

P 6/8/89

PROBL MI

Eseji

8-10

DRUŽBENO VERSUS POLITIČNO Vita activa	5	Hannah Arendt
REVOLUCIJA IN ŽENSKÉ Ženske v Francoski revoluciji	25	Vlasta Jalušič
MODELI UMETNOSTNE ZGODOVINE Kultura Stalinovega časa	43	Boris Groys
MODELI LITERARNE TEORIJE »Uvod« k drugi izdaji Yeatsove identitete	50	Richard Ellmann
AMERICANA		
Bleščeči črni FBI čevlji	62	Tom Wolfe
Mehurjev totem	71	Tom Wolfe
Težave z dekleti	76	Mike Sager
Odrska obdobja Josepha Pappa	89	Stanley Kauffmann
Črna melodrama: Batman	107	Tadej Zupančič
ODRAZ HOMOSEKSUALNOSTI		
Intervju Allena Ginsberga z Williamom Burroughsom	115	
Šestdeseta	119	Arthur Bell
Bratje in očetje in sinovi	122	John Preston
Fantazija o sedemdesetih	128	Edmund White
Intervju s Felicem Picanom	132	Michael Denney
ČRNA O'MARICA		
Marlon Brando: Ameriški junak	142	Pauline Kael
Filmi na televiziji	148	Pauline Kael
SLIKARSKO PLATNO Prodajalka fantazm	156	Boris Čibej
GLEDALIŠKE LUČI Objekt režije (manifestni fragment)	163	Emil Hrvatin
LINGVISTIČNI PARADIŽ Alea iacta est s Cezarjem ali brez	167	Bernard Nežmah
FRONTISTERION		
Objašnjenje	174	Svetlana Slapšak
Frontisterion	176	
HALUCINIRANJE		
Meskalin pod Slovenci (prvič)	194	Roman Brilej
V kraljestvu meskalina	197	Bogomir Magajna



PROBLEMI

Eseji

8-10

DEUTERONOMI VTRBUK POLITIČNO Vila Ačim	3	Harald Aarnak
REVOLUCIJA IN ŽENSKI Zvezica & Zvezica (1911 revizija)	21	Vilma Jemelj
ŠKOFIJA LITVANSKINE ŽIGODAVINE Kultura Škofije (1911 revizija)	43	Benk Gostj
SPREMIŠLITVANSKINE ŽIGODAVINE Kultura Škofije (1911 revizija)	50	Karol Škofje
AMERICANA		
Basilijski (1911 revizija)	62	Yak Škofje
Milijonov (1911 revizija)	71	Yak Škofje
Yakov & Basilijski	76	Yak Škofje
Yakov & Basilijski (1911 revizija)	85	Yakov Škofje
Yakov & Basilijski (1911 revizija)	107	Yakov Škofje
AMERICANA		
Basilijski (1911 revizija)	119	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	120	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	121	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	122	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	123	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	124	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	125	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	126	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	127	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	128	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	129	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	130	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	131	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	132	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	133	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	134	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	135	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	136	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	137	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	138	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	139	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	140	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	141	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	142	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	143	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	144	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	145	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	146	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	147	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	148	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	149	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	150	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	151	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	152	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	153	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	154	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	155	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	156	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	157	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	158	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	159	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	160	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	161	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	162	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	163	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	164	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	165	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	166	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	167	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	168	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	169	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	170	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	171	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	172	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	173	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	174	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	175	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	176	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	177	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	178	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	179	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	180	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	181	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	182	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	183	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	184	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	185	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	186	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	187	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	188	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	189	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	190	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	191	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	192	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	193	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	194	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	195	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	196	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	197	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	198	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	199	Yakov Škofje
Basilijski (1911 revizija)	200	Yakov Škofje

