, jezik bolj izpiljen, liki se razvijajo in magični, čarovniški svet, postaja vse bolj "resničen".

⁷⁰ Razčlenitev besede izvirnega poimenovanja morakvarja (*dementor*) nam priča o *das Unheimliche* statusu tega magičnega bitja, ki emblematsko označuje neuspele potlačitev. Morakvar je bitje pozabe (*dementia*) in trpinčenja (*torment*).

⁷¹ Podoživljanje Ojdipovega kompleksa deluje kot pogojni refleks, pri čemer se v vlogi nevtralnega in pogojnega dražljaja kaže sosledje parov: magično mišljenje Ojdipov kompleks/ magično mišljenje (načelo ugodja), načelo realnosti/(Ojdipov kompleks). Ko se v fazi žalovanja (ali npr. v motnji *neprilagojenega sanjarjenja*) pojavi

modrosti.

Žalovanje ima paradoksalno naravo, ki se ji je čudil že Freud, namreč to, da postane žalujoča oseba zaradi izkustva bolečine neobičajno nebogljen. Ta paradoksalna narava žalovanja se kaže v tem, da lahko subjekt deluje avtonomno in po načelu realnosti šele, ko je Ojdipov kompleks razrešen. Reprezentacija omenjenega vzratnega mehanizma je zastopana v Jetniku iz Azkabana preko morakvarja,⁷² ob čigar prisotnosti ima Harry Potter sprva halucinacije v obliki prisluhov, nato pa pade v nezavest. Gre torej za podobno logiko, kakršni smo bili priča že pri analizi prvega romana. Prisluihi reprezentirajo ugovor na umik libidinalne investicije iz izgubljenega objekta, nevzdržno bližino objekta-razloga želje, nezavest pa potlačitev seksualnega nagona, upor proti skušnjavi Ojdipovega kompleksa in proti prekoračitvi tabuja incesta.

Podoživljanje Ojdipovega kompleksa je preko magičnih objektov, ki v bralcu vzbujajo *das Unheimliche*, povezano z grožnjo skrepenelosti v označevalcu, z grožnjo smrti v simbolnem redu. V prizorih⁷³, kjer se Morakvar pojavi kot grozeči objekt, Harry Potter dobi prisluhe in pade v nezavest, saj morakvarjeva prisotnost nima le letargičnega učinka, ampak tudi svoj cilj: »Morakvarjev poljub je veliko hujši od smrti. Možgani in srce ti delujejo še naprej, živ si, a brez duše. Niti samega sebe se ne zavedaš več, nobenih spominov nimaš /.../ Ničesar več nimaš in nikdar si ne boš več opomogel. Samo... živel boš, kot prazna školjka« (prav tam, 130).

magično mišljenje, ki je v otroštvu kot eden od obrambnih mehanizmov preprečevalo razrešitev Ojdipovega kompleksa, se iz Nezavednega po principu regresije znova ozavesti temeljna matrica konflikta Ojdipovega kompleksa, družbeno nesprejemljivi agresivna nagnjenja do očeta in seksualna nagnjenja do matere. Z drugimi besedami; ko se v subjektu zaradi travmatične izgube in izkustva bolečine pojavi magično mišljenje, ga skuša subjekt intelektualizirati. S tem obrambnim mehanizmom kvazi-filozofiranja skuša do družbeno nesprejemljivih vzgibov ohraniti distanco, kar lahko imenujemo uvajanje načela realnosti. Ob vsakem vzniku magičnega mišljenja kot oblike obrambe pred *jouissance* vznikne uvajanje načela realnosti, ki avtomatično pogojuje podoživljanje Ojdipovega kompleksa.

⁷² »Vesta, kaj slišim vsakič, ko se mi približajo morakvarji? /.../ Slišim, kako mami vpije in prosi Mrlakensteina, naj se me usmili. Če bi vidva slišala svojo mami tako kričati, tik preden umre, tega ne bi kmalu pozabila. Če pa cu bi potem izvedela, da jo je izdal nekdo, ki naj bi bil njen prijatelj...« (Rowling 2000b, 173).

⁷³ Morakvarji v čarovniškem svetu stražijo zapor Azkaban, iz katerega v tretjem romanu pobegne boter Harryja Potterja, domnevni izdajalec njegovih staršev, ki si želi ubiti tudi njega. Ko iz zapora pobegne Black, Ministrstvo za čaranje odredi nastanitev morakvarjev na meje čarovniške akademije. Kljub temu pa deluje tudi na lastno pest, kot gon na vse načine iščejo svoj odvod – zadovoljitev. Npr. ko vdrejo na tekmo iz Quiditcha, Harry pade z metle. Njihov cilj je najti Siriusa Blacka, morilca, ki je po tem, ko je Lordu Mrlakensteinu zaupal lokacijo družine Potterjevih, z urokom eksplozije ubil dvanajst ljudi. V razpletu pripovedi se izkaže in po vzoru detektivskih romanov retrogradno razloži, da je bil izdajalec Harryjevih staršev Marius Mally (*Peter Pettigrew*), strahopetec, ki se je preobražen v podgano dvanajst let skrival pri družini Weasley (Rowling 2000b).

Da je morakvar res glavni akter v matrici podoživljanja Ojdipovega kompleksa, analitiku nakazuje dejstvo, da je Harry Potter v prizoru ob jezeru po priklicu varuha (*Patronus*)⁷⁴, ki njega in Blacka zavaruje pred stotinami pretečih bitij, sprva prepričan, da je morakvarje odgnala reinkarnirana podoba njegova očeta – v latinščini imenovanega *pater*. Za identifikacijo⁷⁵ z očetom, ki je nujna za razrešitev Ojdipovega kompleksa, je Harry seveda nagrajen – svojega botra reši pred smrtjo in v pogovoru s prijateljico Hermiono izve, da mu je uspelo nekaj neverjetnega.

»Le eno jih lahko odžene«, ji je povedal Harry. »Pravi resnično mogočen varuh.«

»Toda kdo ga je priklical?«

Harry ji ni odgovoril. Pomislil je na človeka, ki ga je videl na nasprotnem bregu jezera.

Dobro je vedel, kdo je po njegovem stal tam ... Ampak to ni bilo mogoče!

»Gotovo je bil silen čarovnik. Samo pomisli, koliko morakvarjev je razgнал /.../. Res ne veš, kdo je bil na drugi strani jezera?«

» /.../ Mislim, da vem,« je počasi odgovoril Harry. /.../ Vrtelo se mi je in slabo mi je bilo ...

Tik zatem sem omedlel. /.../ Mislim, da je bil moj oče« (Rowling 2000b, 329).

Pri razrešitvi Ojdipovega kompleksa gre za integracijo očetovskega Ideala-Jaza, simbolnega Zakona, ki označuje » /.../ premik od primitivnih obrambnih mehanizmov (razcep, projekcija, utajitev realnosti)« Žižek 1985, 13). Pisateljičin pogajalski boj prebolevanja izgube ljubljenega objekta odseva v notranjem boju⁷⁶ Harryja Potterja. Na primeru Harryjevega uspeha z varuhom, ki ga lahko razumemo kot obliko pisateljčine nezavedne avtosugestije in obenem nujen pogoj pozitivne razrešitve žalovanja, mu uspe pričarati varuha, šele ko mu nadaljevanje življenja ustvari dovolj vesel spomin – zmaga v pokalu Quidditcha. Ta čarovniška, potterjanska in dozdevno zelo partikularna logika v bolj vsakdanji in splošnejši

⁷⁴ Harry v pogovoru z Remusom Wulfom (*Remus Lupin*), profesorjem obrambe pred mračnimi silami: »Varuh je projekcija vsega tistega, s čimer se morakvarji hranijo – projekcija sreče, želje po boljšem življenju. Obenem pa ne more občutiti obupa, zato mu morakvarji ne pridejo do živega. Toda posvariti te moram, Harry, varuha ni lahko priklicati. Celo mnogi čarovniki, ki so že končali šolo, ga ne zmorejo pričarati. /.../ In kako ga prikličesh? Z zaklinjanem. Vendar ga boš priklical le, če se boš spomnil veselega dogodka, ob zaklinjanju pa neprestano misliš nanj« (Rowling 2000b, 193–194).

⁷⁵ Identifikacijo z očetom z drugimi besedami imenujemo sprejemanje njegove celostne podobe oziroma » /.../ integracija "dobrih" (ugodnih) ali "slabih" (neugodnih) potez v enotno predstavo nekega predmeta« (J. A. Miller 1984 v Žižek 1985, 14), kar je eden od pogojev za razvoj "normalnega" Jaza. Harry Potter v prizoru v Besneči brunarici, ko se soočijo stari šolski prijatelji profesorja Raws in Wulf, boter Sirius Black in Marius Mally izve da je bil njegov oče v mladosti med drugim ustrahovalec, ki se je spravljal na Rawsa.

⁷⁶ »Ne! Če bo še naprej hrepenel po tem, da bi slišal starše, ne bo nikdar priklical dovolj močnega varuha. "Mrtva sta", si je ostro dopovedoval. "Mrtva sta in odmev njunih glasov ju ne bo obudil. Spravi se k sebi, sicer te bodo vrgli iz ekipe"« (Rowling 2000b, 198).

luči osvetljuje dejstvo, da mora žalujoča oseba libidinalno investicijo umakniti iz izgubljenega objekta, nadaljevati z običajnim potekom življenja, ustvariti s simbolnim redom trdno in razumljivo vez, ki jo v vsakdanjem jeziku pogosto imenujemo zadovoljstvo ali sreča, ki ji poveljuje načelo realnosti.

Fenomenološka ambivalentnost faze pogajanja v procesu žalovanja pa se izraža tudi v ambivalentnem in popačenem statusu objekta-razloga želje, ki ga uteleša Harryjev boter Sirius Black. Sprva se Sirius vrača iz bralcu neznane zgodovine kot morilec Harryjevih staršev – pobegne iz zapora kot grozeči element, označenec brez označevalca, kot *das Unheimliche par excellence* (*Eros* ali zahteva), ki mu prihod (pripravljenost na ponovno libidinalno investicijo v nov ljubezenski objekt) preprečujejo morakvarji (*Tanatos* ali potreba). Ko Harryju Potterju uspe odgnati morakvarje, kar označuje mitsko točko prešitja označevalca (urok) na označenca (morakvar), vznikne nov pomen: Sirius Black je v pripovedi spoznan za nedolžnega (objekt-razlog želje) in pred morakvarjevim poljubom ga Harry Potter s prijateljskima Ronom in Hermiono reši s pomočjo novega literarnega sintoma oziroma magičnega objekta Časotreska (*Time-Turner*), tj. v nemogočem pogledu, ki ga označuje časovna zanka (Rowling 2000b).

7.4 Depresija

Da bi dobili v proces žalovanja širši vpogled, še posebej v fazo depresije, ki se v žalovanju simbolično kaže kot »letargična odtujitev od trpljenja« (Kübler-Ross in Kessler 2014, 20), se moramo vrniti k raziskovanju medija, prek katerega se bolečina, ki jo povzroča travmatična izguba, eksteralizira oziroma odvaža v pripoved – pisanje. V poglavju Žalovanje J. K. Rowling smo fenomen *neprilagojenega sanjarjenja* razumeli kot obrambni mehanizem, odziv na bolečino, ki spremlja proces žalovanja. V kontekstu avtorice zbirke romanov o Harryju Potterju travmatična izguba ljubljene objekta torej (neobvezno) pogojuje nastanek sanjarjenja, ki je simptom, znamenje procesa žalovanja. Pri tem smo pisanju oziroma literarnemu ustvarjanju pripisovali katarzično funkcijo medija, preko katerega žalujoči subjekt povnanja bolečino. Na tem mestu moramo prakso pisanja poskušati razumeti, ne le v medicinskem ali književnem pomenu znamenja (bolezn), kot simptom v konstelaciji Freudovega dela Inhibicija, simptom, tesnoba (Freud 2001), ki skozi trodelno zgradbo duševnih kapacitet (Nadjaz, Jaz in Ono) raziskuje odnos med tesnobo, potlačitvijo, nagoni, telesnimi inhibicijami in duševnimi motnjami.

Tesnobo, ki je nujen pogoj za oblikovanje simptoma (prav tam, 65), v našem primeru sproža travmatična izguba⁷⁷. Če literarno ustvarjanje razumemo kot simptom, ki je »/.../ znamenje za to, da ni prišlo do zadovoljitve nagona, in nadomestek zanj /.../, posledica procesa potlačitve« (prav tam, 15), potem v tej enačbi ostaja nepojasnjena vrsta inhibicije, torej »/.../ izraz omejene funkcije Jaza« (prav tam, 13), kjer Jaz funkcijo omeji ali se ji odpove, da mu ni treba opraviti ponovne potlačitve, s čimer se izogne potencialnemu konfliktu z Onim (strah pred močjo nasilnih ali seksualnih vzgibov) ali z Nadjazom (strah pred močjo (samo)kaznovanja). Katera funkcija Jaza je osiromašena v primeru Joanne Kathleen Rowling?

V kontekstu pisateljice, neprilagojene sanjarke, lahko govorimo o inhibiciji Jaza, ki omeji oziroma se odpove načelu realnosti in potencialno tudi seksualni funkciji, saj pisanje, po Foucaultu asketsko početje, po Freudu »alegorija za spolno združitev« (prav tam, 13), postane nadomestna, erotizirana dejavnost, ki jo usmerja *jouissance*. Pisanje fantastične oziroma *magične književnosti* je obenem tudi literarno ustvarjanje fantazmatskih okvirjev, ki podpirajo avtoričino željo. Z razumevanjem literarnega ustvarjanja kot freudovskega simptoma, znamenja nezadovoljenega nagona in nadomestka procesa potlačitve, lahko pojasnimo in k dejanju pisanja kot tehniki sebstva dodamo tudi katarzično funkcijo. V tej zastavitvi postane dejanje pisanja oblika prizadevanja za osmišljanje bolečine, ki mora biti izražena na družbeno sprejemljiv način. Pisanje v procesu žalovanja je torej ohranjanje stika s svetom jezika, obramba pred skrepenelostjo v označevalcu, ki pri Freudu označuje npr. motorično paralizo kot simptom konverzivne histerije. Ker je literarno ustvarjanje torej nadomestek in hkrati orodje potlačitve, se preko jezika izražajo številne kombinacije nevrotično-psihotičnih prvin (halucinatornih fenomenov v obliki prisluhov, prividov, razvijanja in prakticiranja kompleksnih sistemov reda in pravil ...)⁷⁸.

Psihoanalitično razumevanje literarnega ustvarjanja pa le delno pojasni vprašanje, zakaj je

⁷⁷ Freud nikoli ni celovito definiral razmerij med tesnobo, bolečino in žalovanjem. Pri fenomenu žalovanja ostajata v psihoanalitični misli dela Inhibicija, simptom, tesnoba (2001) nepojasnjene dve zagati: vprašanje bolečine in ločitve od objekta. Kljub nepojasneni bolečini žalovanja » /.../ se nam zdi samoumevno, da je ločitev od objekta boleča. Zato postaja problem vse bolj zapleten: kdaj ločitev od objekta sproži tesnobo, kdaj žalovanje in kdaj morda le bolečino? Naj takoj povemo, da ni nikakršnih obetov, da bi lahko odgovorili na to vprašanje« (Freud 2001, 88). Čas, ko je Rowlingova preživljala depresijo in začela s pisanjem magične pripovedi, torej po travmatični izgubi, je spremljal iracionalen strah pred smrtjo njene hčerke (Eby 2015), kar pomeni, da je travmatična izguba obenem vplivala na vznik tesnobe in žalovanja, ki sta skupaj vplivali na oblikovanje pisanja kot simptoma.

⁷⁸ »V osnovi sem vedno razmišljala, da so moji romani knjige za obsesivce, ki imajo radi vsako najmanjšo podrobnost. /.../ Te škatle, ki so nevedščemu očesu videti kot kupi starega papirja, predstavljajo deset let mojega dela. Kot vidite sem vse izjemno skrbno arhivirala« (BBC 2001).

Rowlingova kot žalujoči subjekt izbrala prav medij pisave⁷⁹. Pri pisanju kot simptomu moramo omeniti tudi vlogo pripovedi, ki ne deluje le katarzično in rekonstruktivno. Ponavljanje⁸⁰ pripovedi o smrti bližnje osebe, kjer se pripoved retroaktivno spreminja glede na raznovrstne dogajalne kontekste, je nujno za razrešitev procesa žalovanja. To »jezikovno obeleženje bolečine« deluje tako, da umrlo osebo depersonalizira in reificira, kar je pogoj, da oseba v percepciji žalujočega subjekta tudi simbolno umre – da se reducira na izgubljen, nevreden objekt, s katerim je nesmiselno ohranjati ljubezensko vez in iz katerega je žalujoči subjekt preko izkustva bolečine prisiljen izvzeti objektivno investicijo (Kübler-Ross in Kessler 2014, 62–66). Za vsak žalujoči subjekt postane izguba bližnjega torej osebnozgodovinska Velika zgodba⁸¹, katere glavna funkcija je legitimiranje življenja v realnosti brez izgubljenega objekta.

Če je morakvar zelo očitna in tudi s stališča samozavedanja pisateljice jasna in očitna literarna »poosebitev depresije« (BBC 2001), moramo pri metonimični in metaforični interpretaciji pripovedi na strukturni in pomenski ravni pojasniti logiko dveh pogostih obrambnih mehanizmov (utajitev in razcep Jaza), ki sta pogosta identifikatorja v psihoanalitični diagnozi depresije, ki vznikne, se manifestira in razreši v pripovedi zadnjih štirih romanov o Harryju Potterju (Baumeister in dr. 1998).

Bistvo mehanizma utajitve deluje v dveh zaporednih miselnih operacijah. Prva sledi načelu »narediti, kot da se ni zgodilo«, zaradi katerega se utajitev nahaja v odnosu do realnosti (filogenetsko oziroma kulturno) na strani animizma (vseprisotnost misli, dejanj, sovpadanj fenomenov ...) in (ontogenetsko oziroma individualno) na strani narcisizma/avtoeroticizma (Freud 1913 v Jackson 1981, 70). Druga operacija, ki šele oblikuje t. i. magičnost sižeja in kot takšna pripada pripovedovanju zgodbe ter dejanju pisanja kot simptomu, pa sledi načelu »izbrisati ne le posledice, ampak tudi sam obstoj travmatičnega dogodka«.

Drugi obrambni mehanizem, razcep Jaza, je za strukturo *magične pripovedi* še bolj ključen. Če posameznik na spopad med zahtevo gona in ugovorom realnosti hkrati zavrne nagon

⁷⁹ »Seksualne prepovedi so vselej povezane z dolžnostjo povedati resnico o sebi« (Foucault 2007, 260).

⁸⁰ To prisilno ponavljanje se v pripovedih zbirke romanov o Harryju Potterju kaže v podoživljanju izkustva smrti Harryjevih staršev, ki glede na različna kontekstualna ozadja iz preteklosti (prometna nesreča, Lord Mrlakenstein, Marius Mallyjeva izdaja, starodavni varovalni urok, prerokba, pripoved Robausa Rawsa, itd.) vpliva na pripovedno sedanost od prvega do sedmega romana.

⁸¹ Zbirka fantastičnih romanov o Harryju Potterju pa se nam v tem kontekstu razkriva kot Velika zgodba, saj se preko pripovedi prenaša, sicer skozi fantazijo čarovniškega sveta mitizirana in skozi osebno zgodbo partikularna, pa vendarle v temeljih univerzalna vrsta vednosti o zakonitostih žalovanja.

(*Tanatos*) in realnost (načelo realnosti) je cena tega zarez v Jazu, ki se kaže navzven in navznoter (Freud 1987, 429): v odnosu do sebe posameznik niha med samopoveličevanjem in samoponiževanjem, v odnosu do družbenega sveta pa posameznik posvoji manihejski svetovni nazor, ki fenomene človeškega sveta dojema bodisi kot izključno dobre (idealizacija) bodisi kot izključno slabe ali zle (razvrednotenje). Prav ta diadična dinamika med notranjim in zunanjim pa je pri razcepu Jaza ključna za razumevanje teoretske himere, ki jo tvorijo proces žalovanja, depresija in fantazma – *svetinje smrti*, katerih dinamiko lahko v novi luči prikažemo s pojmom depresivne pozicije, ki jo je uvedla Melanie Klein, ena od naprepoznavnejših inovatork 20. stoletja v psihoanalitični teoriji otroštva.