PROBL MI

Eseji

8-10

DRUŽBENO VERSUS POLITIČNO Vita activa	5	Hannah Arendt
REVOLUCIJA IN ŽENSKÉ Ženske v Francoski revoluciji	25	Vlasta Jalušič
MODELI UMETNOSTNE ZGODOVINE Kultura Stalinovega časa	43	Boris Groys
MODELI LITERARNE TEORIJE »Uvod« k drugi izdaji Yeatsove identitete	50	Richard Ellmann
AMERICANA		
Bleščeči črni FBI čevlji	62	Tom Wolfe
Mehurjev totem	71	Tom Wolfe
Težave z dekleti	76	Mike Sager
Odrska obdobja Josepha Pappa	89	Stanley Kauffmann
Črna melodrama: Batman	107	Tadej Zupančič
ODRAZ HOMOSEKSUALNOSTI		
Intervju Allena Ginsberga z Williamom Burroughsom	115	
Šestdeseta	119	Arthur Bell
Bratje in očetje in sinovi	122	John Preston
Fantazija o sedemdesetih	128	Edmund White
Intervju s Felicem Picanom	132	Michael Denney
ČRNA O'MARICA		
Marlon Brando: Ameriški junak	142	Pauline Kael
Filmi na televiziji	148	Pauline Kael
SLIKARSKO PLATNO		
Prodajalka fantazm	156	Boris Čibej
GLEDALIŠKE LUČI		
Objekt režije (manifestni fragment)	163	Emil Hrvatini
LINGVISTIČNI PARADIŽ		
Alea iacta est s Cezarjem ali brez	167	Bernard Nežmah
FRONTISTERION		
Objašnjenje	174	Svetlana Slapšak
Frontisterion	176	
HALUCINIRANJE		
Meskalin pod Slovenci (prvič)	194	Roman Brilej
V kraljestvu meskalina	197	Bogomir Magajna

PROBL MI

Eseji

8-10

2	Hans Jansen	BRÜNNEN VERGES POLITISCH Vier Seiten
22	Vera Jahn	REVOLUTION IN SIEGHEI Sinn und Zweck der Revolution
42	Paul Gropius	MODELL UMBENUTZUNG KUNSTWERKE Kunst als Gestaltung
50	Richard Hönig	MODELL LITERARISCHER THEORIE Literatur als Kunst der Sprache
61	Tom Wolfe	AMERICAN Literatur als Kunst
71	Tom Wolfe	Moderne als Kunst
78	Mika Pajun	Literatur als Kunst
89	Stefan Hübner	Ökonomie der Kunst
101	John J. Gattuso	Das moderne Museum
112	Arthur D. Little	ORGANISATIONSMETHODEN Literatur als Kunst
118	John J. Gattuso	Das moderne Museum
122	John J. Gattuso	Literatur als Kunst
128	Richard Hönig	Literatur als Kunst
132	Richard Hönig	Literatur als Kunst
141	Paul Gropius	ORIGINELE KUNST Literatur als Kunst
142	Paul Gropius	Literatur als Kunst
146	Paul Gropius	ELIASER KUNST Literatur als Kunst
163	Emil Hönig	ELIASER KUNST Literatur als Kunst
167	Richard Hönig	ELIASER KUNST Literatur als Kunst
174	Richard Hönig	PROLETARIAT Literatur als Kunst
178	Richard Hönig	PROLETARIAT Literatur als Kunst
184	Richard Hönig	PROLETARIAT Literatur als Kunst
197	Richard Hönig	PROLETARIAT Literatur als Kunst

Vita activa *Hannah Arendt*

Uvodna opomba

Hannah Arendt se je rodila 1906 v Hannoveru. Študirala je filozofijo, teologijo in grščino. Leta 1928 je doktorirala pri Karlu Jaspersu, njen učitelj pa je bil med drugimi tudi Martin Heidegger. Potem, ko je leta 1933 ob vse večjem nasilju nad Židi emigrirala iz Nemčije, je nekaj časa živela v Parizu, od koder se je 1941 odselila v New York. Njena najbolj znana dela, ki so izšla v knjižnih izdajah najprej v Ameriki, so: *The origins of Totalitarianism (Elemente totaler Herrschaft)* 1951, *The Human condition (Vita activa oder Vom tätigen Leben)* 1958, *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil* 1963 *On Revolution*, 1963, *On Violence (Macht und Gewalt)* 1965... Umrla je leta 1975 v New Yorku.

Hannah Arendt je pri nas dokaj nepoznana teoretičarka, kar je spričo tematike, ki jo v svojih delih obravnava, na prvi pogled paradoksalno. Izvori totalitarizma, politično in družbeno, revolucija, javno in zasebno, oblast in nasilje... so pravzaprav teme, ki nas v pričujočem času neposredno zadevajo, o katerih se piše, ki so, skratka, izziv časa. Vendar pa Hannah Arendt po drugi strani ni mogoče kar tako uvrstiti v katerokoli od trenutno prevladujočih teoretskih šol v slovenskem prostoru. Kot nadaljevalka najboljše tradicije politične filozofije je bila Hannah Arendt autsajderka, ki ni pripadala nobeni akademski šoli, politični partiji in se ni identificirala z nobenim ideološkim programom. Ko je leta 1951 v Ameriki izšla njena prva knjiga *The Origins of Totalitarianism*, je bila Hannah Arendt, za razliko od mnogih »družboslovcev«, ki so emigrirali iz nacionalsocialistične Nemčije in se naselili v Ameriki, izven majhnega emigrantskega kroga v New Yorku popolnoma nepoznana avtorica. Nekateri takratni kritiki so jo ob velikih hvalnicah primerjali »celo« z Marxom, kar je bilo seveda popolnoma neprimerno, saj je bila po svoji teoretski orientaciji daleč od marksizma in tistih družbenih znanstvenikov, ki so predvsem pri nas veljali za glavne analitike fašizma (Frankfurtska šola).

Njen koncept delovanja, das Handeln, ki je v delu Vita activa vodilna nit, izvira iz starogrškega pojmovanja političnega, ki ga skuša izkopati izpod novoveškega in predvsem krščanskega pojmovanja političnega. Zahodna filozofija po njenem »ni nikdar imela čistega pojma političnega, ker je bila prisiljena govoriti o Človeku, dejstvo pluralnosti pa je obravnavala kot postransko.« In vprašanje, kako razlikovati med »družbenim« in »političnim«, je temeljno vprašanje, ki ga postavi v delu *Vita activa*, katerega odlomek (del 2. poglavja) tu objavljamo. Ta knjiga, ki jo verjetno lahko štejejo za klasiko sodobne politične teorije, bo izšla v letošnjem letu pri založbi KRT.

PROSTOR JAVNEGA IN PODROČJE PRIVATNEGA

Človek, družbeno ali politično bitje Vita activa, človeško življenje, ki se je podalo v dejavo (Tätigsein), se gi-

blje v nekem človeškem in stvarnem svetu, iz katerega nikdar ne odide in ki ga nikdar ne transcendirata. Vsaka človeška dejavnost se odigrava obdana s stvarmi in ljudmi; v tem okolju je lokalizirana in brez njega bi izgubila vsak smisel. Ta obdajajoči svet, v katerega se vsakdo rodi, pa svojo eksistenco spet dolguje predvsem človeku, njegovemu izdelovanju (das Herstellen*) stvari, njegovi skrbi za tla in kmetijstvo, njegovemu aktivnemu organiziranju političnih razmer v človeških skupnostih. Ni človeškega življenja, tudi življenja naseljenca v puščavi ne, ki, kolikor sploh kaj počne, ne živi v svetu, ki neposredno ali posredno priča o prisotnosti drugih ljudi.

6

Vse človeške dejavnosti pogojuje dejstvo, da ljudje živijo skupaj, vendar pa si samo delovanja (das Handeln) sploh ni mogoče predstavljati izven človeške družbe. Za dejavnost dela kot tako ni potrebna prisotnost drugih ljudi, čeprav bi bilo bitje, ki dela v popolni samoti, komajda še človek; bilo bi animal laborans v najdobesednejšem in najbolj groznem pomenu besede. Bitje, ki izdeluje stvari in si gradi svet, v katerem živi samo, bi sicer bilo izdelovalec (ein Hersteller), vendar težko Homo faber; izgubilo bi svojo specifično človeško lastnost in bi bilo prej enako bogu - sicer ne bogu ustvarjalcu, pač pa božjemu demiurgu, kakršnega opisuje Platon v enem od svojih mitov. Samo delovanje je izključni privilegij človeka; niti žival niti bog nista sposobna delovanja¹ in samo delovanje se kot dejavnost sploh ne more vršiti brez nenehne prisotnosti soljudi.