Depresivna pozicija je normalno nepatološko stanje, v katerem se znajde otrok v prvih letih svojega življenja, ko zunanje objekte ponotranji preko procesa introjkcije in projekcije. Prvi objekt, materina dojka, je razcepljen v slab in dober objekt, ki je lahko v otrokovi zavesti bodisi introjeciran bodisi projeciran. Ko je otroku dostop do dojke omogočen ali dovoljen, je objekt dojet kot pozitiven, ko je otroku dostop onemogočen ali prepovedan, je objekt dojet kot negativen (Klein 1996). Ključno pri tem je, da »/.../ z razcepom objekta vznikne preko mehanizmov introjkcije (posameznik ponotranji lastnosti zunanjega, "objektivnega" sveta) in projekcije (posameznik lastnosti lastnega izkustva pripiše zunanjemu, "objektivnemu" svetu), kar postavi temelje za pojav Ojdipovega kompleksa« (Klein 1996, 164).

Razcep se zgodi zaradi zanikanja možnosti oziroma nesposobnosti integracije, da je lahko pozitiven objekt hrakti tudi negativen. Po razcepu objekta in Jaza, čigar rezultat je razpečevanje oziroma odvod destruktivnih vzgibov (prav tam, 166), se otrok kmalu zave, da je njegova agresija usmerjena na objekt, ki ga ima rad. »To proizvede občutke žalovanja in krivde, ki se kasneje v odraslosti konstruktivno razrešujejo v obliki altruizma« (prav tam, 161). Razcep objekta in Jaza se zato zgodi v fantazmi, ki uprizarja željo, da bi »/.../ nek delček Jaza, dojet kot nevzdržen, bil projiciran v drugega« (prav tam, 37). Ker pa gre za željo, ki jo proizvajata razcepljeni Jaz, le-to označuje ambivalenca – otrok bi rad objekt istočasno uničil in si ga prisvojil.

Ambivalenca želje pa obenem pomeni, da »/v/ razcepu niso izločeni in projicirani le slabi deli Jaza, ampak tudi dobri. Otrok zato ni sposoben več ločevanja med pozitivnim in negativnim ter med zunanjim in notranjim. Zato se ta faza v psihoanalizi pogosto opredeljuje kot: 1) analna faza – gre za dinamiko kopičenja pozitivnih lastnosti in odlašanje z izločanjem

negativnih lastnosti⁸² ali/in 2) narcisistična faza – otrok skozi fantazmo zunanji svet obravnava kot podaljšek svojega Jaza.

Če se dinamika introjkcije in projekcije, ki opredeljuje razcep, ponavlja⁸³, lahko pride do osiromašenja Jaza ali izgube sposobnosti za ljubezen, do izjemne odvisnosti od zunanjih predstavnikov dobrih delcev lastnega Jaza in nevzdržno tesnobo, do strahu pred tem, da je sposobnost za ljubezen izgubljena, saj otrok čuti, da je ljubljene objekt ljubljene predvsem kot predstavnik lastnega Jaza (prav tam, 169). To imenuje Kleinova paranoidno-shizoidna pozicija, ki je predhodnik depresivne pozicije. Želja po uničenju objekta, ki je povezana s strahom pred izgubo objekta, se manifestira tako, da so vsebine otrokovih strahov psihotične, medtem ko so mehanizmi spoprijemanja s strahovi (obsesivno) nevrotični (prav tam, 170).

Ugotovitve Melanie Klein se torej skladajo z našo tezo, da se v različnih fazah procesa žalovanja po modelu Kübler-Rossove manifestirajo z *as if* psihotičnimi in nevrotičnimi elementi, kakor smo ugotavljali pri analizi motiva petrifikacije in konceptualizaciji podoživljanja Ojdipovega kompleksa na vzvraten način. Zagotovo pa je bila Kleinova prva, ki je domnevala, da gre otrok skozi stanja zavesti, ki so primerljiva s tistimi, v katerih se znajde odrasel človek, ki žaluje, oziroma, da se to zgodnje žalovanje podoživi znova, kadarkoli je v odraslem življenju izkušena izguba (prav tam, 95).⁸⁴ Če drži, da gre posameznik v fazi

⁸² Če se faza ne razreši in razcepljen Jaz ne integrira, pride v odraslosti do razvoja tega, čemur Žižek pravi analni karakter, ki ga lahko v medijih pogosto opazimo v reprezentacijah t. i. "skromnih velekapitalistov". Otrok v analni fazi z zadrževanjem ekstrementov oziroma vztrajanjem pri izločevanju ekstrementov pod njegovimi lastnimi pogoji noče biti oropan presežnega užitka, *jouissance*. Rezultat pa je pri tem nasproten. Pri ponavljanju tega rituala se lahko razvije v odraslega » /.../ človeka, ki so mu prepovedani vsi užitki, vsa potrošnja, kjer je vsa njegova dejavnost podrejena skritemu kopičenju njegovega zaklada« (Žižek 2003a, 39).

⁸³ Kleinova pretirano introjkcijo in projekcijo povezuje z razvojem shizofrenije – Projekcija pretežno sovražnega notranjega sveta (zaradi strahu vodi v povračilo – introjkcijo sovražnega zunanjega sveta. Introjkcija ogrožajočega zunanjega sveta ponovno služi projekciji nevarnega notranjega sveta. Posledica pretiranosti izvrševanja obeh procesov je izguba stika z realnostjo, ki pa zopet vznikne v diadi. Hkrati se razvijeta strah, da je ne le telo, ampak tudi človekova zavest objekt nadzora drugih ljudi, in vzgib po nadzorovanju drugih ljudi, ki pa je le način nadziranja delčka sebe v drugih (Klein 1996, 170).

⁸⁴ »Krepitev ljubezni in zaupanja ter popuščanje strahov preko pozitivnih, veselih izkušenj, pomagajo otroku postopoma premagati depresijo in občutek izgube.« (Klein 1994, 98). Logiko razrešitve depresivne pozicije primarne izgube lahko zdaj še jasneje metaforično enačimo z logiko primera literarne upodobitve klinične depresije, morakvarja, ki ga čarovnik prežene s protiurokom varuha, za katerega je nujna osredotočenost na najbolj radosten spomin. V tej luči se Harry Potter kot sodoben primer gotskega romana dejansko manifestira kot »predzgodovina ali že kar paralelna zgodovina psihoanalitične misli (Dolar 2012). Ta zelo nazorna povezava navidezno izključujočih se vednosti pisateljice Rowlingove in psihoanalitičarke Kleinove pa osvetljuje in negira trditev oziroma klasifikacijo zbirke romanov o Harryju Potterju kot otroške literature. Kot je pisal Pierre Bourdieu, so pojmi otroštva, mladostništva, odraslosti, starosti le besede, ki označujejo družbena polja, znotraj katerih potekajo hegemonski boji za kulturni, socialni, simbolni in ekonomski kapital – kot takšne so njihovi pomeni ne nespremenljivi, ampak tudi nasičeni s hegemonsko ideologijo. To Bourdieu dokazuje na primeru ideologije potentnosti in nasilja, ki jo je v 16. stoletju starejša generacija ponudila mladim moškim iz Firenc, da so lahko vso modrost in moč obdržali zase (Bourdieu 1993). Na ta način moramo razumeti tudi sodobne

depresije v procesu žalovanju skozi nekakšno bodisi *as if* bodisi povsem realno izkušnjo razcepa Jaza, potem lahko sklepamo, da posameznik svet dojema na *das Unheimliche* način, ki je » /.../ vezan na odsotnost (oziroma še-ne-prisotnost) jasnih razmejitev med objektom in subjektom« (Masschelein 2011, 133).

7.4.1 Ognjeni kelih

V prejšnjih poglavjih smo ugotovili, da so za fazo depresije v procesu žalovanja značilni obrambni mehanizmi utajitve in razcepa Jaza, ki skupaj s prakso neprilagojenega sanjarjenja, ki ga usmerja magično mišljenje, tvorijo v fantazmi sanjača apokaliptične vsebine, v katerih se sanjač pojavlja v vlogi rešitelja in junaka v vojni med dvema nasprotnima poloma, pogosto svetovnjima velesilama dobrega in zla. Ti psihološki fenomeni se preko funkcije *jouissance*, katarze in askeze preko mešanice čistega in popačenega pogleda izražajo na strukturno-vsebinski ravni pripovedi o Harryju Potterju.

Omenjena pisateljčina psihodinamika se na strukturno-vsebinski ravni v četrtem romanu⁸⁵ odraža na nivoju družbe in posameznika. Na družbenem nivoju dogovorjene, z načelom soglasja racionalizirane, resničnosti čarovniškega sveta se razcep Jaza manifestira v postopni diferenciaciji in klasifikaciji čarovniške družbe in v postopnem ločevanju magičnih objektov in likov na dobre in zle, kakor so se ločili že v prvi čarovniški vojni, ki se je končala z neuspešnim napadom Lorda Mrlakensteina na Harryja Potterja, ko se je njegov urok smrti odbil nazaj vanj ter ga iztrgal iz telesa, na Harryjevem čelu pa pustil brazgotino. Ognjeni Kelih je roman o ponovnem vzponu Lorda Mrlakensteina, t. i. mojstra črne magije, ki simbolizira večnost in nesmrtnost, kar je hkrati alegorija za smrtni nagon, *Tanatos*, in gon.⁸⁶

V romanu je opisana Mrlakensteinova pot do ponovne pridobitve telesa. Kot nemrtev stvor ukazuje zvestemu službaniku Mariusu Mallyju, izdajalcu Harryjevih staršev. Lord Mrlakenstein za svojo reinkarnacijo potrebuje Harryjevo kri. Skupaj z Mallyjem izdelata načrt Harryjeve ugrabitve. Ugrabitev poteka preko manipulacije številnih čarovnikov, čarovnikov

politične geste »varovanja otrok« in pojma varnosti samega na sebi, ki je v rabi proti-argumenta povsod, kjer gre istočasno za poskus emancipacije partikularne družbene manjšine in prerazdelitev enega ali več vrst kapitala.

⁸⁵ V izvorniku je izšel leta 2000 pod naslovom *Harry Potter and the Goblet of Fire*.

⁸⁶ V freudovski različici, kjer pripovedno dinamiko med Harryjem Potterjem in Lordom Mrlakensteinom razumemo kot igro razpletanja nagonov je Lord Mrlakenstein alegorija za smrtni nagon ali *Tanatos* vse do njegovega uničenja. V Lacanovi različici pa je Mrlakenstein alegorija za gon (*das Trieb*), ki pa ga ne moremo enačiti z libidom, s smrtnim nagonom ali »/.../ z območjem predsimbolnih telesnih nagonov« (Žižek 1997, 49). Je perverzen, nenujno seksualen impulz k objektu libida, ki vselej najde zadovoljitev. Je življenjska sila, ki subjekt še dodatno razcepi, ker je prisoten v želji, prekriva pa ga fantazma (Miller 1997). Več o gonu na str. 69.

pod krinko, uročenih objektov in Harryjeve zmage na trišolskem turnirju, kjer mora proti svoji volji sodelovati in opraviti številne preizkuse, pri katerih se izkaže kot iznajdljiv in ob skrivni pomoči Mrlakensteinovega pomagača izjemen čarovnik, kar prispeva k njegovi slavi (Rowling 2001).

Na individualni ravni se paranoidno-shizoidna pozicija manifestira v Harryjevih nočnih morah, ki mu nudijo vpogled v misli ne-mrtvega in ne-živega Lorda Mrlakensteina, za katere Harry v tem romanu še ne ve, kaj pomenijo. Depresivna pozicija pa se manifestira ob spremljajočih bolečinah v brazgotini, ki alegorično označujejo krivdo in vest, saj se pojavljajo ob podoživljanju smrti Harryjevih staršev⁸⁷.

Individualna in družbena raven ter paranoidno-shizoidna pozicija in depresivna pozicija pa sta "prešiti" v intertekstualnem razumevanju romana. Rowlingova je v svojo osebno Veliko zgodbo procesa žalovanja vključila polarizacijsko simboliko, zaradi katere se prične skupna linearna pripoved zbirke romanov o Harryju Potterju odpirati liberalnim in konservativnim ter političnim in religijskim interpretacijam: Lord Mrlakenstein kot literarno obujenje Adolfa Hitlerja,⁸⁸ Harry Potter pa kot literarno obujenje Jezusa Kristusa⁸⁹.

Ta primer intertekstualnosti osvetljuje razumevanje ene od kategorij *das Unheimliche*, kakor jih je klasificiral Mladen Dolar. Motiv dvojnika, ki se je pogosto pojavljal v gotski književnosti, v zastavitvi, kjer fantastično oziroma *magično književnost* razumemo kot ubesedenje procesa žalovanja Rowlingove skozi delovanje knjige-zaslona, paradoksalno kot nekdanj zgodovinski proizvod odčaranja sveta označuje ponovno začaranje sveta – razcep Jaza, ki je *das Unheimliche* prav zato, ker je del univerzalne človeške izkušnje v otroštvu ter tudi v

⁸⁷ Ravnatelj Dumbledore v pogovoru s Harryjem: »Po mojem obstajata za to dva razloga – boli te, kadar je Lord Mrlakenstein blizu in kadar je izjemno besen« (Rowling 2001, 461).

⁸⁸ Prvič se Lord Mrlakenstein manifestira kot utelešenje priljubljenega motiva vračajočega se Hitlerja oziroma Jezusa, namreč na koncu romana Ognjeni kelih. Ko se mu uspe reinkarnirati, preko znamenja na nadlakti priključuje svoje bivše priležnike, Jedce smrti, ki si po vzoru nacistiov želijo iztrebiti čarovnike mešane krvi in nečarovnike oziroma bunkeljne. Lord Mrlakenstein pa si z Adolfom Hitlerjem poleg tega deli veliko biograskih podobnosti: nesrečno otroštvo, sovraštvo do "nečistokrvnega" oziroma v Hitlerjevem primeru nezakonsko rojenega očeta, talent za pregovarjanje, pridobivanje podpornikov in prilizovanje avtoritete – Hitler v vojski, Lord Mrlakenstein v šoli. Kot Hitler se tudi Mrlakenstein pri pridobivanju večje moči in avtoritete obrne na čistokrvne (nemške) družine z močno tradicijo. Hitlerju onemogočijo slikarsko kariero (iz svojega ateljeja ga je npr. zaradi pomanjkanja marljivosti odpustil arhitekt Maks Fabiani) (Bressan 2015), Lordu Mrlakensteinu ravnatelj Bradavičarke onemogoči učiteljsko kariero. Skupna pa jima je tudi sprememba imena. Mark Neelstin (ang. Tom Marvolo Riddle) se je preimenoval v Lorda Mrlakensteina (ang. Lord Voldemort), Hitler pa v Führerja.

⁸⁹ Podobnosti med Harryjem Potterjem in Jezusom Kristusom: oče s čarobno sposobnostjo, mama brez, čudežno rojstvo, ki ga je napovedala prerokba; grozi mu zlobni oblastnik, zato mora že kot otrok pobegniti v skrivaštvo; oblast nad živalimi, časom in snovjo; uniči sedem čarobnih pečatov; prostovoljna smrt; ponovno vstajenje; v častni zadnji bitki premaga sovražnika (Murphy 2011).

klinični depresiji. Poleg tega pa lahko skozi našo zastavitev domnevamo, da je žalujočemu subjektu, ki v fazi depresije zaradi razcepa Jaza istočasno razcepi objekte iz empirične resničnosti, manihejski svetovni nazor v začasno tolažbo kot obramba pred ambivalentno tesnobo, ker opravlja funkcijo nadzora in skozi nemogoč pogled v empirični resničnosti ohranja vezi z izgubljenim objektom.

Tovrstna tolažba je fazi žalovanja inherentna, ampak iluzorna⁹⁰. tovrstno vztrajanje v manihejstvu namreč krepi psihotične vzgibe, ki jih označuje diadna dinamika introjeksijske in projekcijske, ki istočasno sproža strah pred biti nadzorovan in željo po nadzoru drugih ljudi – razcep v kompleksne mreže absolutnih nasprotij, ki ustvarjajo subjekt, ki skrepeni v označevalcu oziroma izgubi stik s samim seboj in z resničnostjo. To se prične manifestirati v Ognjenem kelihu, še intenzivneje pa v sledečih romanih. Namreč bolj kot se čarovniški svet polarizira in diferencira, več pozitivnih likov (oziroma narcisističnih delčkov sebe, ki jih razcepljen subjekt ugleda v drugih) umre⁹¹, več je *das Unheimliche* trenutkov, objektno-človeška razmerja postajajo vse bolj perpleksna in glavni protagonist pogosteje doživlja shizofrene epizode.

7.4.2 Feniksov red

Iz zornega kota asketske in katarzične funkcije pisanja ta polarizacija znotraj čarovniške paradigme ne označuje le manifestacij razcepljenega Jaza pisateljice, ampak hkrati tudi intenzivnejše dnevno sanjarjenje, magično mišljenje oziroma delovanje ter pisanje po načelu *jouissance*. Diferenciacija in polarizacija znotraj čarovniške paradigme označuje vedno bolj inhibiran, deseksualiziran Jaz. Pripovedni razcvet je posledica pretirano kaznovalnega Nadjaza, kar se v pripovedi manifestira skozi priljubljen kafkovski motiv sodišča in motiv totalitarne oblasti, ki združuje pola dobrega in zlega.

⁹⁰ Smotrnost manihejskega svetovnega nazora, ki je posledica razcepljenega Jaza in neprilagojenega oziroma avtističnega sanjarjenja in se manifestira skozi pisanje kot simptom inhibicije Jaza, lahko ponazorimo z značilnostmi Freudovega primera Malega Hansa, čigar strah pred ugrizom konja je simboliziral strah pred agresivnimi vzgibi očeta (ki jih je preko dinamike introjeksijske/projekcijske zamenjal z lastnimi agresivnimi vzgibi do očeta). Mali Hans je svojo fobijo in Ojdipov kompleks obvladal s fantazmo, v kateri je imel on sam veliko otrok. Ko ga je Hansov oče vprašal, kdo je mama njegovih otrok, je Hans odgovoril, da je mati Hansovih otrok obenem tudi Hansova mati, medtem ko je bi Hansov oče njihov dedek. »Kakor mu je nevroza pomagala priti v stik z instinktualnimi vzgibi, so mu fantazme pomagala ponovno najti stik z realnostjo« (Freud 1946, 78).

⁹¹ Cedric Diggory (prvak Bradavičarke), Sirius Black (Harryjev boter), Albus Dumbledore (Harryjev mentor, Veliki Drugi), Alastor Nerrga (auror, priljubljen učitelj), Trapets (hišni vilinec), Fred Weasley (Harryjev prijatelj), Remus Wulf (Harryjev prijatelj, priljubljen učitelj), itd.

V petem romanu⁹² napadeta Harryja Potterja ob preživljanju poletnih počitnic pri krušnih, bunkeljskih starših, dva morakvarja. Ker se brani s čaranjem, ki je mladoletnim čarovnikom izven območja čarovniške akademije prepovedano, ga Ministrstvo za čaranje privede na zaslišanje. Morakvarji uhajajo izpod nadzora ministra za čaranje, Cornelius Schushmaar (ang. Cornelius Fudge), ki se paranoično spreneveda in ne verjame Harryjevi in Dumbledorjevi zgodbi o reinkarnaciji Lorda Mrlakensteina. Harryja pred izključitvijo iz šole⁹³ z zagovorom reši Dumbledore, a Schushmaar v strahu, da želi Dumbledore z ukano zasesti njegovo mesto, na Bradavičarko namesti višjo ministrovo svetnico, Kalvaro Temyno (ang. Dolores Umbridge), ki v šolski sistem uvede številne totalitarne ukrepe, ki posegajo v avtonomnost bradavičarske akademije: prepoved zbiranja in združevanja, prepoved ustanavljanja študentskih društev, izpraševanje z mučenjem, prepoved čaranja pri predmetu Obramba pred mračnimi silami⁹⁴, študentom podeli pooblastila za prijavljanje drugih študentov, ki kršijo pravila, ipd. Totalitariziranje čarovniškega družbenega sistema pa je na splošno razvidno iz tega, da si Ministrstvo za čaranje lasti in nadzira edini čarovniški časopis, Preroške novice (ang. *Daily Prophet*), in da je minister za čaranje pooblaščen za nadzor in uveljavljanje sprememb v vseh vejah oblasti (Rowling 2003).

Manifestacija pisateljčine dinamike diadnega procesa introjkcije in projekcije pri razcepu Jaza v fazi depresije se manifestira s postopnim zdrsom Harryja Potterja v shizofrenijo: ne le, da vse pogosteje ob bolečinah v brazgotini v mislih in preroških sanjah bere misli in prisostvuje pogovorom Lorda Mrlakensteina, čigar agresivni vzgibi postajajo Harryjevi lastni,⁹⁵ povezava med Mrlakensteinom in Harryjem postaja obojestranska, kar na koncu pripovedi v petem romanu Mrlakenstein izkoristi (prav tam).

Ambivalenten status objekta-razloga želje pri razcepljenem Jazu lahko prikažem skozi alegorijo nemogočega pogleda, ki ga popači želja: Harry v halucinatornih preroških sanjah posvoji pogled agresivne kače, Dumbledore, ki sluti o nevarnosti miselne povezave med

⁹² V izvorniku je izšel leta 2003 pod naslovom *Harry Potter and the Order of Phoenix*.

⁹³ Izključitev iz šole in iz čarovniškega sveta lahko beremo kot pisateljčin strah pred izgubo fantazme, ki lahko v procesu žalovanja včasih postane predmet žalovanja, » /.../ še posebej, če nam smrt vzame ljubljenega nepričakovano« (Kübler-Ross 2014, 98).

⁹⁴ Harry zato s sošolci, ki bi se radi naučili samoobrambe, ustanovi (prepovedano) društvo Dumbledorjeva armada, ki je nekakšna študentska ločina Feniksovega reda, tajne aktivistično-gverilske skupine čarovnikov, ki se bori proti Lordu Mrlakensteinu in Jedcem smrti.

⁹⁵ V enih od preroških sanj Harry vidi, kako Mrlakensteinova kača Nagini na Ministrstvu za čaranje napade Arhurja Weasleya, očeta njegovega najboljšega prijatelja. To Weasleyu sicer reši življenje, a slutnje o Harryjevi "duševni bolezni" se potrjujejo, saj je namreč Harry napad opazoval skozi pogled kače (Rowling 2003, 395).

Harryjevimi in Mrlakensteinovimi mislimi, pa Harryju v celotni pripovedi, kar pisateljica na več mestih poudari (na sodišču, v štabu Feniksovega reda), pogleda noče vrniti, kar v Harryju vzbuja ljubosumje. Ko to končno stori, bralcu razodane, da je pri razcepljenem Jazu objekt-razlog želje hkrati in delno moteč, nevzdržen element psihotičnega subjekta in zunanji element presežnega užitka Drugega pri nevrotičnem subjektu⁹⁶.

V drobcu sekunde, v tistem kratkem trenutku, preden je ravnatelj rekel ‚tri‘, se je zgodilo nekaj nenavadnega. Harry se je ozrl k njemu, bila sta si čisto blizu – in Dumbledorjeve svetlomodne oči so z dvernika zdrsnile k obrazu mladega čarovnika. In v istem hipu se je v Harryjevi brazgotini razplamtela tako divja bolečina, kot bi se mu sunkovito razprla, polega tega pa ga je preplavilo čustvo, na katerega ni bil niti najmanj pripravljen. Šlo je za sovraštvo, tako silovito, da si v tistem drobcu sekunde ni želel drugega kot udariti...ugrizniti...zasaditi svoje strupnike v čarovnika pred sabo... (prav tam, 266).

Kaznovanost Nadjaza v paranoidno-shizoidni poziciji se kaže v tem, da Harry v svojih vdorih v Mrlakensteinove misli uživa – v halucinatornih preroških sanjah se mu prikazuje prostor na Ministrstvu za čaranje, kamor si želi vstopiti in tam nekaj pridobiti Lord Mrlakenstein. Zato, da Harryjeva želja postane želja Lorda Mrlakensteina. Mrlakenstein Harryjevo zanimanje izkoristi in ta portal med njunima umoma izkoristi tako, da v Harryjeve halucinatorne sanje vključi svojo željo v popačeni obliki. Izkaže se, da se je preko manipulacije s Harryjevimi mislimi Mrlakenstein želel dokopati do sobane s prerokbami na Ministrstvu za čaranje, kjer se skriva prerokba iz prve čarovniške vojne, ki jo lahko sliši le tisti, na kogar je naslovljena – Harry Potter. V Harryjeve halucinacije Mrlakenstein vključi iluzijo o mučenju Harryjevega botra, ki naj bi ga bil ugrabil. Harry in člani Dumbledorjeve armade takoj po halucinaciji oddidejo na Ministrstvo za čaranje na rešilno nalogo, a tam jih pričaka le Lord Mrlakenstein⁹⁷ z Jedci smrti, s katerimi se spopadejo. V zadnji instanci po Harryjevi krivdi umre prav Siriusov boter, ki z drugimi člani Feniksovega reda prihiti na pomoč Harryju in študentom iz Dumbledorjeve armade (prav tam).

⁹⁶ Tu je manifestiran pisateljčin subjekt, ki ga uravnava načelo *jouissance*: »transformacija subjekta *jouissance* ima drugačen rezultat v psihozi in nevrozi: v psihozi je nezavedno situirano v polju Drugega, medtem ko je *objet a* lociran znotraj subjekta, v nevrozi pa v razcepljenosti Drugega« (Vanheule 2011, 138).

⁹⁷ Lord Mrlakenstein si želi slišati prerokbo, ki je v prvi čarovniški vojni ni slišal v celoti, da se ne bi pri poskusu uboja Harryja Potterja ponovno uštel. Slišati želi prihodnost svoje usode, tj. skuša odgovoriti na vprašanje »kdo sem jaz?«, kar v lacanovski psihoanalizi označuje diskurz histerika.

Prerokba⁹⁸, literarni sintom, ki peti roman Rowlingove "prešije" s šestim romanom, magični *das Unheimliche* element, ki razmejuje in združuje Lorda Mrlakensteina (*Tanatos*) in Harryja Potterja (*Eros*), hkrati označuje, da med njima v razmerju objekt/subjekt ni jasnih razmejitev in palegorično povzema boj med duševnimi razsežnostmi v pisateljicinem procesu žalovanja. Zdi se, da je za ceno manihejskega svetovnega nazora oziroma diferenciacije in polarizacije pripovedi, "morala" pričeti "ubijati" pozitivne like, kar reprezentira opuščanje narcisističnih objektivnih investicij v depresivni poziciji. Samodisciplinarna, asketska funkcija pisanja, ki uvaja načelo realnosti, se je zoperstavila magičnemu mišljenju, ki sledi načelu *jouissance*.

Na ta ambivalenten način se hkrati manifestira J. K. Rowling kot subjekt, ki je skrepenel v označevalcu, in skuša z izumljanjem novih označevalcev zdrsniti v pomen, kar preko polisemične fikcije označuje terapevtska oziroma katarzična funkcija pisanja. Prav na ta dialektičen način protislovij, ki je značilen za razcep Jaza, Rowlingova s pisanjem skuša na novo obeležiti simbolno resničnost, ki je osiromašena za izgubljen objekt. Poleg tega je prav pisanje » /.../ medkulturna praksa potlačitve smrtnega nagona« (Kristeva 1989, 26). Dokler subjekt piše, pa čeprav s strastjo, ki jo izraža *jouissance* (razcep med libidom in smrtnim nagonom), je norost ali preteča smrt v simbolnem, ki jo naznanja *jouissance*, dozdevna – med fantazmo in fikcijo.

Zato je zmaga Mrlakensteina (*Tanatos*) le navidezna, saj se hkrati z "ubijanjem" pozitivnih likov⁹⁹ krepi *Eros* (Harry Potter) in načelo realnosti (Nadjaz), ki ga preko judovsko-krščanske paradigme ob koncu vsakega romana v pogovorih, ki zadevajo Harryjevo preteklost, uvaja zaupniški lik psihiatra, ravnatelj Dumbledore:

»Tistega, kar zdaj čutiš, se ne smeš sramovati«, se je spet oglasil predstojnik šole. »Ravno nasprotno... V tem, da te tako boli, je tvoja največja moč. /.../ Izgubil si mamo, očeta in zdaj še človeka, ki bi ti edini lahko vsaj deloma nadomestil starše. Seveda ti ni vseeno« /.../.

⁹⁸ »Prihaja čas tistega, ki bo imel moč, da nadvlada Mojstra črne magije... Rodil se bo staršem, ki so se mu postavili po robu že trikrat, rodil se bo, ko bo umiral sedmi mesec... In Mojster ga bo zaznamoval kot sebi enakega, toda imel bo moč, za katero Najstrašnejši ne ve... In eden od njiju ima umreti od roke drugega, saj na tem svetu ni prostora za oba... Prihaja čas tistega, ki bo imel moč, da nadvlada Mojstra črne magije...« (Rowling 2003, 700).

⁹⁹ Ambivalentnost označuje tudi vez med "ubijanjem" pozitivnih likov in Ojdipovim kompleksom. Po zgledu Malega Hansa tudi Harryja in botra Siriusa zaznamuje *das Unheimliche* fantazmatičen odnos. Sirius vidi namreč v Harryju starega prijatelja, Harryjevega očeta, Harry pa vidi v Siriusu svojega očeta.

»Pa saj je nimam«, je izdaval Harry. »Nikakršne moči nimam in prav v vsem me prekaša. Tako kot se je sinoči boril on, se jaz ne bi mogel nikoli, tudi nikogar ne bi bil sposoben posedovati ali... ali celo ubiti...«

»V Sekretariatu za skrivnosti je prostor«, ga je prekinil Dumbledore, »ki je venomer zaklenjen. V njem je moč, ki je hkrati lepša in strašnejša tako od smrti kot od človeškega razuma ter sil narave. Obenem je morda tudi najbolj skrivnostna izmed vseh reči, ki jih imajo tam. A kakor koli, prav moči, ki je shranjena v tistem prostoru, imaš ti v sebi neverjetno mnogo, Mrlakenstein pa je nima niti trohice. Ta moč te je sinoči ponesla na pomoč Siriusu. Ta moč te je nadalje rešila, ko si te je coprnik podredil, kati nikakor ni sposoben bivati v telesu, tako nabitem s silo, ki jo skrajno prezira. Na koncu koncev torej ni bilo pomembno, ali znaš pred njim obraniti svoje misli. Rešilo te je tvoje srce« (Rowling 2003, 466).

7.4.3 Polkrvni princ

Šesti roman¹⁰⁰ je priprava na zaključek pripovedi o Harryju Potterju Potterju. V nečarovniškem, bunkeljskem svetu se dogajajo tragične nesreče, za katere je odgovoren Lord Mrlakenstein, ki zbira priležnike in na svojo stran vabi tudi deprivilegirana in stigmatizirana manjšinjska bitja, kot so npr. volkodlaki, morakvarji, velikani, troli, ipd. Medtem se začne novo šolsko leto na čarovniški akademiji. Harry najde staro šolsko knjigo, ki je pripadala nekemu z vzdevkom polkrvni princ, s pomočjo katere goljufa pri predmetu čarobnih napojev. Izkaže se, da je knjiga pripadala osovraženemu profesorju Rawsu. Rowlingova v Polkrvnem princu retrospektivno pojasnjuje motive, vse nepojasnjene uganke ter podrobnosti, kar se nanaša predvsem na preteklost in otroštvo ambivalentnega Rawsa ter Lorda Mrlakensteina. Ker po vsebini prerokbe na svetu ni prostora za oba, Harryja in Mrlakensteina, ravnatelj

¹⁰⁰ V izvorniku je izšel leta 2005 pod naslovom *Harry Potter and the Half-blood Prince*. Prav posebna simbolna kastriranost in liminalnost ne določa le vsebine pripovedi, ampak jo vsebuje tudi zgodba o slovenskem prevodu šestega romana. Prevajalec vseh zaporednih romanov o Harryju Potterju je bil vse do šestega Jakob Kenda, ko se je založba EPTA odločila, da bo šesti roman prevedel Branko Gradišnik. Kenda je kasneje prevedel tudi šesto knjigo, a vsi neučakani bralci so brali najprej Gradišnikov prevod. Ljubitelji so bili nad prevodom razočarani, saj je Gradišnik, ta »polkrvni prevajalec«, ki iz prevajalske vsevednosti ali ošabnosti niti ni prebral prejšnjih romanov, jezikovno posegel v karakterje glavnih likov, spremenil številne Kendove prevode in si na koncu knjige »dovolil« zapisati še kratek pojasnjevalnik, kjer je kritiziral napake Kendovih prevodov in opravičeval svoje. Zato je Odbor za kvaliteten prevod knjig o Harryju Potterju pripravil zbirko kritik Gradišnikovega prevoda (2007). Kot pravi ljubitelj, kar očitno nisem, sem bil do nedavnega prepričan, da uporabljam prevod Jakoba Kende. Ko sem pregledoval ujemanje nekaterih imen in izrazov (npr. horkruc je v Kendovem prevodu skrižven, profesor Toastwamp pa profesor Hudlagod), pa sem ugotovil, da sem navajal lepo berljiv, kvaliteten in v številnih pogledih bogatejši in ustrežnejši prevod Branka Gradišnika. Po premisleku, da jezikovni purizem po ohladitvi prevajalskih sporov in ljubiteljske vročice nima bistvenega pomena niti pri oblikovanju bralskega užitka niti pri posameznih otenkih naše analize, sem se odločil, da si mesto v besedilu zaslužita oba prevajalca.

Dumbledore prične zasebno poučevati Harryja o Mrlakensteinovih prednostih in pomankljivostih (Rowling 2006).

Dogajanje v preteklosti je z dogajanjem v sedanjosti značilno povezano z literarnim sintomom oziroma magičnim objektom, Mislitom (ang. *Piensive*), ki je odlagališče spominov, niti misli, ki so bile odlite v skodelo (Rowling 2001, 458), kamor se lahko poglobiš z obrazom in opazuješ preteklost hkrati neposredno, a vendar znotraj prostorsko-časovnega zornega kota tistega, ki si je misli lastil. Harryjeva naloga skozi večinski del pripovedi je, da pridobi pomemben spomin od izmikajočega se, a naposled prepričanega profesorja Toastwampa (ang. *Slughorn*), ki je mlademu Mrlakensteinu nepremišljeno razložil skrivnost horkrucev (ang. *horcrux*), magičnih objektov prepovedane, črne magije (Rowling 2006).

Prav zaradi horkrucev pripoved v šestem romanu zaznamuje trenutek med fazo depresije in fazo sprejemanja v procesu žalovanja. Horkruc je ne le ultimativen in za retrospektivno polnjenje pripovednih praznih mest ključen literarni sintom, ampak po svoji notranji fenomenološki logiki tudi literarnofantazijska ubeseditev psihoanalitične vednosti o resničnih, nečarovniških objektno-človeških razmerjih.

»S sposojenko horkruc oziroma s tujko horcrux označujemo predmet, v katerega je kdo skrtil del svoje duše. /.../ No, saj razumete, dušo razcepite«, je rekel Toastwamp, »in en del skrijete v kak predmet zunaj svojega telesa. Tako potem človek ne more umreti, celo če je njegovo telo uničeno v napadu, kajti del duše ostane vezan na zemljo in nepoškodovan /.../«

Redki bi si ga želeli, Mark, zelo redki. Ljubša bi jim bila smrt. /.../ Cepljenje je nasilno, protinaravno dejanje. /Izvede se/ s hudodelstvom – s strašnim hudodelstvom. Z umorom. Ko človek mori, se mu duša raztrga. Čarovnik, ki bi si želel ustvariti horkruc, bi to poškodovanje uporabil s svoj prid; odtrgan del bi vložil... /.../«

»Pri Merlinovi bradi, Mark«, je bevsknil Toastwamp. »Sedem! Kaj ni dovolj huda že misel na enkratni umor!« (prav tam, 396).

Horkruci bolj kot razlagajo bolečino, ki jo povzroči izguba v procesu žalovanja, izražajo narcistični značaj depresivne pozicije – razcepa Jaza in hkratnega razcepa empiričnih objektov na dobre in slabe objekte. Za introjekcijo Jaza, narcisističnih delčkov, podaljškov

sebe, mora subjekt alegorično "ubiti" ambivalentno avtonomnost objekta, ki je hkrati dober in slab, prilastitev objekta pomeni izgubo sposobnosti za ljubezen.

V lacanovski psihoanalizi so paradigmatični ekvivalenti horkrucuom falosi, » /.../ objekti, ki ne le da simbolizirajo moč, ampak postavijo subjekt, ki si jih prisvoji, v pozicijo učinkovitega izvajanja moči. /Falosi so/ insignije (predmeti kot znamenja oblasti), ki so zunanje, niso del človekove narave, prisvojiš si jih, da izražaš svojo moč in kot takšne te "kastrirajo": med tem, kar si in funkcijo, ki jo opravljaš, vpeljejo razcep« (Žižek 2003a, 87). To je bistvo lacanove simbolne kastracije, ki ne označuje le alegoričnega prikrajšanja, ampak ujetost v simbolni red, kjer posameznik prevzame simbolni mandat (prav tam, 87). »Prestati simbolno kastracijo je način subjekta, kako postane izločen iz družinske mreže in potisnjen v širšo družbeno mrežo« (prav tam, 83).

Pojem simbolne kastracije pa je v analizi procesa žalovanja, ki prek medija pisave upravlja s fantazmo, skrajno paradoksalen. Simbolna kastracija namreč označuje razliko med subjektom in objektom, vstop subjekta v simbolni svet jezika, pri čemer pride do hkratne izgube falosa in rojstva subjekta, ki ga zaznamuje objekt-razlog želje kot neskončno nedosegljiv element, ki se izogiba simbolizaciji, zastopstvu v jeziku. Razcep pa je piščočemu subjektu, ki ga delno usmerja načelo *jouissance*, torej že inherenten. Subjekt v razcepu Jaza v fazi depresije oziroma ob vnovičnem doživljanju depresivne pozicije torej ni simbolno kastriran, če *jouissance* oznanja smrt v simbolnem, pisanje pa potlačitev smrtne nagona. Subjekta sploh ni, oziroma je reificiran¹⁰¹, skrepenel v označevalcu. Subjekt je objekt, s katerim upravlja *jouissance*, tj. v lacanovskem smislu ostaja na narcisistični ravni zahteve in potrebe, čigar razliko zapolnjuje psihotično-nevrotična tesnoba. Da posameznik, če že ne subjekt, uspešno razreši fazo depresije v procesu žalovanja, mora torej opustiti falose, parcialne objekte, insignije, ter se v tem smislu pustiti simbolno kastrirati. *Jouissance* v procesu žalovanja označuje poleg vzratnega doživljanja Ojdipovega kompleksa še en paradoksalen fenomen, ki je nenaključno njegov predhodnik: vzratna simbolna kastracija, ponovno rojstvo subjekta in

¹⁰¹ Fenomen reifikacije je prvič omenil madžarski filozof, Georg Lukács, v eseju *Reification and the Consciousness of the Proletariat*. V splošnem pomeni stanje, » /.../ ko razmerja med ljudmi privzamejo značilnosti stvari na račun "fantomske objektivnosti"« (Lukács 1968, 83). Reifikacija je proces, ki predstavlja vez med lacanovsko psihoanalizo in marksizmom ter med marksizmom in depresivno pozicijo Melanie Klein. V splošnem reifikacija namreč pomeni nerazumevanje izvora elementov in vzročno-posledičnih povezav med vsemi elementi v empirični realnosti, v bolj partikularnem smislu pa je reifikacija pogoj dehumanizacije in nadzoravanja Drugega. Isti fenomen v depresivni poziciji označuje narcisizem razcepljenega Jaza, ki si prilašča, podreja in nadzoruje stvari iz materialnega sveta. V lacanovski psihoanalizi pa reifikacija označuje odpoved subjektivnosti subjekta, ki je skrepenel v označevalcu in je odvisen od želje Drugega.

vstop v simbolno mrežo označevalcev, katere pomen ni odvisen od razmerij med načeli magičnega mišljenja, ampak od sistema razlik med označevalci (Lacan 1980).

V tej zastavitvi je logika horkruev in Harryjeva zadnja naloga znotraj čarovniške paradigme Rowlingove jasna. Mrlakenstein¹⁰² kot predstavnik smrtnega nagona, ki se odvaja prek parcialnih objektov, je po neuspelem napadu na Harryja v prvi čarovniški vojni dolgo obstajal le kot organ brez telesa (Žižek 2003a)¹⁰³, ker je delčke svoje duše vložil v sedem predmetov. Prvega; Neelstinov dnevnik, je Harry že uničil v Dvorani skrivnosti v drugem romanu, najti in uničiti pa mora še preostalih šest, saj bo šele takrat Mrlakenstein postal smrten in premagljiv. Proti koncu pripovedi v šestem romanu se skupaj z Dumbledorjem odpravita na pot z namenom, da bi uničila medaljon, ki ga je našel Dumbledore, vendar se medaljon izkaže za ponaredek (Rowling 2006).