Zdi se, da ta posebni ozir, ki veže delovanje na človeško skupno, popolnoma upravičuje to, da je bila Aristotelova določitev človeka kot *zōon politikon*, političnega živega bitja, v latinščini že zelo zgodaj (pri Seneki) prevedena z animal socialis, dokler končno Tomaž Akvinski izrecno ne pove: homo est naturaliter politicus, id est, socialis: »Človek je po naravi političen, torej družben².« V resnici pa so stvari čisto drugačne in ta samoumevnost, s katero stopi družbeno na mesto političnega, nam pove o tem, kako zelo se je izgubilo prvotno grško pojmovanje politike, več kot pa vse teorije. Čeprav ni odločilno, pa je za napačno prevajanje tipično, da beseda »družbeno« obstaja samo v latinščini in nima sinonima v grškem jeziku ali v grškem mišljenju. Bolj bistveno je, da je imela beseda societas v latinščini

* *Das Herstellen*, izdelovanje, je po Hannah Arendt ena od treh oblik človeške dejavnosti. To so: delo (*die Arbeit*), izdelovanje (*das Herstellen*) in delovanje (*das Handeln*), ki jih avtorica predstavi v nadaljnjih treh poglavjih v knjigi. Samo delovanje kot izrazito politična dejavnost je specifično človeška zadeva.

prvotno jasen, čeprav omejen politični pomen; označevala je povezavo, v katero stopajo ljudje iz določenega razloga, npr. da bi pridobili gospostvo nad drugimi ali celo storili zločin³. Šele ko se je kasneje začelo govoriti o *societas generis humani*, o družbi človeškega rodu⁴, je bilo mogoče domnevati tudi, da je v naravi človeka, da je »družben«, da živi v družbi. Razlika do grškega mišljenja je naslednja: seveda sta tudi Platon in Aristotel vedela, da človek ne more živeti izven družbe ljudi, vendar pa nista imela ravno tega za specifično človeško značilnost, temveč nasprotno za nekaj, kar je skupno človeškemu in živalskemu življenju in česar torej ne moremo prištevati med posebne temeljne pogoje človeškega. Naravno, družbeno življenje človeškega rodu je veljalo za omejitev, naloženo človeku z nujnostmi njegove biološke živobiti, ravno zato, ker so te nujnosti za človeško življenje očitno enake kot za druge oblike organskega življenja.

Po grškem mišljenju je treba človeško sposobnost za politično organizacijo ne samo ločevati od naravnega skupnega življenja, v središču katere sta hiša, dom (*oikia*) in družina, temveč sta si oba celo v izrecnem nasprotju. Nastanek polisa, ki je vsekakor okvir za grško razumevanje politike, je imel za posledico, da je vsakdo »razen svojega privatnega življenja dobil še neko vrsto drugega življenja, svoj *bios politikos*. Vsak državljani je od zdaj pripadal dvema redoma biti in njegovo življenje je bilo zaznamovano s tem, da je bilo natančno razdeljeno med tem, kar je imenoval njegovo lastno (*idion*), in tistim, kar je bilo skupno (*koinon*)«⁵. To ni kako poljubno mnenje ali Aristotelova teorija, temveč zgodovinsko dejstvo, da je ustanovitvi polisa predhodilo uničenje vseh združenj, ki so kot *phratrie* ali *phyḗ* temeljila na naravnem, torej na družini in krvnih sorodstvih⁶. Od dejavnosti, ki so nastopile v vseh oblikah človeškega skupnega življenja, sta le dve veljali za pravi politični, namreč delovanje (*praxis*) in govorjenje (*lexis*) in samo ti dve sta utemeljevali tisto »področje človeških zadev«, (*ta tōn anthrōpōn pragmata*), kot je znal reči Platon, iz katerega je bilo izključeno vse, kar je bilo samo nujno ali zgolj koristno.

Gotovo je šele ustanovitev mest-držav Grkom omogočila, da so svoje življenje v tako velikem obsegu preživeli v tem političnem področju, torej v delovanju in govorjenju; toda prepričanje, da sta obe ti človeški sposobnosti najtesneje povezani in da predstavljata najvišja človekova darova, se zdi starejše kot ustanovitev polisa in velja že pri Homerju za nekaj samoumevnega. Kajti veličina Homerjevega Ahila je seveda že v tem, da je v resnici storilec velikih dejanj in govorec velikih besed⁷. In za razliko od modernega pojmovanja, njegove besede niso veljale za tako velike, ker bi izražale velike misli. Kakor vemo iz zadnjih vrstic Antigone, je ravno obratno: *megaloi logoi*, velike besede, ali, kot prevaja Hölderlin, »Grosse Blicke aber,/Grosse Streiche der hohen Schultern/Vergeltend,/Sie haben im Alter gelehrt, zu denken.« Tu izvira uvid in mišljenje z njim iz govora in ne obratno, toda govorjenje in delovanje sta veljala za enako prvotna in enakovredna, bila sta iste vrste in istega ranga. Pa ne le zato, ker se vse politično delovanje, kolikor se ne poslužuje nasilnih sredstev, vrši z govorjenjem, temveč tudi v še elementarnejšem pomenu, da je namreč prava beseda v pravem trenutku že delovanje, ne glede na svojo informativno ali komunikativno vsebino. Nemo je le nasilje in že zaradi tega si ne more samo nasilje nikdar lastiti veličine. Celo ko pozneje v ospredje prave politične vzgoje v isti meri stopita umetnost vojskovanja in govora, to sestavo samo še vedno določajo najzgodnejše, takorekoč predpolitične izkušnje.

Šele v izkustvenem svetu polisa samega, ki ga Burckhardt ni brez razloga označil za najbolj »blebetavo« od vseh državnih oblik in še bolj odločilno v politični filozofiji,

ki izvira iz izkustvenega sveta polisa, se delovanje in govorjenje vedno bolj razhajata, dokler ne postaneta dve medsebojno popolnoma ločeni dejavnosti. Pri tem se je poudarek premestil z delovanja na govorjenje, govorjenje pa spet ni več veljalo za tako zelo odličen način, s katerim ljudje tistemu, kar se jim dogaja ali kar se odigrava pred njihovimi očmi, odgovarjajo, se z njim merijo ali se pred njim celo branijo, temveč je govor zdaj veljal predvsem kot sredstvo pregovarjanja in prepričevanja⁸. Biti političen, živeti v polisu, je pomenilo, da se vse zadeve urejajo s posredovanjem besed, ki lahko prepričajo, ne pa s silo ali z nasiljem. Prisiliti druge s silo, ukazovati namesto prepričevati, sta bila za Grke prav taka predpolitična načina ravnanja z ljudmi, kakršni so bili običajni v življenju izven polisa, torej v postopanju s člani doma in družine, nad katerimi je družinski poglavar izvajal despotsko oblast, pa tudi v barbarskih azijskih cesarstvih, katerih despotske oblike vladavine so često primerjali z organizacijo gospodinjstva/gospodarstva in družine.