Dumbledore v pripovedi uniči še en horkruc, prstan, a ga to napravi na smrt bolnega, za to se žrtvuje v imenu boja proti Mrlakensteinu. S profesorjem Rawsom se dogovorita, da ga mora Raws umoriti, ko bodo Jedci smrti vdrli na Bradavičarko ter s tem utrditi svoje zavezništvo pri Mrlakensteinu. Tega Harry in bralec ne izvesta vse do konca pripovedi v zadnjem, sedmem romanu. Infantilni bes, ki ga Harry čuti do Rawsa kot do ambivalentnega objekta, se zaradi dinamike projekcije in introjekcije izmika identifikaciji. Izmika se torej simbolizaciji in kot takšen predstavlja objekt-razlog želje (četudi kot objekt maščevanja), ki ni več nevzdržen notranji element. Z Dumbledorjevo smrtjo, ki v zbirki romanov o Harryju Potterju reprezentira moralno instanco¹⁰⁴, Nadjaz, se le-ta šele ponotranji.

Harry od Mrlakensteinove vrnitve ni več kapriciozen kot v začetnih romanih, kar so kritiki, ki so zbirko o Harryju Potterju razumeli kot *bildungsroman*, pripisali odraščanju. Ne le da glavni protagonist pravil ne krši več iz radovednosti ali zabave, ampak le v primeru, ko se mu zdijo nemoralna, kar je sicer del fantazme, ki se pojavlja kot pripoved o pravičnem rešitelju ob neprilagojenem sanjarjenju, ampak še pomembneje – sposoben se je upreti zunanji avtoriteti.

¹⁰² Na tem mestu moram omeniti, da Mrlakenstein v angleški (Voldemort) oziroma v latinski različici (*Vol de mort*) pomeni beg oziroma »let pred smrtjo«. Večen in nesmrten pa je le smrtni nagon (Žižek 2003a).

¹⁰³ *Organs without bodies* (2003) je Žižkovo delo, ki je odziv na koncept *Bodies without Organs*, Gillesa Deleuza, francoskega filozofa. Pri njuni polemiki gre v splošnem zato, da Deleuze s konceptom naslavlja strukturo oziroma logiko nevidne resničnosti, presežek, ki se skriva za pojavnostjo delujočih družbenih delov, Žižek pa trdi, da je prepričanje o skritih atributih stvari, iskanje resnice onstran pojavnosti konstitutivni del postmoderne fetišizma. Zavrača Deleuzovo transcendentalno filozofijo in piše, da lahko analitik onstran pojavnosti ali v globlji resničnosti naleti le tesnobo, smrtni nagon in organe brez telesa – falose.

¹⁰⁴ Harry mora uničiti vse horkruce, Rowlingova pa mora "ubiti" pozitivne like.

Prvič se upre novemu ministru za čaranje, Rufusu Tepeshkarju (ang. *Rufus Scrimgeour*), ki ga obišče za božič pri družini Weasley:

»Ne, ne, bili ste iskreni,« je rekel Harry. Vseeno vam je, ali živim ali umrem, seveda pa bi radi, da vam pomagam prepričati ljudi, češ da zmagujete v vojni proti Mrlakensteinu. Jaz pa nisem pozabil, gospod minister...« /.../ Na hrbtišču hladne dlani so blede sijale brazgotine od ran, ki si jih je vrezal v lastno meso, ko ga je k temu prisilila Kalvara Temya: Ne bom več lagal. /.../ »Kar pogledajte«, je brezbržno rekel Harry. »Vendar se mi zdite pametnejši od Schushmaarja /.../. Morda ste že opazili, da ni več minister, Dumbledore pa je še naprej ravnatelj«. Nastal je dolg premor.

»No, vsekakor mi je jasno, da te je dobro obdelal«, je rekel Tepeshkar /.../. »Od glave do pet Dumbledorov človek, kajneda, Potter?« (Rowling 2006, 283).

Pisateljčino postopno "ubijanje"¹⁰⁵ pozitivnih likov reprezentira uvajanje načela realnosti, krepitev Nadjaza in reintegracijo razcepljenega Jaza. Začetek preobrazbe reificiranega subjekta oziroma subjekta, ki je skrepenel v označevalcu, označuje najprej Harryjevo razsvetljenje¹⁰⁶ ob Dumbledorovem pogrebu. Po pogrebu se Harry nato v imenu boja za višje dobro v pogovoru z Ginny odreče ljubezni, ne pa tudi sposobnosti za ljubezen. Tik zatem pa se še enkrat upre ministru za čaranje, Tepeshkarju, ki uteleša načelo ugodja.

»Ginny, poslušaj«, je rekel mirno, /.../ »ne morem biti več s tabo. Ne moreva se več videvati«. /.../ S čudno nakrivljenim nasmeškom je rekla: »To zaradi kakega neumnega, plemenitega razloga, a ne?«

»Mrlakenstein izkorišča tiste, ki so si blizu s svojimi nasprotniki. /.../ Vedel bo, izvedel bo. Poskusil mi bo priti do živega prek tebe«.

»In če mi je vseeno?« je bojevito rekla (prav tam, 506).

¹⁰⁵ V "ubijanju" pozitivnih likov se v kontekstu Rowlingove, ki se na ta način reintegracije razcepljenega Jaza v procesu žalovanja za preminulo materjo od nje ločuje, manifestira zanimiva vez med pisateljem in serijskim morilcem. Barthes je namreč zapisal, da jezik pisatelju predstavlja materino telo: »Pisatelj je nekdo, ki se igra s telesom svoje matere /.../, da bi ga poveličeval, olepšal ali ga raztrgal, ga pripeljal do tiste meje, ko je telo še komajda prepoznavno: vse do užitka v defiguraciji jezika /.../« (Barthes 2013, 128). V tem smislu si je podoben s serijskim morilcem, čigar umori so metafora za matricid in zahteva po moralni instanci (Nadjaz ima funkcijo integracije Jaza), ki bi jim omogočila subjektivizacijo in avtonomnost (Šterk 2007, 166).

¹⁰⁶ »In ko je zdaj sedel pod vročim soncem, je zelo jasno sprevidel, kako so se ljudje, ki so ga imeli radi, postavljali predenj, drug za drugim, njegova mati, njegov oče, njegov boter in nazadnje Dumbledore, vsi odločeni, da ga zaščitijo – zdaj pa je tega konec. Ni mogel več dopustiti, da bi se kdo spet postavil medenj in Mrlakensteina. Enkrat za vselej mora zavreči iluzijo, ki bi se je moral otresti že kot enoleten otročič: namreč tega, da zavetje starševskega naročja pomeni, da ti nihče nič ne more. /.../ Umrl je še zadnji in največji izmed teh, ki so ga varovali, in on je ostal bolj sam kot kdaj« (Rowling 2006, 505)

»Torej, kam sem šel z Dumbledorjem in kaj sva počela, je pač moja stvar. On ni hotel, da bi kdo vedel«.

»Takšna lojalnost je vsekakor občudovanja vredna«, je rekel Tepeshkar, čeprav se mu je videlo, da le s težavo brzda razdraženost, »ampak Dumbledorja ni več, Harry. Ni ga več«.

»Šele takrat ga ne bo več na tej šoli, ko tu ne bo nikogar več, ki bi mu bil lojalen«, je rekel Harry in se proti svoji volji nasmehnil.

»Veš, Harry. Ministrstvo ti lahko nudi vsakršno varstvo /.../.

Harry se je zasmejal. »Sam Mrlakenstein me hoče ubiti in aurorji ga ne bodo zadržali. Hvala torej za ponudbo, ampak ne, hvala. /.../

»Se pravi«, je rekel Tepeshkar, »tisto, kar sem te poprosil ob božiču...«

»Kaj to? Ah, ja... Češ da naj povem ljudem, kako imenitno delate na Ministrstvu, v zameno pa bi...«

»...vsem dvignil moralo!« je odrezal Tepeshkar.

»Harry ga je za hip premeril s pogledom. »Ste že izpustili Olieja Gummo?«

Tepeshkar je grdo zaripnil – purpurni odtenek je zelo spominjal na strica Vernona.

»Vidim, da si...«

»... od glave do pet Dumbledorjev človek,« je rekel Harry¹⁰⁷ (prav tam, 508).

7.5 Sprejemanje svetinj smrti

Bistvo pripovedi v zadnjem, sedmem romanu¹⁰⁸, je v iskanju in uničenju vseh horkurcev. Harry s prijateljema, Hermiono in Ronom, zapusti Bradavičarko in hodi po stopinjah preteklosti Lorda Mrlakensteina, da bi ugotovil, kje in v katere predmete je Lord Mrlakenstein vložil delčke svoje duše. Načrte jim pogosto prekrizajo Jedci Smrti in nekajkrat se komaj izognejo Mrlakensteinovem napadu, ki medtem zavzame Ministrstvo za čaranje. Med opravljanjem posameznih nalog protagonisti spoznavajo, kaj so svetinje smrti. Gre za vnovičen niz magičnih predmetov: prapalica, ki ima izredno moč; plašč nevidnosti in kamen vstajenja. Če si čarovnik prilasti vse hkrati, postane nesmrten. Kljub temu, da je Mrlakenstein ustvaril že horkruce, išče tudi svetinje smrti (Rowling 2008).

¹⁰⁷ To je le eden izmed mnogih dialogov, zaradi katerih romanov o Harryju Potterju ne moremo in ne smemo prištevati niti k otroški niti k trivialni literaturi. V tem dialogu je manifestirana političnost in etičnost melanholične države, posthumne zavezanosti in dolžnosti do mrtvega Drugega, s katerim posameznik ohranja notranji dialog (Derrida 2001 v Vrtačič 2012). Morda je prav ta drža manjkajoči kriterij okusa in razločevanja med pomembnimi in nepomembnimi ter resnimi in neresnimi kulturnimi izdelki (Debeljak 2002, 96).

¹⁰⁸ V izvorniku je izšel leta 2007 pod naslovom *Harry Potter and The Deathly Hallows*.

Harry in prijatelja izvedo, da je Mrlakenstein enega od horkrucev skrila na Bradavičarki. Istočasno Mrlakenstein ugotovi, da je več kot polovica njegovih horkrucev že uničena, zato zasede Bradavičarko skupaj z Jedci smrti, ki se množično spopadejo s Feniksovimi redom in Dumbledorjevo armado. Rowlingova "ubije" številne pozitivne like, tudi ambivalentnega profesorja Rawsa, s katerim se skozi nemogoč pogled vzpostavi pozitivna identifikacija. Raws Harryju pred smrtjo podari nit misli (*mislito*), preko katerih Harry prisostvuje Rawsovimi¹⁰⁹ pogovorom z Dumbledorjem. Zadnji horkruc, ki ga mora Harry uničiti, je on sam (prav tam).¹¹⁰ Da bi postal Mrlakenstein spet premagljiv smrtnik, mora Harry umreti, kakor je na metaforičen način napovedala že prerokba. Harry se Mrlakensteinu preda, žrtvuje življenje za dobrobit skupnosti in Mrlakenstein vanj sproži kletev smrti, ki pa ne ubije Harryja, ampak horkruc, tj. del Mrlakensteinove duše, ki je bila v njem zapečaten. S tem Mrlakenstein postane premagljiv in v Harryjevih rokah se po spletu naključij, ki retrospektivno "zlepi" pripoved, znajde prapalica. Mrlakenstein je premagan in svetinje smrti pripadajo Harryju Potterju, a ta jih zavrne in prapalico uniči. Vrne se h Ginny ter si ustvari družino (prav tam).

Harry kot objekt, ki mora biti uničen, označuje hkrati integracijo razcepljenega Jaza in dokončen umik libidinalne investicije ali pretrganje vezi z ljubezenskim objektom – sprejemanje vseh razsežnosti izgube, katere izkušnjo je Rowlingova združila v pripoved, ki združuje izkušnji umirajočega in žalujočega v fazi sprejemanja smrti glavnega protagonista.¹¹¹ Sprejemanje smrti se včasih občuti kot izdaja (Kübler-Ross 2014, 27)¹¹², saj se žalujoči odreče pokojnemu kot objektu ljubezni. Sprejemanje izgube lahko spremljajo občutki krivde, še posebej zato, ker se rekonstrukcija osiromašene resničnosti lažje doseže, če posameznik zanika, razvrednoti osebno lastnino (npr. oblačila) pokojnega njene presežne vrednosti in na

¹⁰⁹ Še bolj pristen primer etične melanholične drže pooseblja nepriljubljeni profesor Raws. Resnični junak zbirke romanov o Harryju Potterju ni Harry Potter, ampak ambivalentni Raws, dvojni agent, ki je za zmago v boju proti Mrlakensteinu najprej zastavil svoj sloves, ki je trpel večji del Rawsovega življenja, v razpletu pripovedi pa še svoje življenje. Njegovo žrtvovanje v primerjavi s Harryjevim ni temeljilo na nujnosti izsiljene izbire, ampak na zavezanosti ljubezenskemu objektu, ki ga v našem primeru predstavlja Harryjeva mati, Lily Evans. Na tem mestu za podrobnosti Rawsovega žrtvovanja in njun odnos, ki je predstavljen v predzadnjem in zadnjem romanu, ni prostora.

¹¹⁰ »Tiste noči, ko ga je Mrlakenstein poskusil ubiti in ga je Lily obdala s ščitom svoje žrtve, da se je kletev odbila naravnost v Mojstra... je drobca duše slednjega odkrnilo in prisel se je na edino živo bitje v podirajoči se hiši. Del Mojstra tako živi v Harryju in od tod mu moč, da govori s kačami, in zato sta s coprnikom povezana. Fant povezave ni nikdar razumel, Mrlakenstein pa tega drobca ni nikoli pogrešil. A dokler ostaja v fantu, je na varnem, in Lord Mrlakenstein ne more umreti. /.../ „Torej Potter... Potter mora torej umreti?“ je vprašal Raws. In ubiti ga mora sam Mrlakenstein. To je bistveno.« (Rowling 2008, 532).

¹¹¹ Za melanholičnega bralca je to prepoznavanje sebe kot objekta lahko nevarno. Če v igri postvarelosti, ki jo napaja samoprezir in neskončna ljubezen do Drugega, prizna premoč Drugemu, bo storil samomor (Vrtačič 2012).

¹¹² »Da ga je Dumbledore prevaral, ni bilo vredno omembe. /.../ In Dumbledore je vedel, da Harry ne bo pobegnil, tevmec bo šel do konca, pa čeprav bo to tudi njegov konec« (Rowling 2008, 536)

nek način zavrže te relikvije žalovanja, ki se v pripovedi v sedmem romanu literarno utelešajo kot svetinje smrti. Vendar v zadnji, končni točki žalovanja žalujoči ne čuti več krivde ali jeze. Samoto občuti kot blagodejno, smrt pričakuje oziroma sprejema s tihim pričakovanjem. Občutki žalosti ostanejo, vendar se neločljivo povežejo z upanjem (prav tam, 133).

Ko Harry sprejme smrt in izbere žrtvovanje, ne smemo pozabiti, da je njegovo smrt priredil ravnatelj Dumbledore, ki je vedel, da mora umreti za dobrobit čarovniške skupnosti. Harry je bil torej v navidezno svobodno in herojsko izbiro prisiljen ne le zato, ker ga je Mrlakenstein pod grožnjo smrti njegovih prijateljev v to prisilil, ampak ker je bila njegova smrt pogoj v boju proti zlu (Rowling 2008).

Harryjeva smrt torej označuje prazno gesto, to, kar Žižek definira kot paradoks izsiljene izbire: »/v/saka pripadnost družbi vključuje paradokso točko, na kateri je subjektu ukazano, da svobodno, kot rezultat svoje izbire, sprejme to, kar mu je tako ali tako vsiljeno« (Žižek 1997, 44). Tovrstna izbira temelji na nenapisanih pravilih sistema, ki so v odnosu do javnega zakona hkrati transgresivna (Harry z izbiro smrti skuša zrušiti (nelegitimno) Mrlakensteinovo oblast) in prisilna (nujnost Harryjeve smrti krči njegovo polje izbire oziroma onemogoča izbiro življenja, ki je glede na javni zakon legitimna). Skrivnost o horkrucih v tem primeru reprezentira nenapisana pravila, v katerih ima svojo oporo tudi (ideološka) fantazma (Žižek 1997, 45).

Fantazmo o izgubljenem objektu je v fazi sprejemanja smrti včasih težje premostiti kot smrt ljubljenega človeka (Kübler-Ross 2014, 98). Harryjeva smrt torej označuje prizadevanje pisateljice, da bi v procesu žalovanja opustila fantazmo, ki deluje na dvoumen način in v dveh smereh.

/.../ Hkrati omeji razpon izbir (podaja in ohranja strukturo izsiljene izbire, kako izbrati, da ohranimo svobodo izbire, tj. zev med formalnim simbolnim okvirjem izbir in družbeno realnostjo premostiti tako, da prepreči izbiro, ki – čeprav je formalno dovoljena – bi, če bi do nje dejansko prišlo, uničila sistem) in ohranja lažno odprtost, tj. predstavo, da bi lahko prišlo do izključene izbire in da do nje dejansko ne pride zgolj zaradi kontingentnih okoliščin (Žižek 1997, 46).

Opuščanje fantazme se zgodi na točki, ko subjekt sprejme svoj temeljen razcep in hrati tudi

razcep nepopolnega Drugega. To pomeni, da subjekt sprejme logiko praznine lastne biti, ki vznikne v istem trenutku kot nedosegljiv objekt-razlog želje. Istočasno mora subjekt tudi spoznati, da je Drugi v odnosu do želje in objekta-razloga želje prav tako razcepljen kot on sam in zato objekta-razloga želje nima. Subjekt, ki prekorači fantazmo, hkrati zavrne parcialne objekte in sprejme logiko gona, ki večno in ponavljajoče kroži okrog objekta-razloga želje, ki ostaja nedosegljiv in od katerega je odstrta fantazma (Lacan 1980).¹¹³

Da pa prekoračitev fantazme, ki jo označuje izguba, pri subjektu ne povzroča nevzdržnih občutkov tesnobe ali žalovanja, mora iti subjekt skozi neke vrste ponavljajoča se dejanja neudobja, oziroma sprejeti bolečino v *jouissance*, tj. presežni užitek. V zastavitvi Freudove psihoanalize mora subjektov psihološki ustroj izpolniti določene pogoje: integrirati narcisistični, razcepljeni Jaz in ponotranjiti, oblikovati močan Nadjaz, ki preprečuje ustoličenje libidinalnim silam Onega.

»Moralni zakon /.../, če si ga ogledamo od blizu, ni nič drugega kot želja v čistem stanju, prav tista želja, ki nas pripelje do – v pravem pomenu besede – žrtvovanja vsega, kar je objekt ljubezni v človeški nežnosti – pravim do žrtvovanja in do uboja, ne zgolj tega, da zavržemo patološki objekt« (Lacan 1965 v Žižek 1991a, 211). Ko se Harry žrtvuje, izbere smrt in se na ta način "dereificira", je opora njegovega dejanja le delno objekt-razlog želje, to, kar je v subjektu več kakor on sam, tj. delček Mrlakensteinove duše, ki bo s Harryjevo smrtjo uničen. Opora njegovega dejanja je fantazmatična, subjektivno-objektivno simbolno občestvo¹¹⁴, ponotranjen Dumbledorov imperativ, ki je Harryja v letih šolanja pripravil na žrtovanje za višje dobro, ki se v skupni pripovedi vseh sedmih romanov manifestira v obliki dobrobiti za vsa magična in nemagična bitja. Kljub temu pa gre pri razpletu pripovedi v sedmem romanu le za *as if* elementarni scenarij etične pripovedi, kjer je »na začetku /.../ neka izsiljena izbira, ki subjektovo eksistenco zaznamuje s krivdo; nato imamo ponovitev te izvirne situacije izbire; v ponovitvi pa se subjekt skozi samomorilsko dejanje opere krivde, "odreši" (Žižek 1991a, 207).

¹¹³ Prekoračitev fantazme označuje večno vračanje istega v gonu, kar pomeni »/.../ popolno sprejetje bolečine same kot inherentne presežku užitka, ki je *jouissance*. "Večno vračanje istega" torej ne vključuje več Volje do moči /.../, temveč kaže držo aktivne potrditve pasivne konfrontacije z objektom-razlogom želje, zaobidenje posredniške vloge fantazme« (Žižek 1997, 48).

¹¹⁴ »Izbira občestva, družbena pogodba, je paradokсна izbira, pri kateri ohranim svobodo izbire le, če "pravilno" izberem, tj. če izberem občestvo; če pa izberem drugo občestvo, izgubim samo svobodo oziroma samo možnost izbire (klinično rečeno: izberem psihozo)« (Žižek 1991a, 207).

Razplet namreč označujemo za *as if* etično pripoved in *as if* etično dejanje, ker Harry svoje žrtvovanje preživi¹¹⁵. To pomeni, da je Rowlingova na tem mestu posvojila novo, krščansko fantazmo, ki objekt-razlog želje umešča v območje transcendentalnega Drugega, *jouissance* pa v posmrtno življenje. Odvisnost od želje Drugega v tem primeru reprezentira z grehom prepredeno asketsko življenje in nenehno "očiščevanje" krivde v odnosu do zunanjega moralnega zakona. Vendar moramo upoštevati, da odnos do transcendentalnega Drugega v splošnem reprezentira vera v posmrtno življenje, ki ima pri lažjemu sprejemanju izgube ali smrti, tj. pri razreševanju procesa pozitivno vlogo (Kübler-Ross 2004).

Da pisateljica v sklepnem dejanju skupne pripovedi o Harryju Potterju posvoji novo fantazmo, ki v *paraxisu* proizvaja nujno polisemične interpretacije, implicira prav ambivalenten status tega dejanja. Čeprav je Harryjeva izbira smrti glede na odnos do empirične realnosti in znotraj družbenega reda čarovniške paradigme le *as if* etična, izsiljena in ima zato oporo v fantazmi¹¹⁶, se njegova izbira smrti v alegoričnem odnosu do samega presežka v moralnem zakonu (Zupančič 2001, 33), ki ga označuje Dumbledore, manifestira kot etična¹¹⁷, v odnosu do statusa subjekta pa kot dejanje *par excellence*: »Dejanje /.../ retroaktivno ustvari pogoje lastne zmožnosti /.../, na novo začrta meje mogočega v obstoječem redu /.../, izloči simbolične koordinate, ki določajo subjekt. V tem smislu dejanje narekuje samoizbris, radikalno subjektivno razpustitev /.../« (Žižek 2004 v Devenney 2007, 55).

¹¹⁵ »Harry je spet zatisnil veke in premislil, čemu je bil priča. Coprniki so se prej očitno zgrnili k Mrlakensteinu, ki je ležal na tleh. Ko je vanj zagnal kletev smrti, se mu je torej nekaj zgodilo... "Ti", je rekel Mrlakenstein /.../ "Preglej ga. Prepričaj se, da je mrtev." Harry ni vedel, koga je poslal k njemu. Lahko je zgolj ležal, pri čemer mu je srce izdajalsko bilo, in čakal. /.../ Dlani, mehkejše, kot jih je pričakoval, so se dotaknile njegovega obraza, mu privzdignile veke, segle za srajco, vse do prsi, in otipale utrip. /.../ Začutil je, kako se je dlan na prsih pokrčila; nohti so se mu zadržali v kožo. Nato jo je izvlekla. Sedla je."Mrtev je!" je Narcissa Malfoy zaklicala opazujočim"« (Rowling 2008, 560).

¹¹⁶ Fantazma je tu seveda krščanskega ustroja, kar reprezentira npr. ponovno vstajenje moralno čistega junaka in motiv žrtvovanja za grehe skupnosti (minister Schusmaar, minister Tepeshkar, profesor Raws, ravnatelj Dumbledore ...).

¹¹⁷ Če primerjamo Harryja Potterja z Antigono, glavno protagonistko grškega dramatika Sofokleja, ki se v literarnih vedah in v družbeni teoriji na splošno intepretira kot utelešenje moralnega zakona, pridemo do paradoksalnih ugotovitev, ki se nanašajo na moralni zakon. Antigona s pokopom brata Polinejka krši javni, simbolni zakon družbenega reda (Kreonovo prepoved), a sledi notranjemu moralnemu zakonu. Za kršitev prvega opravi dejanje samomora, pri čemer je samomor le materialna dopolnitev smrti v simbolnem. Antigona je grešni kozel, izjema, ki utrjuje Kreontovo pravilo družbenega reda. Antigona se žrtvuje v imenu tistega, kar je več v moralnem zakonu in za moralni zakon kot samo instanco (Lacan 1988). Harry se prav tako žrtvuje, a s svojim dejanjem ne krši družbenega reda, ki ga v trenutku smrti reprezentira nelegitimni vladar, tiran Mrlakenstein, ki zahteva njegovo smrt. Harry se žrtvuje v imenu moralnega zakona, vendar ne tudi za instanco moralnega zakon, ampak za skupnost. Njegova žrtev družbeni red hkrati zruši (Mrlakenstein) in vzpostavi v obliki realnosti, ki ji ne poveljuje *jouissance*. Če Antigona simbolno umre še pred svojo materialno smrtjo, se Harry simbolno rodi po svoji materialni smrti, ki to ni.

Sprejemanje izgube v procesu žalovanju torej ne določa le strukture pripovedi, ampak tudi transformacijo glavnega protagonista, ki iz zornega kota Kierkegaardovih življenjskih sfer kot subjekt najprej preskoči iz estetske v etično sfero (kapriciozen Jaz-Ideal se pretvori v moralen Ideal-Jaz), ko Mrlakensteinovo vrnitev v Feniksovem redu in Polkrvnem princu prepozna simbolno občestvo oziroma čarovniška skupnost (Hunter 2012), Harryjevo razodetje, da je tudi sam le parcialni objekt oziroma *subjekt-jouissance-Dругega* (Lacan 1980), ki se mora žrtvovati, pa označuje preskok iz etične sfere v religiozno. Harry postane namreč "vitez vere", ki brezdvomno verjame v Dumbledorjevo teorijo horkruecev, ki se neodvisno od verovanja na njegovo srečo izkaže za napačno (Hunter 2012).

Iz zornega kota simbolne kastracije Harry s tem ko zavrne moč – v psihoanalizi Melanie Klein nadzor nad narcisističnimi investicijami v zunanjih objektih (Klein 1996) – zavrne nesmrtnost, v zameno pa prejme ljubezen, ki pripada območju smrtnega, v kolikor večnost označuje čas od rojstva do smrti. Objekt-razlog želje se od želje Drugega ne loči popolnoma; Harry zgolj zamenja eno z drugim, prehaja med simbolnimi občestvi, kar je glede na število menjav že fantazmatična forma, ki se napaja iz izkušnje žalovanja Rowlingove. Harry na prehodu iz faze zanikanja v fazo jeze bunkeljski svet zamenja s čarovniškim svetom; v skupni pripovedi je pogosto odločilna identifikacija s šolskim domom, čigar etos temelji na pogumu; v fazi pogajanja se identificira z botrom Siriusom Blackom; v fazi depresije je odločilna identifikacija s prijatelji ter s subkulturno skupino Dumbledorjeva armada; vseskozi je za Harryjev moralni ustroj izjemnega pomena Dumbledore. Po njegovi smrti in lastni smrtni v simbolnem pa Harry vse Velike Druge poenoti v enega samega – Ginny Weasley. Objekt-razlog želje torej "potuje" od nevzdržnega notranjega elementa, narcisističnih parcialnih (magičnih) objektov ali falosov, Velikih Drugih, transcendentalnega Drugega do Ginny Weasley.

Harry falose, insignije oblasti, zavrne (prapalica, kamen vstajenja, horkruc), ampak zanka ujetosti v nov, hkrati razcepljen in poenoten simbolni red, se manifestira na točki ob uničenju prapalice, kjer se Harry ni odrekel tudi privilegiju do (ne)posedovanja moči. Ko je Harry premagal Lorda Mrlakensteina, mu je namreč vsa čarovniška skupnost priznavala legitimnost do posedovanja falosov. Zato Harry paradoksalno šele z zavrnitvijo legitimnih falosov postane simbolno kastriran – razpet med legitimnim simbolnim mandatom najmočnejšega živečega čarovnika in vlogo preprostega družinskega človeka.

To fantazmatično protislovje pa je empirično jasno v fazi sprejemanja smrti v procesu žalovanja. Ko subjekt namreč sprejme izgubo, izgubljen objekt ljubezni simbolno "ubije". Simbolno kastracijo v tem primeru označuje razcep med preteklostjo in prihodnostjo, nadaljevanje življenja, kjer si žalujoči prisvoji nov objekt ljubezni. Nelegitimnost simbolnega mandata lahko subjektu podeli skupnost, ki prisvojitve novega objekta ljubezni, moškega, ženske ali bodisi neživega predmeta, ne odobrava ali pa v istem primeru razcep med simbolnim mandatom in vlogo subjekta zastopa posameznikova vest.

Legitimnost fantazme in falosov je torej odvisna od simbolnega občestva. V primeru sprejemanja smrti Rowlingove to pomeni posvojitve nove fantazme, ki ji ne poveljujejo več svetinje smrti (*jouissance*, *Tanatos* in *das Unheimliche*), ampak družbenokulturno sprejemljivejša norost, magično mišljenje ljubezni, v kateri subjekt ni zaznamovan s psihopatološko krizo, ki zahteva klinično (samo)analizo. Za tančico, kjer se Harry alegorično z zavrnitvijo posedovanja prapalice kot falos ne pusti vnovično simbolno kastrirati, se skriva v resnici dejanje sprejemanja simbolne kastriranosti, temeljne praznine postmoderne subjekta (Žižek 1991a).

Zavračanje te praznine se, kakor smo skozi lacanovsko zastavitev subjekta, ki je skrepenel v označevalcu, ponazorili v prejšnjih poglavjih, manifestira v obliki alieniranega subjekta. Na tem mestu pa moramo omeniti, da je alieniran subjekt, ki ga zaznamuje metafizična izgubljenost oziroma manjko biti, le ena od razsežnosti razcepljenega subjekta. Druga razsežnost je subjekt separacije, ki ga zaznamuje izguba nekega objekta oziroma manjko užitka. Kar v prekoračitvi fantazme označuje prehod od želje h gonu, v klinični analizi pomeni "ozdravitev", prehod od subjekta alienacije k subjektu separacije, ki je neločljivo povezan z dejanjem zapiranja nezavednega. Ta prehod se zgodi s prehodom subjekta skozi nek temeljit proces ali območje nelagodja, ki ga v sedmem romanu v Harryju Potterju reprezentira žrtvovanje, ločitev objekta-razloga želje od želje Drugega (Lacan 1980).

Fenomen prekoračitve fantazme in fenomen sprejemanje izgube v fazi žalovanja sta si zato na splošni elementarni ravni ekvivalentna. Sprejemanje izgube v procesu žalovanja alegorično vedno pomeni ».../ dejanje zapiranja, stanje zaprtega /closure/« (Kübler-Ross 2014, 155), prekoračitev fantazme, ki je ».../ prehod želje h gonu /pa vključuje/ natanko sprejemanje travmatičnega dejstva radikalne zapore« (Žižek 1997, 47).

Iz zornega kota procesa žalovanja pisateljice se v *paraxisu*, virtualnem mestu njene fantazme, se lacanovski prehod od subjekta alienacije do subjekta separacije manifestira s Harryjevim žrtovanjem horkruca in zavračanjem falosov, kar v freudovskem smislu pomeni postopno prevlado načela realnosti, kjer nerazcepljenemu Jazu končno uspe uravnati dinamiko med Nadjazem in Onim ter pričeti uporabljati potlačitev kot primarni obrambni mehanizem. Preden se Harry prebudi od mrtvih, se znajde v območju nelagodja, v prostoru neznanih razsežnosti¹¹⁸, v prostoru (*das Unheimliche*) med živimi in mrtvimi¹¹⁹, kar lahko razumemo kot posledico sprejemanja smrti in avtoričine »refleksije v Nadjazu« (Fischer-Lichte 2008, 256) oziroma njenega samoopazovanja, ki ji za trenutek razodene ambivalenten virtualen prostor fantastične literature, *paraxis*, kot » /.../ Drug prostor, ki ga ni več mogoče odpraviti kot fantazmatsko dopolnilo družbeni realnosti (Žižek 1997, 47).

Zdi se, da skuša pisateljica to zavedanje, ki se za trenutek pojavi med prekoračitvijo stare in sprejemanjem nove fantazme, potlačiti tako, da *das Unheimliche* razprši v prostor, tj. iz magičnih objektov ustvari magični prostor, ter na dobeseden literaren način razmeji subjekt in objekt (Harry se iz objekta spreminja v subjekt), pri čemer subjekt v tem razpršenem prostoru prehaja iz skrepenelosti v označevalcu v smisel¹²⁰. Iz praznih mest, ki so jih v prešnjih pripovedih označevali literarni sintomi kot označenci z enim označevalcem, pisateljica ustvari dialog in poskuša razsežnost *das Unheimliche* udomačiti v jeziku, si to razsežnost prilastiti – en označenec *das Unheimliche* (npr. morakvar, horkruc, smrt) spremeniti v "celovito", nedeljeno verigo binarnih parov, ki jih tvorijo označevalci in označenci, kar na psihopatološki ravni pomeni potlačiti *Tanatos* in se izogniti *jouissance*.

Kljub temu pa *das Unheimliche* ni mogoče niti potlačiti (Lacan 2006) niti si ga racionalno

¹¹⁸ »Harry se je znašel v nekakšni veliki sobani KŽTD /*Room of Requirement*?/ Dlje ko si je prostor ogledoval, več je bilo videti. Visoko nad Harryjem se je v soju sonca zalesketala velika obokana steklena streha. Morda gre za palačo« (Rowling 2008, 546). V tem prostoru se med Harryjem in Dumbledorjem odvije pogovor, v katerem bralcu in Harryju Dumbledore retroaktivno, kot je za fantazmo značilno, razloži, zakaj je preživel.

¹¹⁹ V prostoru neznanih razsežnosti, ki alegorično reprezentira dialog med Jazom in Nadjazom: »„Ampak saj ste mrtvi!“ je vzkliknil Harry. "Vsekakor," je Dumbledore pritrdil neizpodbitnemu dejstvu. "Torej... Sem mrtev tudi jaz?" /.../ "Zanimivo vprašanje, kajne? Toda če dobro premislim, ljubi fant, bi rekel, da ne"« (Rowling 2008, 547).

¹²⁰ Na ta način Harry Potter sam postane *das Unheimliche*, subjekt v območju med dvema smrtma, iz katerega se vrne živ. V filozofiji Giorgia Agambena (postane Harry Potter *Homo Sacer*, posameznik, obdan z avro svetega, zunaj Zakona (bodisi pravno-legalnega bodisi Simbolnega), v liminalnem stanju, ki je značilno za posameznike v obredu prehoda, ki je tudi smrt (Van Gennep 1960 in Turner 1967 v Šterk 2009, 593), v primeru Harryja Potterja pa Simbolna smrt in fantazmatska menjava simbolnega občestva oziroma na bolj pragmatični ravni ponovno oživiljena sposobnost za ljubezen. V kontekstu živih mrtvecev, *Homo Sacerja* in *das Unheimliche* območja med dvema (materialno in simbolno) smrtma je imel Janez Janša leta 2012 povsem prav, ko je protestnike imenoval "zombiji, ne pa narod". Šlo je namreč za ljudi, ki so živeli pod Zakonom, ki ga niso priznavali.

prilastiti (Dolar 2012). Kljub temu da torej skuša *das Unheimliche* relativizirati, osmisliti in simbolizirati v jeziku, njen poskus spet ustvari presežen pomen in s tem novo fantazmo, a hkrati tudi upanje, ki je pri sprejemanju smrti nepogrešljivo. Pripoved pa na bralca, v kolikor se identificira z zornim kotom pripovedovalca oziroma s Harryjem Potterjem, spet učinkuje na *das Unheimliche* način.

Preobrazba glavnega protagonista in razsežnosti *das Unheimliche* na ravni jezika v kontekstu sprejemanja izgube pomeni uspešno povnanjenje bolečine. Proces žalovanja se za subjekt, ki piše, pozitivno razreši, kar pomeni, da je uspešno prestal grožnjo smrti v simbolnem svetu jezika; ni zdrsnil v norost in ni napravil samomora. V Freudovi zastavitvi inihibicije, simptoma in tesnobe sprejemanje smrti označuje potlačitev ter s tem tudi konec pisanja kot simptoma. V tem smislu tudi Rowlingova opusti falos, ki ga je alegorično reprezentiral prazen list papirja, kar pomeni, da Jaz ni več inhibiran oziroma deseksualiziran. Rowlingova se odreče privilegiju nad rabo knjige kot zaslona, *paraxisa*, virtualne *heterotopije* (Freud 2001) in podaljšek svojega Jaza, Harryja Potterja, popelje skozi proces prekoračitve fantazme.

Pisanje fantastične oziroma *magične književnosti* s koncem žalovanja izgubi katarzično in asketsko funkcijo¹²¹. Ker izgine tesnoba, izgine pisanje kot nadomestek zadovoljitve nagona. Mrlakensteinova smrt pomeni, da je pisateljica uspešno potlačila *Tanatos* in da je v razpletanju nagonov prevladal *Eros* (v krščanski fantazmi *Agape*). Harryjevo opuščanje falosov pomeni, da je Jaz postal integriran in v freudovskem smislu nerazcepljen, kar pomeni, da se je sposoben upreti patološkemu begu v manihejski svet dnevnega sanjarjenja in magičnega mišljenja, ki mu poveljuje načelo ugodja. S sprejemanjem smrti oziroma z uspešno rekonstrukcijo resničnosti, ki je osiromašena za izgubljeni objekt, izgine tesnoba, ni pa nujno, da izgine tudi bolečina (Kübler-Ross 2014). Kljub temu je Rowlingova Veliko zgodbo o žalovanju in upanju Harryja Potterja sklenila s vzpodbudnimi besedami: »Brazgotina ga ne muči že devetnajst let. Vse je v najlepšem redu« (Rowling 2008, 586).

¹²¹ Konec žalovanja v kontekstu fantastične oziroma *magične književnosti* pomeni le izgubo katarzične in asketske funkcije, medtem ko estetska funkcija, ki ji poveljuje *jouissance*, presežen užitek ustvarjanja presežnih pomenov, vedno določa pisateljsko dejavnost. O tem priča to, da Rowlingova po napisani zbirki o Harryju Potterju ni popolnoma prenehala s pisanjem, ampak se je posvetila zgolj "resnejši" književnosti, kriminalnemu romanu.

8 Možnosti performativne preobrazbe bralskega subjekta

V obsežnem sklopu, kjer smo raziskovali biografski kontekst nastanka zbirke romanov o Harryju Potterju, smo ugotovili, da ima pisanje pri razrešitvi procesa žalovanja instrumentalno vlogo, ki lahko vpliva na transformacijo žalujočega posameznika. Pisateljica, Joanne Kathleen Rowling, je spretno uporabila vlogo knjige, ki deluje kot zaslon in skozi tekst reskonstruirala znosnejšo simbolno realnost. Pri rekonstrukciji simbolne realnosti se je najbolj identificirala z glavnim protagonistom, kljub temu da pisanje tako kot branje predpostavlja identifikacijo z množtvom subjektnih pozicij. Glavnega protagonista, ki je v tej identifikaciji deloval kot podaljšek njenega Jaza, je v fikcijski pripovedi popeljala skozi subjektivno transformacijo, izkušnjo praga in liminalnosti, ki je obenem ključna za prekoračitev fantazme in uspešen proces žalovanja. Na tej točki je knjiga pričela delovati kot zrcalo. Skozi avtopoetsko *feedback* zanko, to načrtno dvojno igro razmejevanja in prehajanja med objektom in subjektom, je Rowlingova s pisanjem vplivala na lastno subjektivno transformacijo. To pa pomeni, da lahko pisateljski dejavnosti dodamo še eno funkcijo – performativno oziroma uprizoritveno.

V poglavju z naslovom Performativnost branja smo si zastavili vprašanje, kakšen subjekt vznikne iz branja zbirke romanov o Harryju Potterju. Pri raziskovanju položajev znotraj te virtualne *heterotopije* pa smo dobili zrcalen odgovor, ki priča o neločljivi povezanosti pisanja in branja ter bralskega in pisateljskega subjekta: subjekt, ki je vzniknil iz pisanja romanov o Harryju Potterju, nepatološko žaluje oziroma ne žaluje, ker mu to preprečujeta fantazma in pisateljska dejavnost.

Da pa bi lahko poskušali koncizno odgovoriti na vprašanja o naravi morebitne performativnosti, t. i. začasne transformacije bralskega subjekta, bi morali opraviti kvalitativno raziskavo. Iz prejšnjih empiričnih raziskav je razvidno, da ima identifikacija z glavnim protagonistom relativen vpliv na spremembo vrednot pri bralcih (Verzali in dr. 2015), vendar pa ni jasno, kakšne so razsežnosti tega procesa in v kakšnem odnosu si je z načini branja. To bi lahko nespekulativno ugotovili le s kvalitativno raziskavo, kjer bi morali najprej znova pojasniti delovanje performativnosti bralnega dejanja in definirati tip subjekta, ki v bralno dejanje vstopa.

Performativnost je namreč odvisna od izkušnje praga, liminalnosti, kjer so zabrisane meje

med dihotomnimi pari subjekt/objekt: status bralca (gledajočega) je nejasen. Osnovna predpostavka performativnosti je, da bralec v bralsko izkušnjo vstopa s "kulturno lastnino", ki ob izkustvu praga izgine in se predružači. Začasna transformacija "kulturne lastnine" bralskega subjekta poteka skozi liminalnost, ki jo označuje *paraxis*, virtualna *heterotopija*, oziroma preko subjektove prisotnosti na točki, kjer ga ni. Skozi to točko knjiga deluje kot zrcalo in bralcu vrača pogled, ki lahko spreminja razmerja med dihotomnimi pari jezika.

V nadaljnjem raziskovanju bi performativnost bralnega dejanja torej morali raziskovati v odnosu do te točke praznine. V lacanovski psihoanalizi "biti tam, kjer te ni" alegorično označuje objekt-razlog želje, ki subjekt zaznamuje z manjkom in s fantazmo. V okviru Lacanove psihoanalize bi bilo torej ključno raziskovanje odnosa med tekstom in triptihom bralskega subjekta ter njegovega odnosa do objekta-razloga želje in fantazme; v okviru Freudove psihoanalize pa bi lahko raziskovali odnos med strukturo pripovedi in strukturo moralnega imperativa bralskega subjekta. Pri tem pa bi bralski subjekt morali razčleniti glede na tri načine branja, kot jih je definiral Stuart Hall (hegemonski, opozicijski in pogajalski) in glede na najmanj tri družbeno proizvedene tipe subjektivnosti, kot sta jih konceptualizirala ameriški sociolog David Riesman (*inner-directed* in *other-directed*)¹²² v delu *The Lonely Crowd* (1950), in Slavoj Žižek v delu »Patološki narcis« kot družbeno-nujna forma subjektivnosti (1985).

Riesmanov tipološki in razvojni model subjektivnosti temelji na shemi zahodnega družbeno-kulturnega razvoja, ki »/.../ se odseva v ameriškem mikrokozmosu« (Keckkemeti 1961, 7), in ga lahko zaradi daljnosežnosti procesov modernizacije in globalizacije razumemo na relativno medkulturen način. V temelju Riesmanova tipologija temelji na Durkheimovem funkcionalističnem pojmovanju vzajemnega delovanja družbe in posameznika. Iz tega sledi, da *inner-directed* posameznik ustreza liberalnemu kapitalizmu (*laissez-faire*), *other-directed* posameznik ustreza korporativnemu kapitalizmu, patološki narcis pa potrošniškemu kapitalizmu. Riesmanove razpršene analize in interpretacije *inner-directed* in *other-directed* subjektivnosti je v korelaciji s konformnostjo klasificiral Harold Laswell (1961), pomemben ameriški komunikolog.

¹²² V analizi bralskega subjekta bi moral izpustiti Riesmanov tip *tradition-oriented* subjektivnosti, ki je usmerjen v ohranjanje tradicije svojih prednikov. Kritiki so namreč Riesmanu očitali, da za ta socialni karakter ni izdelal dovolj bogate klasifikacije. Iz tega sledi, da je *tradition-oriented* posameznik zelo podoben *other-directed* posamezniku (Gutman in Wrong 1961, 265).

Laswellova klasifikacija bi bila za raziskovanje performativnega učinka ob branju zbirke romanov o Harryju Potterju zelo uporabna, saj bi z njeno pomočjo lažje načrtali razsežnosti, znotraj katerih se posamezen tip subjektivnosti identificira z glavnim protagonistom pred in po bralski izkušnji liminalnosti, ključnega trenutka v pripovedi, kjer glavni protagonist žrtvuje svoje življenje. Smeri potencialne začasne subjektivne transformacije bi nam pomagali načrtati Freudovi koncepti, ki pa so uporabni že za boljše razumevanje posameznega tipa subjektivnosti.

Inner-directed posameznik poseblja načelo realnosti in ponotranjen ter neizprosni moralni imperativ (Nadjaz): je avtonomen, ima dolgoročne (nedosegljive) cilje, strogo ločuje med delom in prostim časom, rad moralizira, poseduje občutek odgovornosti nad lastno usodo, uspeh razume kot posledico lastnega dela in truda, prednost daje neposredni avtoriteti. *Other-directed* pa poseblja načelo ugodja in povnanjen moralni imperativ (Nadjaz): je uniformen, ima kratkoročne cilje, išče takojšnje zadovoljitve, prepričan je o nujni zabavnosti dela, njegov uspeh je odvisen od odločitev drugih, ima težnjo po odvrčanju odgovornosti na druge ljudi, prednost daje manipulativni avtoriteti (Laswell 1961, 70).

Predvidevamo, da bi *other-directed* posameznik skozi *das Unheimliche* izkustvo praga, območje nelagodja, dobil možnost individualizacije in osvobajanja od želje Drugega. Po Harryjevi "smrti" v simbolnem, žrtvovanju v imenu Velikih drugih in za skupnost, bi si *other-directed* posameznik zastavil vprašanje, kaj si glavni protagonist sploh želi. Njegova performativna preobrazba bi v tem primeru potekala v smeri od uniformnega posameznika, ki je grožnja demokratični družbi, do diferenciranega, avtonomnega posameznika, ki je temelj demokratične družbe.

Po drugi strani pa zaradi ambivalentnega statusa *as if* etičnega dejanja ob koncu pripovedi obstaja več možnih smeri performativne preobrazbe tudi za *inner-directed* posameznika, ki bi se ob Harryjevemu junaštvu morda prepustil sanjarjenju oziroma *jouissance* in zato protagonistovega žrtvovanja ne bi izkusil kot praga, saj bi v tej moralni fantazmi kot subjektivnost protestantske etike užival. Hkrati pa bi *inner-directed* posameznik iz bralske izkušnje izstopil razdražen ali pa razočaran. Iz njegovega zornega kota se je Harry insignijam oblasti, ki si jih je zaslužil s trdim delom in trudom iskanja in uničevanja horkrucev, nelegitimno odrekel. Branje kot performativno dejanje na *inner-directed* posameznika torej domnevno ne bi učinkovalo. Obstaja pa seveda možnost, da bi mu pripoved, ki temelji na

magičnemu mišljenju, škodovala, ali pa bi mu protagonistova zavrnitev falosov okrepila prepričanje o smotrnosti boja za pravico.

Posamezni subjektivni tipi ustrezajo različnim oblikam kapitalističnih družbenih sistemov v 20. stoletju. Razvili so se kot posledica različnih načinov socializacije (permisivna, avtoritarna, ipd.) in različnih vlog posameznih družbenih institucij, kot sta npr. družina in šola. Zato gre za oblike subjektivnosti, ki bi jih ob morebitni kvalitativni raziskavi zagotovo srečali med bralci fantastičnih oziroma *magičnih romanov* o Harryju Potterju. Ker pa je Rowlingova roman napisala v potrošniškem kapitalizmu, je med bralci domnevno prevladoval patološki narcis, ki bi se glede na opravljeno analizo posameznih knjižnih fenomenov (pripovedno struktura, nemogoč pogled, središčna perspektiva, logika magičnega mišljenja, čaranje, .itd.) najlažje identificiral ne le s psihopatologijo glavnega protagonista, ampak tudi s fenomeni, ki sem jih pripisal posameznim fazam v procesu žalovanja.

Patološki narcis je subjektivnost, ki združuje in popači *other-directed* in *inner-directed* subjektivnosti in ju hkrati nadgradi s kopico psihotičnih in nevrotičnih simptomov (tesnoba, depresivna občutja, primitivni obrambni mehanizmi razcepa in utajitve, paranoidne ideje, kompulzivna dejanja, itd). Ker nikoli ni pozitivno razrešil depresivne pozicije in Ojdipovega kompleksa, je njegov Jaz razcepljen, Nadjaz pa povnanjen in perverzno spremenljiv glede na doseganje narcisističnega dobička. Zato patološki narcis ljudi deli na Idealne Druge, sovražnike in naivneže ter z njimi ravna brez vsakršnega obzira. Poleg tega pa je »/.../ povsem nezmožen pravega žalovanja./.../ Izguba mu je preprosto nekaj nesprejemljivega in neznosnega, napad na njegov narcisizem, in nikakor je ni zmožen ponotranjiti« (Žižek 1985, 112).

Za patološkega narcisa kot bralski subjekt v kontekstu zbirke romanov o Harryju Potterju obstaja torej največ možnosti za (začasno) performativno preobrazbo. V tem smislu bi manifestacije posameznih faz žalovanja, ki se skozi pripoved razrešujejo, lahko delovale kot priročnik, kako postati subjekt, ki ni »/.../ nekdo drug glede na lastno osebnost« (prav tam, 125). Njegove megalomanske fantazije bi nedvomno podpirali fenomen čaranja¹²³, čarovniška

¹²³ Patološkemu narcisu manjka performativna razsežnost govornega dejanja, čeprav narcis paradoksalno ljudi očara predvsem preko jezika. Ker ni zavezan simbolnemu redu, je pogosto patološki lažnivec. Performativna razsežnost govornega dejanja označuje » /.../ dejanje, ki ga izvršimo s samim izjavljanjem /.../, ni isto kot pragmatični učinek neke izjave« (Žižek 1985, 125). Primer performativne razsežnosti govornega dejanja je npr. obljuba (»dati besedo«) ali izjava duhovnika »razglašam vaju za ženo in moža« (podelitev simbolnega mandata).

resničnost, ki temelji na magičnem mišljenju, in identifikacija z uporniškim protagonistom, ki je za kršitev pravil pogosto nagrajen, vendar pa bi mu npr. branje prvega romana pomagalo potlačiti *Tanatos* in nevezano tesnobo, ki se manifestira v *das Unheimliche*. Branje bi nadomestilo samodestruktivne oblike *jouissance*. Preko podoživljanja Ojdipovega kompleksa bi mu morda vsaj začasno uspelo vzpostavi nekaznovalni Nadjaz, čigar izkušnjo bi morebiti razumel in skušal razrešiti preko ponavljajočega se umiranja pozitivnih likov.

V četrtem, petem in šestem romanu, v katerih se manifestira faza depresije v procesu žalovanja, bi zagotovo prepoznal odsev svojega razcepljenega Jaza, saj je »/.../ depresija skrit obraz narcisa« (Kristeva 1989, 5). Manihejski boj, dvojno igro med Harryjem Potterjem in Lordom Mrlakensteinom, bi patološki narcis zato gotovo doživljal na *das Unheimliche* način, ki narcisa prikazuje kot nosilca travmatičnega bistva, objekt-razlog želje, zaradi katerega niha med psihozo in nevrozo kot otrok med paranoidno-shizoidno in depresivno pozicijo. Ključno performativno vlogo, ki vse tipe bralcev popelje od subjekta alienacije skozi izkustvo praga do subjekta separacije, bi pri bralnemu dejanju imelo *as if* etično dejanje glavnega protagonista, ki žrtvuje objekt-razlog želje (sebe) in se (ponovno) zaveže simbolnemu občestvu in zavrne falose, narcisistične podaljške sebe. Ker pa Harry Potter svojo smrt preživi, bi to patološki narcis morda razumel kot reafirmacijo narcisizma oziroma potrditev, da je bistvo zapolnitve tesnobne praznine v opuščanju nevrednih in iskanju vrednejših objektov. V kontekstu delovanja avtopoetične *feedback* zanke in za narcisovo (performativno) prekoračitev megalomanske fantazme bi moral Harry Potter v pripovedi ne le zavreči vse parcialne objekte (vključno s seboj), ampak tudi nepovratno umreti, skupni izkupiček (poraz Lorda Mrlakensteina) pa bi moral ostati nespremenjen. Le tako bi se patološki narcis morda odprl postmoderni praznini, ki je ne morejo zapolniti niti insignije oblasti. Obstaja pa tudi možnost, da bi patološki narcis bral kot anahronistični subjekt, ki uživa v identifikaciji in samopogubi glavnega protagonista – ne da bi v izkustvu praga posvojil liminalni subjektivni status.

Fenomen čaranja, tj. z izjavo spreminjati materialno resničnost, lahko iz zornega kota patološkega narcisa razumemo kot izbruhe nezavednega; kot poskus subjekta, ki je skrepenel v označevalcu, vstopiti v pomen; kot narcisistični nadomestek manjka performativne razsežnosti; kot del narcisistične fantazme o vseprisotnosti, vsemogočnosti, vsevednosti, ki se dosega s pomočjo čarovniške palice, falosom *par excellence*. Čarovniška palica je tako le eden od magičnih predmetov, ki jih lahko razumemo kot potrošniške dobrine (»blago z magično vrednostjo«), s katerimi se skuša patološki narcis dvigniti iz povprečja.

9 Hysteria Siberiana

Teorijo o performativnosti bralnega dejanja bi lahko torej potrdili le s kvalitativno raziskavo, ki bi razjasnila odnos med različnimi subjektivnostmi in možnimi preobrazbami njihovih pojavnih oblik. Navkljub temu pa je že samo jedro morebitne kvalitativne raziskave izmzuljive narave, saj performativna izkušnja temelji na subjektivno objektivnem opuščanju samodiscipline in prepuščanju liminalnosti, ki jo označuje fantazma. Virtualni medij performativnosti, avtopoetska *feedback* zanka (Fischer-Lichte 2008) oziroma hipnotična razdalja (Barthes 1987), temelji na magičnem mišljenju, ki ga zaokroža soglasje. Obenem pa je branje meditativno dejanje, ki subjekt podredi fantazmatičnim učinkom besedila. Domnevamo, da bi zato, ker identifikacija temelji na presežnem pomenu, tudi raziskovalni izsledki o možnih smereh performativnosti dobili status *das Unheimliche*, sam proces analize in interpretacije pa bi ob upoštevanju analitikove želje morda performativno vplival prav na analitika.

Zato je nemogoče podati enoznačen odgovor tudi na vprašanje o branju fantastičnih romanov kot uporu proti avtoritarnemu jedru razsvetljenstva. Branje fantastičnih romanov, ki so nasičeni z literarnimi simptomi, namreč proizvaja *das Unheimliche* izkušnjo, ki se je razsvetljski projekt ne more polastiti. Branje fantastične oziroma *magične književnosti*, ki družbeno realnost posnema (*mimesis*) in poustvarja (*poesis*), temelji na magičnem mišljenju, po Foucaultu prevladujoči srednjeveški strukturi vednosti Zahoda, ki je domnevno zatonila z vzponom razsvetljenstva. Paradoksalno, prav po Foucaultu, pa je vsaka vednost proizvod (institucionalne) oblasti, ki to oblast legitimira. Zbirka romanov o Harryju Potterju zagotovo vsebuje vsaj znanje o procesu žalovanja, ki ga po načelu *aemulatio*, ki v magičnem mišljenju enači med seboj oddaljene reči, v interpretativnem kontekstu *Bildungsromana* zlahka zamenjamo s procesom odraščanja. Fantastični romani torej ne reprezentirajo in legitimirajo le družbeno oblastnih razmerij, ampak jim v radikalnejši interpretaciji poveljuje sam temelj oblasti – objekt-razlog želje. Prav toliko, kot se bralec fantastičnih romanov temu avtoritarnemu jedru upira, se mu tudi podreja. Nujen pogoj za smotrnost branja fantastične oziroma *magične književnosti* je *suspension of disbelief* (Iser 2001, 65), prav tista vera in pogoj reflektirane, razsvetljske vednosti.

Na strani upora proti razsvetljenstvu branje fantastičnih romanov vzpodbuja empatijo, nasprotuje instrumentalni racionalnosti, ob bralčevem soglasju za vstop v avtopoetsko

feedback zanko sprevrača zahodnjaške dihotomije, dereficira subjekt, ki je skrepenel v označevalcu. Na strani podreditve pa osiromašen, razcepljen Jaz melanholičnega bralca krepi s fantazmo o etičnosti njegove zavezanosti izgubi in opustošen svet žalujočega bralca krepi s fantazmo o obstoju novega in boljšega ljubezenskega objekta. V podobnem razmerju pa je branje fantastične oziroma *magične književnosti* do poznega kapitalizma: bralec, ki knjigo "srka" ali "golta", je fenomenološko najbližje potrošniku, vendar pa je takšno branje hkrati (nenujno) zastojno in neproduktivno početje, ki pogosto žalosti in vznemirja ter s tem nasprotuje imperativu z utilitarnostjo dosežene sreče.

Poleg tega pa je bralna izkušnja ob knjigi za razliko od kakšne druge virtualne *heterotopije* (npr. spletna družbena/družabna omrežja) samotarska in nenadzorovana, spodbuja svoboden pretok informacij in misli brez posredništva cerkvene ali državne avtoritete. Branje fantastične oziroma *magične književnosti* nasprotuje upravljanemu svetu, tehnokratskemu paradižu, birokratski železni kletki in enodimenzionalnemu človeku, ki reducira posameznika na njegovo ekonomsko vrednost, upira se jeziku kot hidravličnemu mehanizmu ali ornamentu (Adorno 1972), upira se kapitalistični zapovedi o smotrnem izkoristku časa in postmodernistični zahtevi po pozabi (Debeljak 2010, 25). Kot objekt-razlog želje v najčistejši obliki je skrita zaloga surove, neinstitucionalizirane ekscesivne vednosti in v tem kontekstu predstavlja, kakor je nekoč menda dejal Berthold Brecht, sloviti nemški revolucionarni dramatik, čigar knjige so sežigali nacisti, orožje.

Skozi to prizmo pa lahko identificiramo nekaj stičišč med gotsko in sodobno fantastično literaturo na podlagi primera zbirke romanov o Harryju Potterju. Oba zgodovinska žanra sta opravljala kulturno funkcijo pobega, preseganja človeške kondicije, in delovala kot opora objekta želje pri uvajanju družbene ali seksualne transgresije. Oba žanra sta znamenje odsotnosti oziroma delegitimizacije Velikega Drugega. Čeprav so tudi gotsko literaturo kritiki označili kot trivialno, sta oba žanra doživela razcvet v obdobju hitrih družbenih sprememb – utelešata predojdipsko, neudomačeno željo, ki naslavlja družbeno neenakost in napoveduje revolt. Marquis de Sade, Foucaultov najljubši prevratniški pisatelj, je zapisal, da je bila gotska literatura neizogiben proizvod revolucionarnega šoka, s katerim se je soočala Evropa okrog leta 1800. Gotski žanr je bil zagotovo dialoški odziv na zgodovinske dogodke urbanizacije in

industrializacije (prav tam), nekateri avtorji pa so gotsko dojemali kot reprezentacijo terorja, ki je botroval razlastitvi cerkve in aristokracije v francoski revoluciji (Hogle 2003, 96)¹²⁴.

Oba žanra sta posledica svojevrstnega zgodovinskega odčaranja sveta in poskus ponovnega začaranja. Od razveze vrednostnih sfer, konca Velikih zgodb, zavrnitev univerzalnega kriterija resnice (Debeljak 1989, 79) do številnih genocidov, civilizacijskega barbarstva, stalinizma in fašizma, hladne vojne, pojava mladinskih subkultur, izkušnje brezdomnosti, neutolažljivega izkoriščanja delavskega razreda, odtujenosti, občutka konca (zgodovine, družbenega razreda, umetnosti, itd.) ter radikalne Drugosti (11. september 2001), ekonomske krize in gibanja *Occupy* – v kontekstu družbenih procesov in prelomnih dogodkov lahko razumemo sodobno fantastično literaturo, ki je vzniknila po 2. svetovni vojni in svoj vrhunec dosegla na prelomu iz 20. v 21. stoletje, kot posledico hitrih družbenih sprememb, ki na človeško izkustvo vedno delujejo v smislu odčaranja in ponovnega začaranja sveta ter s tem razprši *das Unheimliche* v vse sfere družbenega življenja, ki ga definira dislokacija, dizorientacija ter odtujenost v času in prostoru. To, kar imenuje italijanski filozof Giorgio Agamben golo življenje pod zakonom, ki velja, a nič ne pomeni (Agamben 2004, 62), lahko v okviru psihoanalitičnega teoretskega polja imenujemo območje med dvema smrtma; to, kar francoski filozof Alain Badiou imenuje »strast do Realnega« (Badiou 2007), lahko v psihoanalitičnem okvirju imenujemo strast za *das Unheimliche*, v splošni teoriji subjekta pa posameznikovo težnjo po transcendentnem in performativnem izkustvu.

Težnja po transcendentnem in performativnem pa sega v 16. stoletje, ko je bil prvič upodobljen bakanalski čarovnik Faust, primarno protestantska legenda, kasneje pa tudi podoba ateista, ki je heretike opozarjala na nevarnosti brezbožnega življenja. V številnih zgodovinskih različicah¹²⁵ je pogosto upodobljen v mladem intelektualcu, ki ga razočaranega nad nezadostnostjo človeškega znanja zavede neskončna želja po preseganju meja možnega – *jouissance*. Faust od hudiča sprejme nesveto ponudbo, življenjski privilegij moči in nesmrtnosti, za katerega plača strašno ceno in *izgubi* tisto, kar je v življenju najbolj bistveno (Spence 1994, 49).

¹²⁴ Robert Mighall (1999) je gotsko imenoval »intelektualna predzgodovina psihoanalize; /ki kot/ zgodovinska oblika pisanja izraža skrite vzgibe in strahove zahodnih družb, ki jih obvladuje zatirajoči racionalizem (Mighall 1999, 258).

¹²⁵ *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* (Christopher Marlowe, 1592), *Faust* (Johann Wolfgang von Goethe, 1832), *Melmoth the Wanderer* (Charles Maturin, 1820), *Doctor Faustus* (Thomas Mann, 1947) ...

Faust, pogost lik v gotski literaturi, je ena od prvih upodobitev melanholika, čigar žalovanje za neznano izgubo je v samem bistvu žalovanje za vednostjo, ki je nastopila z razsvetljskim odčaranjem sveta: »Izgubljeni objekt melanholika pripada izgubljenemu času, ne prostoru. »/.../ Melanholik v resnici obžaluje resničnost, ki se ni podredila označevanju« (Kristeva 1989 v Pfan 2005). To pa nam ponuja nov način interpretacije romanov o Harryju Potterju. Boj med Mrlakensteinom, tipičnim faustovskim likom, in Harryjem Potterjem lahko razumemo kot boj med melanholikom in žalujočim subjektom oziroma med pozitivno razrešenim procesom žalovanja in padcem v melanholijo¹²⁶.

Odčaranje sveta, travmatična izguba in poskus prilaščanja objekta-razloga želje so pustili posledice tudi v mojem magistrskem delu. Navsezadnje bi se lahko kot pravi melanholiki posvetili raziskovanju razmerij med Aristotelovo tezo, da so vsi geniji melanholiki, Platonovo »božansko kreativno močjo« (Debeljak 1988, 10), Benjaminovo konservativno melanholično levico (Brown 1999) in domnevo, da je melanholija le druga beseda za depresijo, depresija pa druga beseda za narcisizem (Kristeva 1989). Kljub temu pa nam v svetu ne bi uspelo zapolniti praznine, ki pripada človeku kot govorečemu bitju. Čeprav zaradi spoznavnih ovir na vsa vprašanja ne moremo odgovoriti, skušajmo sklepno razmišljanje ohraniti znotraj razsvetljskih okvirjev in se vsaj za kanček približati Webrovemu idealu nepristranske znanosti.

Ugotovili smo, da je analitično razlikovanje med žalujočim subjektom, melanholičnim subjektom in patološkim narcisom težka naloga, ki posnema strukturo aporije¹²⁷, kakor je

¹²⁶ Pri tem nas podpira tudi teorija o melanholiji, kot jo na podlagi Lacanovih treh časov in Proustovega romana Neki Swannovi ljubezni zastavi lacanovska filozofinja Alenka Zupančič. Pri melanholiku ne gre za zavračanje izgube kot pri žalujočemu subjektu, ampak za enačenje izgube (objekta) z objektom-razlogom želje. Zupančičeva piše, da melanholik ni sadist, ki bi užival v bolečini. V bolečini je le gotov. Z objektom-razlogom želje se posredno identificira preko izgube, ki je ne more subjektivizirati. Glavna ovira pri tem je strah pred tem, da bi subjekt poleg ljubezenskega objekta izgubil »to, kar je on sam« (Zupančič 1999). V zadnjem stadiju bi tako lahko npr. Harryjevo odpoved parcialnim objektom moči interpretirali kot odpoved svetu stvari, ki mu je zavezana melanholija (Brown 1999). Ker »/.../ melanholija izda svet za voljo vednosti« (Benjamin 1928 v Brown 1999, 21), bi Harryjeva odpoved parcialnim objektom v tem kontekstu pomenila ravno nasprotno: odpoved (posvetni) vednosti, ki zaradi izenačitve izgube in objekta-razloga želje pomeni tudi radikalno transformacijo subjekta in rekonstrukcijo simbolne realnosti, ki ne fetišizira sentimentov in krakočasnih ciljev. V tem kontekstu Harry žrtvuje »to, kar je«, njegovo žrtvovanje pa ni več le *as if* etično, ampak etično *par excellence*. Vendar se tu interpretacija šele zaplete. Kot edini odgovor na zagato odčaranja sveta, ki v tem kontekstu pomeni zapuščenje gotovosti v bolečini (Zupančič 1999, 41) in prostovoljno transformacijo melanholičnega subjekta, Rowlingova ponudi vračanje k želji, ki ustreza krščanski fantazmi. Pripoved o Harryju Potterju zato bralcu prikazuje, kako najti užitek v krivdi in odpovedovanju – je reprezentacija perverznejega jedra krščanstva, ki je ubesedeno v Žižkovi formuli: »Želiš živeti poganske sanje užitkarskega življenja, ne da bi za to plačal z melanholično žalostjo? Izberi krščastvo!« (Žižek 2003b, 48).

¹²⁷ Izkušnja vzratnega Ojdipovega kompleksa in simbolne kastracije, *as if* psihotična motnja, nevrotično spoprijemanje z izgubo, skrepenost v označevalcu, razcepljen Jaz, depresivna pozicija, paranoidno-shizoidna

delovanje *différance* dekonstruiral francoski filozof Jacques Derrida – bolj kot skušamo natančno preučiti razmerja razlik med posameznimi pojmi in med njimi začrtati jasne ločnice, bolj razlike med njimi izginjajo, pomen pa se raziskovalcu izmakne in preskoči na nov sistem razlik (Derrida 2005). Ker pa smo to subtilno skušali storiti s pomočjo konceptov (*heterotopije, das Unheimliche, paraxisa* in objekta-razloga želje), ki izvirajo in se nanašajo na nikogaršnjo zemljo, ki se je ne more polastiti noben avtor ali veda, lahko razliko med posameznimi subjekti oziroma idealnotipskimi posamezniki morda poskusimo povzeti s pomočjo mesta izgube, ki jih določa.

Pri žalujočem subjektu (IN) je izguba realna. Izgubil je specifičen objekt ljubezni. Pri melanholiku (IN) je izguba prav tako realna, vendar nezavedna (Freud 1957), objekt ljubezni pa je izgubljen že vnaprej (Žižek 2012). Ker je izguba inherentna jeziku, bi lahko rekli, da je melanholija kot tesnoba, boleče, letargično občutje razočaranja nad nezadostnostjo človeškega znanja nepatološko stanje. Pri patološkem narcisu pa je izguba fantazmatična (NIČ), objektivno subjektivna in patološka. Po eni strani ga zaznamuje manjko izgube, po drugi pa je sam svoj objekt-razlog želje. Če je pri žalujočem subjektu opustošena družbena realnost, pri melanholiku Jaz, je pri patološkem narcisu opustošenje dvojno.

Vse tri subjektivnosti, ki jih zaznamuje izguba, združuje metamoderni subjekt, ki bi ga številni misleci najbrž označili zgolj kot podaljšek postmodernega subjekta, patološkega narcisa, vendar pa njegova definicija glede na to, da se metamoderni subjekt nahaja zgodovinsko onkraj postmodernosti, ontološko pa med modernostjo in postmodernostjo (Vermeulen in Van den Akker 2010). Metamoderni subjekt ni potrošnik v klasičnem, ekonomskem pomenu besede. Zaveda se, da ga bodo potrošniški izdelki, falosi, simbolno kastrirali, zato magičnost oziroma presežno vrednost podeljuje novemu izkustvu, za katerega upa, da bo nanj delovalo performativno.

Če je bila temeljna predpostavka obstoja postmodernega subjekta cinična in jo označuje nihanje med NITI/NITI, je obstoj metamodernega subjekta v osnovi bipolaren, če že ne

pozicija – ti relacijski psihološki fenomeni, ki smo jih identificirali na podlagi analitičnega izkustva procesa žalovanja v pripovedi o Harryju Potterju, se dotikajo vseh treh subjektivnosti. Lahko se nanašajo na posamezne stadije v procesu žalovanja žalujočega subjekta, na občasno kapricioznost melanholika ali pa na vsakdanjik patološkega narcisa. Kar pa stvari še bolj zaplete, je možnost, da je identifikacija omenjenih fenomenov posledica pisateljske strategije *mis en abyme* (fr. postaviti v prepad), ki je v osnovi (spet) narcisistična. Gre za to, da avtor sebe kot objekt postavi med dvojno ogledalo, med dva različna označevalca, ki se spreminjata in drug drugega odsevata v podtekstih, kar vodi v podvajanje podob in konceptov (Hutcheon 1980).

povsem romantičen. Zaznamuje ga nihanje med IN-IN (oboje oziroma vse) ter NIČ. Njegov obstoj ima strukturo vmes in niha med zavezo in odvezo, reševanjem in odrešenjem, iskanjem resnice in begom pred resnico, aktivizmom in apatijo, entuziazmom in ironijo, upanjem in melanholijo, naivnostjo in vsevednostjo, empatijo in apatijo, totalnostjo in fragmentacijo, itd. (Vermeulen in Van den Akker 2010).

Habitat metamodernega subjekta je brezprostorskost in brezčasovnost. Njegova usoda je »/.../ zasledovati horizont, ki se večno umika« (prav tam, 6). Njegovo življenje bi lahko ponazorili s pomočjo romana japonskega pisatelja Harukija Murakamija (Južno od meje, Zahodno od sonca), v katerem opiše usodo sibirskega kmeta, ki niha med delom in sindromom *Hysterie Siberiane*. Kmet vsak dan na daljnem horizontu vidi le sončni vzhod in zahod. Nekega dne odvrže plug in se odpravi zasledovati sonce na Zahod. Dan za dnem hodi, a sonce se mu izmika. Naposled se od utrujenosti zgrudi in umre (Murakami 2005). Metamoderni subjekt zaznamuje strast po performativnosti: »/.../ zavestna samoprevara, da verjameš ali se identificiraš z nečim zaradi same identifikacije, vere ali odrešitve« (Vermeulen in Van den Akker 2010, 6).

Hysteria Siberiana zaobjema fenomen, v katerem se vizualna iluzija v obliki fatamorgane ne pojavlja več na obzorju, ampak tvori sam pogled oziroma strukturo odtujenega življenjskega izkustva. Metamoderen subjekt v tem smislu zaznamuje razpetost med željo po želeti in nesposobnostjo oblikovanja želje. Iz zornega kota melanholije, ki ga je izpopolnila Alenka Zupančič, je metamoderen subjekt razpet med opuščanjem posredne identifikacije z objektom-razlogom želje in neuspešnim poskusom oblikovanja v bolečini negotovega subjekta (Zupančič 1999).

Ugotovili smo, da je sodobna fantastična oziroma *magična književnost* zgodovinska prisvojitvev in različica gotske književnosti, pri čemer odčaranje paradoksalno zaznamuje pridobitev, ponovno začaranost pa izguba. Morda lahko zato metamoderen subjekt opredelimo kot zgodovinsko različico in novo obliko histeričnega romantičnega subjekta – kot odčaran subjekt polovico dneva galatno preživi v aksiomatskih okvirih smotrne racionalnosti, v drugi polovici dneva pa kot začaran subjekt krepeni v samoiluzivnem domišljijem hedonizmu (Campbell 2001).

Če prevladujočo obliko subjektivnosti (patološki narcis) v zahodnjaškem svetu postmodernosti zaznamuje odčaranje (zavest o koncu sveta, konec vere v napredek ...) in distopija, potem v kontekstu metamodernosti njeno logično uporniško naslednico zaznamuje ponovna začaranost in utopija. Zato lahko sklepamo, da struktura občutka metamodernega subjekta niha med naivnim upanjem in melanholijo oziroma med zahtevo in potrebo. To, kar v teoriji metamodernizma označuje ontološka liminalnost med modernizmom in postmodernizmom (Vermeulen in Van den Akker 2010), v eksistencialnem izkustvu metamodernega subjekta pomeni nihanje med krivdo in tesnobo. Zaradi tega pride v percepciji metamodernega subjekta do enačenja doma (*Heim*), »/.../ zasebnega prostora intimnega spomina in imaginarne skupnosti« (Debeljak 1992, 15) in domovine (*Heimat*), »/.../ javne in politične razsežnosti doma« (Debeljak 1992, 15). To popapečenost zaobjema habitat *heterotopije*, ki se v tem kontekstu manifestira kot geometrija melanholije, ki lahko v vsak realen prostor, »/.../ v medij reprezentacije uvede počasen čas« (Kristeva 1989 v Pfan 2005, 323), ki izkustvo tega prostora prežame z *das Unheimliche*. Počasen čas oziroma »časovna iztirjenost v melanholiji« (Zupančič 1999) je elegični čas prelomov oziroma diskontinuitet, v katerih se zgodijo najbolj bistveni življenjski dogodki, in ki stoji nasproti dehumaniziranemu, na enote razdeljenemu času in daje legitimnost občutljivosti za podrobnosti in različnost (Bachelard 1932 v Debeljak 1988, 9).

Spoznali smo, da fantazma preko nemogočega pogleda (kjer je subjekt retroaktivno prisoten tam, kjer ga ni) že v svoji literarni manifestaciji popači prostorsko-časovna razmerja. Če pomemben poudarek Einsteinove splošne teorije relativnosti, kjer prisotnost snovi ukrivlja prostorsko-časovno enotnost, pretvorimo jezik kulturološke vede, lahko sklepamo, da se iz zornega kota subjekta podobno zgodi tudi v odnosu do materialnih prostorov, ki jih prisotnost fantazme spremeni v heterotopije. Subjekt, ki skozi dnevno sanjarjenje uprizarja željo, popači prostorsko-časovno enotnost na način, da skozi fantazmo sleherni vsakdanji realni prostor postane *heterotopičen* in liminalen, ne-kraj znotraj prostora ali neke vrste »/.../ realizirana utopija« (Foucault 2006), kjer se (lahko) zgodi Drugačno in potencialno revolucionarno. Melanholična fantazma metamodernega subjekta torej lahko deluje subverzivno na način, da znotraj vsakega prostora razkrije presežni prostor (in čas), ki se kot pogost motiv v fantastični književnosti pojavlja že od romanov Franza Kafke (Žižek 1991b,17) in si ga gospostvo ne more podrediti.¹²⁸

¹²⁸ Eden takšnih prostorov ima pomembno vlogo tudi v zbirki romanov o Harryju Potterju. V njem Dumbledorjeva armada skrivaje vadi obrambne uroke, hkrati pa ima ta prostor ključno vlogo pri okupaciji

Dnevno sanjarjenje, ki uprizarja melanholično fantazmo, lahko v vsakem realnem prostoru razkrije neskladnost med Realnim in Simbolnim v prostoru oziroma vrzel med jezikom, ki prostor označuje in fizičnim kvaliteta prostora. V tem primeru se izkustvo *das Unheimliche* nanaša na objekt-razlog želje, ki v subjektu vzpodbudi težnjo po transformaciji prostora, kar v kapitalističnem kontekstu pomeni, da se skuša prostor izvzeti iz linearnega časa oziroma prostor podrediti začasnosti, ki spremeni njegovo namenskost. Začasnost oziroma počasen čas namreč ustvarja iluzijo, da bodo na ta način želje in sanje lažje uresničljive, zaradi česar melanholična struktura občutka deluje kot ustvarjalna sila. V počasnem času se lahko bodisi preko individualne fantazme ali kolektivne utopije razkrivata ali prekrivata političnost in dialektika vsakdanjih prostorov, o čemer je pisal francoski marksistični filozof in sociolog prostora, Henri Le Febvre, v delu *Love and Struggle: Spatial Dialectics* (Le Febvre 1999 v Chambers 2015).

Po drugi strani pa lahko sklepamo, da dnevno sanjarjenje in s tem melanholično fantazmo pri metamodernem človeku spodbuja izkušnja prostorov, katerih prostorsko-časovne enotnosti ne popači subjektova želja, ampak sama struktura protislovnih odnosov med položaji teh prostorov, ki jih *strictu sensu* po Foucaultu lahko označimo za realne *heterotopije* (npr. letalo, avtobus, vlak, ladja, pokopališče, »Meditersko morje kot morsko pokopališče beguncev« (Chambers 2015), *cybercafe*, *Facebook*, živalski vrt, kino, mestna kavarna z razgledom na prometno ulico, ipd.). Lahko bi rekli, da so v nekatere realne prostore "vgrajene" heterohronije, veččasnosti, brezčasnosti in začasnosti, ki spodbujajo dnevno sanjarjenje. Ti javno-zasebni prostori v metamodernem subjektu spodbujajo melanholično fantazmo, katere opora je lahko pri bralcu virtualna heterotopija, ki smo jo skušali pojasniti s teoretskim metodološkim aparatom knjige-zrcala (bralec) ter knjige-zaslon (pisatelj).

Avratičnost knjige (pisave, pripovedi in teksta) je v tem, da v vsak realen prostor in čas preko branja, pisanja ali kot sredstvo dnevnega sanjarjenja v proizvodnjo resnice vnaša prekinitev, začasnost (Chambers 2015, 111). Melanholična avratičnost, ki je inherentna branju, je prelom z linearnim, praznim homogenim časom, na katerem temeljijo hegemonске različice zgodovine: »Prazen homogeni čas je čas kapitala. Linearno povezuje preteklost, sedanjost,

Bradavičarke. Čeprav je obstoj in lokacija prostora Drugemu znana, lahko vanj vstopi samo pod posebnim pogojem: »Trapets pozna izvrsten prostor za takšne reči, gospod /.../. Imenuje se /.../ sobana ZJ-ZJN – zdaj je, zdaj je ni – oziroma KŽTD: kar želite, to dobite. /.../ Ker gre za prostor, v katerega lahko vstopi samo tisti /.../, ki ga resnično potrebuje. Včasih je, včasih ga ni, kadar se prikaže, pa je v njem vse, kar potrebuje tisti, ki ga išče« (Rowling 2003, 330).

prihodnost, postavlja temelje vsem tistim historicističnim predstavam o tradiciji, identiteti, narodnosti in napredku. Praznega homogenega časa ni nikjer v resničnem prostoru, je utopičen. Realen čas sodobnega življenja je *heterotopija*« (Chaterjee 2004, 5).

Avratičnost knjige pa ima v potrošniškem kapitalizmu paradoksalen status. Videti je, da knjiga oziroma tekst kot visoko reproducirano umetniško delo nista izgubila svoje avre, »ustvarjanje občutka daljave, ne glede na bližino« (Benjamin 1986 v Maschellein 2012, 19). Pri tem pa je treba upoštevati, da avro, ki se v tem kontekstu približuje statusu *das Unheimliche*, umetniškemu delu dodeli ne le poseben prostor rituala, kot je zapisal Benjamin, ampak tudi subjekt, ki z branjem ali pisanjem rituala prakticira, kot smo ugotovili na primeru analize in interpretacije zbirke fantastičnih romanov o Harryju Potterju. V tem kontekstu pa lahko sklep zastavimo tudi povsem drugače; prav zaradi razvejanega sistema oglaševanja in proizvodnje, ki deluje znotraj kulturne industrije, so nekatere knjige avratične. V tem smislu je tisto, kar Benjamin imenuje avra, le blago, ki je postalo fetišizirano, umetniško delo pa bralčev falos, označevalec deteritorializacije, ki označuje metamoderno težnjo po transcendentalnosti in performativnosti.

Metamoderni subjekt je potemtakem anahronistični bralec oziroma pogajalski bralec (Hall 2006), ki niha med užitkom in naslado, »/.../ /u/živa v obstoju lastnega Jaza in išče svojo pogubo« (Barthes 2013, 111). Ugotovili smo, da bralno dejanje, katerega oblikovanje pomena je odvisno od mesta izgube, na področju literarne antropologije združuje teorije učinka in teorije recepcije (Iser 2001). To povezovalno mesto izgube v *magični književnosti* reprezentirajo literarni sintomi. Ker se branja drži fantazmatičen oziroma subjektivno-objektiven značaj, se pomen delno oblikuje na ravni teksta, delno pa na zgodovini bralčevih sodb (prav tam). Ob branju *magične književnosti* se torej vsak prostor, kjer subjekt bere, "odčara", dobi heterotopičen značaj, ki na subjekt povratno vpliva bodisi v smislučasne performativne transformacije, bodisi pa subjekt ponovno "začara", mu omogoči vstop v svet notranjega emigrantstva, fantazmatsko "potovanje" v čas in prostor, kjer še nič ni izgubljeno.

10 Literatura

Adorno, W. Theodor. 1972. *Žargon pravšnjosti*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Agamben, Giorgio. 2004. *Homo Sacer: suverena oblast in golo življenje*. Ljubljana: Študentska založba.

Badiou, Alain. 2007. *The Century*. Cambridge; Malden: Polity.

Bahtin, Mihail. 1982. *Teorija romana*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Banjac Lubnej, Saša. 2014. Grims: "V vseh normalnih državah Kafka berejo, mi pa ga živimo". *RTV Slovenija*, 19. marec. Dostopno prek: www.rtv slo.si/slovenija/grims-v-vseh-normalnih-drzavah-kafka-berejo-mi-pa-ga-zivimo/332492 (7. marec 2016).

Barthes, Roland. 1987. Ko grem iz kina. V *Lekcija teme: zbornik filmske teorije*, ur. Vrdlovec Zdenko, 6–11. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

--- 2013. *Užitek v tekstu; variacije v pisavi*. Ljubljana: Študentska založba.

Baumeister, F. Roy, Dale, Karen in Kristin, L. Sommer. 1998. Freudian Defense Mechanisms and Empirical Findings in Modern Social Psychology: Reaction Formation, Projection, Displacement, Undoing, Isolation, Sublimation and Denial. *Journal of Personality* 66 (6): 1–45. Dostopno prek: EBSCOHOST (16. februar 2016).

Berlin, Isaiah. 2012. *Izvori romantike*. Ljubljana: Krtina.

Bloom, Harold. 2000. Can 35 Million Book Buyers Be Wrong? Yes. *The Wall Street Journal*, 11. julij. Dostopno prek: <http://www.wsj.com/articles/SB963270836801555352> (16. februar 2016).

Borradori, Giovanna. 2003. *Philosophy in a time of Terror: Dialogues with Jurgen Habermas nad Jacques Derrida*. Dostopno prek: google.books.si.

Bourdieu, Pierre. 1993. *Sociology in Question*. London; New Delhi: Sage.

Bressan, Paolo. 2015. Nekaj besed o življenju in delu Maksa Fabianija. *Razpotja: revija humanistov Goriške* 21 (december): 6–9. Solkan: Društvo humanistov Goriške.

Brown, Wendy. 1999. *Resisting Left Melancholy*. Dostopno prek: <http://www.commonhouse.org.uk/wp-content/uploads/2014/04/brown-melancholia-of-the-left.pdf> (16. april 2016).

Chambers, Ian. 2015. Heterotopia and the Critical Cut v *The Globalization of space*, ur. John Miller in Maria Angela Palladino, 111–127. London; New York: Routledge.

Chatterjee, Partha. 2004. *The Politics of the Governed: Reflections On Popular Politics in Most of the World*. New York: Columbia University Press.

Cuthew, Lucie Marie. 2006. *Fantasy, morality and Ideology: A Comparative Study of C.S. Lewis' The Chronicles of Narnia and Philip Pullman's His Dark Materials*. Magistrsko delo. Birmingham: Univerza v Birminghamu. Dostopno prek: <http://theses.bham.ac.uk/1447/1/Cuthew06MPhil.pdf> (7. marec 2016).

Campbell, Colin. 2001. *Romantična etika in duh sodobnega porabništva*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Debeljak, Aleš. 1988. *Melanholične figure: eseji o književnosti*. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS: Knjižnjica revolucionarne teorije.

--- 1989. *Postmoderna sfinga: kontinuiteta modernost in postmodernosti*. Celovec; Salzburg: Wieser.

--- 1992. *Pisma iz tujine*. Ljubljana: Mihelač.

--- 2002. *Lanski sneg: eseji o kulturi in globalizaciji*. Maribor: Aristej.

--- 2009. *In Praise of Hybridity: Globalization and the Modern Western Paradigm*. Dostopno prek: <http://www.eurozine.com/articles/2009-11-23-debeljak-en.html> (30. marec 2016).

Deleuze, Gilles in Felix, Guatarri. 2000. *Micelij*. Koper: Hyperion.

Derrida, Jacques. 2005. *Writing and difference*. London; New York: Routledge.

Devenney, Mark. 2007. Žižek's Passion for the Real: The Real of Terror, The Terror of the Real. V *The Truth of Žižek*, ur. Richard Stamp in Paul Bowman, 45–60. London: Continuum.

Dolar, Mladen. 2012. *Strel sredi koncerta*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Duggan, Ray. 2013. Serious mental health analysis. Presented with Harry Potter references. *Mamamia*, 25. december. Dostopno prek: <http://www.mamamia.com.au/jk-rowling-depression-dementors/> (28. januar 2016).

Eby, Douglas. 2015. J.K. Rowling on Writing and Depression. *The Inner Writer*, 30. september. Dostopno prek: <http://theinnerwriter.com/39/jk-rowling-on-writing-and-depression/> (15. maj 2016).

Felluga, Dino. 2011. "Modules on Lacan: On the Structure of the Psyche." *Introductory Guide to Critical Theory*. Dostopno prek: <http://www.purdue.edu/guidetotheory/psychoanalysis/lacanstructure.html>. (11. januar 2016).

Feyerabend, Paul. 1999. *Proti metodi*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Fischer-Lichte, Erika. 2008. *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba.

Foucault, Michel. 1989. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. London; New York: Tavistock/Routledge.

--- 2007. *Življenje in prakse svobode: izbrani spisi*. Ljubljana: ZRC SAZU.

--- 2010. *Besede in reči: arheologija humanističnih znanosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Freud, Anna. 1946. *The Ego and the Mechanisms of Defence*. New York: International Universities Press.

Freud, Sigmund. 1957. *Mourning and Melancholia*. Dostopno prek: http://www.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Freud_MourningAndMelancholia.pdf (7. marec 2016).

--- 1987. *Metapsihološki spisi*. Ljubljana: ŠKUC.

--- 1995. *Tri razprave o seksualnosti*. Ljubljana: ŠKUC.

--- 2000. *Očrt psihoanalize*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

--- 2001. *Inhibicija, simptom, tesnoba*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Furnes, Hannah. 2014. JK Rowling: Why I had to tidy myself up when I made it big. *Telegraph*, 26. april. Dostopno prek: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/booknews/10790320/JK-Rowling-Why-I-had-to-tidy-myself-up-when-I-made-it-big.html>. (11. januar 2016).

Hall, Stuart. 2006. *Culture, Media and Language: Working Papers in Cultural Studies (1972-79)*. Abingdon; New York: Routledge in association with the Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham.

Hogle, E. Jerrold. 2003. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Hirsch, Marriane. The Novel of Formation As Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions. 1979. *Genre* 12 (3): 293–311. Dostopno prek: <http://www.columbia.edu/~mh2349/papers/Novel%20of%20Formation%20as%20Genre.pdf> (11. januar 2016).

Hunter, B. Joel. 2012. Kierkegaard's Mirror (of Erised). V *Journal of Interdisciplinary Normative Studies: Imagining Better: Philosophical Issues in Harry Potter 34(1)*, ur. Carrie-Ann Biondi, 45–53. Dostopno prek: http://reasonpapers.com/pdf/341/rp_341.pdf (7. marec 2016).

Hutcheon, Linda. 1980. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

Illouz, Eva. 1997. *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Los Angeles; London: University of California Press.

Iser, Wolfgang. 2001. *Bralno dejanje: teorija estetskega učinka*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Jackson, Rosemary. 1981. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London; New York: Methuen.

Jacobsen, Ken. 2004. Harry Potter and the Secular City: The Dialectical Religious Vision of J.K. Rowling. *Animus* 9: 79–104.

Jenko, Marko. 2006. Benjaminov Angelus Novus. V *Problemi: revija za kulturo in družbena vprašanja* 44 (5/6): 69-118. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Jordá Pagés, Vicenç. 2015. *Pismo angleški kraljici*. Ljubljana: Sodobnost International.

Kenda, J. Jakob. 2009. *Fantazijska književnost: očrt teorije žanra in njegovega sodobnega modela*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Kidd, Dustin. 2007. Harry Potter and the Functions of Popular Culture. *The Journal of Popular Culture* 40 (1): 69–89.

Klein, Melanie. 1940. *Mourning and Its Relation to Manic–Depressive States*: 95–122. Dostopno prek: http://www.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Klein_Mourning.pdf (26. februar 2016).

--- 1996. Notes on Some Shizoid Mechanisms. *Journal of Psychotherapy* 5 (2): 160–179. Dostopno prek: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3330415/pdf/160.pdf> (26. februar 2016).

Komel, Mirt. 2008. *Poskus nekega dotika*. Ljubljana: Založba FDV.

Krečič, Jela. 2012. Vrednote so smrtno nevarna stvar. *Delo*, 15. april. Dostopno prek: www.delo.si/zgodbe/sobotnapriloga/vrednote-so-smrtno-nevarna-stvar.html (7. marec 2016).

Kristeva, Julia. 1989. *Black Sun: Depression and Melancholia*. New York: Columbia Universtiy Press.

Krueger-Kischak, Victor. Love and Lumos: Allusions to God in Harry Potter and Its Application to the Lenten Journey within an Anglican Parish. *Forum on Public Policy A Journal of the Oxford Round Table* 2. Dostopno prek: forumonpublicpolicy.com/vol2012.no2/archive/krueger.kischak.pdf (7. marec 2016).

Kübler-Ross, Elisabeth. 1969. *On Death and Dying*. London; New York; Toronto; Sydney; Wellington: Tavistock Publications.

Kübler-Ross, Elisabeth in Kessler, David. 2014. *On Grief and Grieving: Finding the Meaning of Grief Through the Five Stages of Loss*. London; New York; Sydney; Toronto; New Delhi: Simon and Schuster.

Lacan, Jacques. 1980. *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

--- 1988. *Etika psihoanalize*. Ljubljana: Delavska enotnost.

--- 2004. Zrcalni stadij kot oblikovalec funkcije Jaza. V *Delta: revija za ženske študije in feministično teorijo* 10 (1-2): 43 – 49. Ljubljana: Društvo za kulturološke raziskave.

Lasch, Christopher. 2012. *Kultura narcisizma: ameriško življenje v času zmanjšanih pričakovanj*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Latour, Bruno. 1996. *On Actor-Network Theory: A few clarifications plus more than a few complications*. Dostopno prek: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-67%20ACTOR-NETWORK.pdf> (15. maj 2016).

Leader, Darian in Judy, Groves. 2006. *Introducing Lacan*. Thriplow : Icon Books ; [New York]: Totem Books.

Lukács, Georg. 1968. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Lyotard, Jean-Francois. 2004. *Postmoderna za začetnike: korespondenca 1982-85*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Masschelein, Anneleen. 2012. *The unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*. New York: State University of New York Press.

Mighall, Robert. 1999. *A Geography of Victorian Gothic Fiction: Mapping History's Nightmares*. Oxford; New York: Oxford University Press.

Miller, Jacques-Alain. 1997. O perverziji. *Razpol: glasilo freudovskega polja* 10: 7–24. Društvo za teoretsko psihoanalizo: Ljubljana.

--- 2001. *O nekem drugem Lacanu*. Ljubljana: Analecta.

Mulvey, Laura. 1975. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Dostopno prek: <http://imlportfolio.usc.edu/ctcs505/mulveyVisualPleasureNarrativeCinema.pdf> (7. marec 2016).

Murakami, Haruki. 2005. *Južno od meje, Zahodno od sonca*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Murphy, Derek. 2011. *Jesus Harry Potter Christ*. Portland: Holyblasphemy Press.

Noctor, Colman. 2006. Putting Harry Potter on the Couch. *Clinical Psychology and Psychiatry* 11: 579–589.

O' Leary, Timothy. 2008. Foucault, Experience, Literature. *Foucault Studies* 5 (25): 5–25. Dostopno prek: <http://rauli.cbs.dk/index.php/foucault-studies/article/viewFile/%201407/1510> (10. maj 2016).

Pfan, Thomas. 2005. *Romantic Moods: Paranoia, Trauma and Melancholy: 1790-1840*. The John Hopkins University Press: Baltimore.

Pearson, Jesse. 2008. Harold Bloom. *VICE*, 2. december. Dostopno prek: <http://www.vice.com/read/harold-bloom-431-v15n12> (16. februar 2016).

Robbins, Bruce. 2001. *Enchantment? No, thank you*. Dostopno prek: http://www.nyu.edu/pubs/anamesa/archive/fall_2005_culture/11_shull.pdf. (7. marec 2016)

Roland, Daniel. 2013. The Response of Mainline Protestant Clergy Members to the Moral Panic Regarding Harry Potter. *Journal of Religious and Theological Information* 12: 90–113. Dostopno prek: www.tandonline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/doi/abs/abs/10.1080/10477845.2013.840527 (7. marec 2016).

Rowling, Kathleen Joanne. 1999. *Harry Potter. Kamen modrosti*. Ljubljana: EPTA.

--- 2000. *Harry Potter. Dvorana skrivnosti*. Ljubljana: EPTA.

--- 2000b. *Harry Potter. Jetnik iz Azkabana*. Ljubljana: EPTA.

--- 2001. *Harry Potter. Ognjeni Kelih*. Ljubljana: EPTA.

--- 2003. *Harry Potter. Feniksonv red*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

--- 2006. *Harry Potter. Polkrvni princ*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

--- 2008. *Harry Potter. Svetinje smrti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Schmid, Hannah. 2011. A Magically Nice Guy: Parasocial Relationships with Harry Potter Across Different Cultures. *The International Communication Gazette* 73(3): 252–269. Dostopno prek: <http://gaz.sagepub.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/content/73/3/252.full.pdf+html> (7. marec 2016).

Shull, Kristina Karin. Is the Magic Gone? Weber's "Disenchantment of the World" and it's Implications for Art in Today's World. V *Anamnesa; The Culture Issue*: 61-73. Dostopno prek: http://www.nyu.edu/pubs/anamesa/archive/fall_2005_culture/11_shull.pdf. (7. marec 2016).

Soler, Colette. 1995. The subject and the other I and II. v *Reading Seminar XI: Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, ur. Feldstein, Richard, Bruce Fink in Janus Maire, 43–51. New York: State University of New York Press.

Sokolovič, Leo. 2012. *Subverzija in Lacanovi diskurzi*. Magistrsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Somer, Eli. 2002. Maladaptive Daydreaming: a Qualitative Inquiry. *Journal of Contemporary Psychotherapy* 32 (2/3): 1–18. Dostopno prek: https://www.google.si/search?q=maladaptive+daydreaming+pdf&rlz=1C1GGGE__SI635SI636&oq=mala&aqs=chrome.1.69i57j69i59l3j0l2.2963j0j7&sourceid=chrome&es_sm=93&ie=UTF-8 (16. februar 2016).

Spence, Joseph. 1994. The Great Angelic Sin: The Faust Legend in Irish Literature. *Bullán: An Irish Studies Journal* 1 (2): 47–58. Oxford: Willow Press.

Stanković, Peter. 2006. *Politike popa: uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Šterk, Karmen. 1998. *O težavah z mano*. Ljubljana: Študentska založba.

--- 2007. *Serijski morilec: normalen psihopat patološke matere*. Ljubljana: Študentska založba.

--- 2009. You Can Only Die Thrice: Death and Dying of a Human Body in Psychoanalytical Perspective. *J Relig Health* 49 (4): 591–602. Dostopno prek: <http://eds.a.ebscohost.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=3&sid=881ab541-c069-4374-a819-c82e014e9348%40sessionmgr4004&hid=4102> (29. marec 2016).

The British Broadcasting Corporation. 2001. J.K. Rowling – Harry Potter and Me. London,

28. december. Dostopno prek: <https://www.youtube.com/watch?v=SrJiAG8GmnQ> (11. januar 2016).

The Connection. Transkripcija intervjuja z J.K. Rowlingovo. 12. oktober, 1999. Dostopno prek: <http://www.accio-quote.org/articles/1999/1099-connectiontransc.html> (11. januar 2016).

Vermeulen, Timotheus in Van den Akker, Robin. 2010. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture* 2: 1–14. Dostopno prek: <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6304> (14. april 2016).

Verzali, Loris; Sofia Stathi; Dora Capozza in Elena Trifiletti. 2015. The Greatest Magic of Harry Potter: Reducing Prejudice. *Journal of Applied and Social Psychology* 45(2): 105–121. Dostopno prek: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/jasp.12279/pdf> (7. marec 2016).

Vrtačič, Eva. 2012. V imenu ljubezni. *Filozofski vestnik* 33 (3): 147–162. Dostopno prek: <https://repozitorij.uni-lj.si/IzpisGradiva.php?id=74445> (29. marec 2016).

Waetjen, Jarrod in Timothy, A. Gibson. 2007. Harry Potter and the Commodity Fetish: Activating corporate Readings in the Journey from Text to Commercial Intertext. *Communication and Critical/Cultural Studies* 4(1): 3–26. Dostopno prek: ebscohost. (7. marec 2016).

Weber, Max. 1993. *The Sociology of Religion*. Boston: Beacon Press.

Williams, Raymond. 1980. *Advertising as the Magic System*. Dostopno prek: <http://xroads.virginia.edu/~DRBR2/rwilliams.pdf> (15. maj 2016).

Wolosky, Shira. 2012. Harry Potter's Ethical Paradigms: Augustine, Kant and Feminist Moral Theory. *Children's Literature* 40 (1): 191–217. Dostopno prek: http://muse.jhu.edu/journals/childrens_literature/v040/40.wolosky.html (7. marec 2016).

Zbirka kritik Gradišnikovega prevoda šeste knjige Harry Potter. 2007. Dostopno prek: https://zivagovblog.files.wordpress.com/2007/06/zbirka_kolumn_branje.pdf (maj 2007).

Zock, Hetty. 2015. *Cultural Anxieties in Harry Potter and The Half-Blood Prince*. Dostopno prek: <http://www.rug.nl/research/portal/files/10347607/Zock-CulturalAnxieties-.pdf> (7. marec 2016).

Zupančič, Alenka. 1999. "Čas je iz tira" ali časovnost v melanholiji. *Problemi: revija za kulturna in družbena vprašanja* 37 (1/2): 29–41. Dostopno prek: <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-IKSB26JC/f0f26e5c-2d45-42a2-9397-d8742c59c958/PDF> (16. april 2016).

--- 2001. *Seksualno in ontologija*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Žižek, Slavoj. 1985. "*Patološki narcis*" kot družbeno-nujna forma subjektivnosti. Dostopno prek: <http://dk.fdv.uni-lj.si/dr/dr2Zizek.PDF> (15. maj 2016).

--- 1991a. Dejanje kot meja distributivne pravičnosti v *Bog. Učitelj. Gospodar* (uredniški odbor Miran Božovič ... et al.). Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

--- 1991b. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

--- 1997. *Kuga fantazem*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo

--- 2003a. *Organs Without Bodies*. Routledge: New York in London.

--- 2003b. *The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity*. MIT Press: Cambridge (Massachusetts) in London.

--- 2012. Predavanje *On Melancholy*. Dostopno prek: <https://www.youtube.com/watch?v=FNXy-JY9I-M> (7. marec 2016).