8

Aristotelova določitev človeka kot političnega bitja je torej temeljila na izkušnjah, ki so nastale ravno izven naravnega področja človeškega skupnega življenja in bile z njim v izrecnem nasprotju. Vendar pa postane ta določitev zares razumljiva šele, če ji dodamo drugo znamenito aristotelovsko »definicijo« človeka, to, da je namreč človek *zōon logon ekhon*, živo bitje v posesti logosa. Latinski prevod te definicije, *animal rationale*, izhaja iz ravno tako temeljnega nesporazuma kot pojem *animal sociale*. Aristotel človeka ni hotel niti zares definirati niti določiti najvišje človeške sposobnosti, kajti zanj to ni bil *logos*, govor in govoreče argumentiranje ter argumentirajoče mišljenje, temveč *nous*, sposobnost kontemplacije, ki je izredna ravno zato, ker ji ne ustreza noben govor ali govorjenje⁹. To, kar se ponavadi razume z znamenito Aristotelovo definicijo človeka, je v resnici samo artikulirano in pojmovno razjasnjeno ponavljanje običajnega mnenja polisa o bistvu človeka, kolikor je prebivalec polisa in političen; kajti po tem mnenju so bili tisti, ki niso bili državljani polisa - sužnji in barbari -, *aneu logou*, brez logosa, kar seveda ni pomenilo, da niso mogli govoriti, pač pa, da je teklo njihovo življenje izven logosa, da je bilo govorjenje kot tako za njih brez pomena ravno zato, ker se je grška oblika življenja odlikovala po tem, da jo je določal govor in da je bila osrednja težnja državljanov medsebojno govorjenje.

Globok nesporazum, ki se izraža v latinskem prevajanju besede »politično« v »družbeno«, se morda najjasneje pokaže, ko Tomaž Akvinski primerja bistvo gospodarjenja v gospodinjstvu z vladanjem na javnem političnem področju; poglavar gospodinjstva/gospodarstva, tako meni, je podoben poglavarju kraljestva, samo, dodaja, da so njegova pooblastila manjša od kraljevih¹⁰. Razlika med splošnim javnim mnenjem celotne zahodne antike in tistim srednjega veka, ki sta pri Aristotelu in T. Akvinskem seveda predpostavljena kot nekaj samoumevnega, je v tem zares

* *Die Haushalt* pri Hannah Arendt, kar je v slovenščino mogoče prevesti kot gospodinjstvo, gospodarstvo. Hannah Arendt s *Haushalt* prevaja grško *oikia* (dom, hiša). V angleški izdaji *Vite active* je na tem mestu uporabljena beseda *household*, kar tudi zajema ne samo hišo oz. družino, temveč celotno gospodarsko enoto v stari Grčiji, ki je obsegala vse dejavnosti in ljudi (sužnji, otroci, ženske), ki so spadali v t. i. sfero preživetja. Slovenščina nima ustreznega izraza, ki bi zajel vse te pomene. *Die Haushalt* v nemščini namreč ob tem, da pomeni (mikro)gospodinjstvo in družinsko enoto, v novem veku označuje tudi makroekonomsko kategorijo »gospodarstvo« in ravno zaradi tega je mogla avtorica tako konsekventno izpeljati svojo tezo o nastanku družbenega kot razširitvi sfere preživetja v javnost. Pojem »Haushalt« zato tukaj, pa tudi na drugih mestih, prevajamo kot gospodinjstvo/gospodarstvo (prim tudi opombo prevajalca Jožeta Vogrinca v Finley, Moses I., *Antična ekonomija*, Studia Humanitatis, Ljubljana 1987, str. 17.).

eklatantna. Kajti tako za polis kot za antiko sploh ni bilo nič bolj samoumevno kot to, da je celo oblast tiranov omejena in manj absolutna kot tista, s katero je pater familias, ki je bil resnični dominus, gospodoval nad svojim suženjskim gospodinjstvom/gospodarstvom in svojo družino. Vendar ne zato, ker bi oblast političnega vladarja držali v šahu medsebojno združeni državljani, temveč ker je absolutno, neizprosno gospostvo znotraj političnega področja veljalo za *contradictio in adiecto*¹¹.

Polis in gospodarstvo/gospodinjstvo (Haushalt) Čeprav je nesporazum, ki enači politično z družbenim, tako star kot prevažanje grških pojmov v latinske in njihovo prilagajanje rimsko-krščanskemu mišljenju, pa je novi vek s svojim modernim pojmom družbe te stvari še dodatno zapletel. Enostavno razlikovanje med privatnim in javnim ustreza področju gospodinjstva/gospodarstva na eni in prostoru političnega na drugi strani in ti enoti sta vsaj od začetka antičnih mest-držav obstajali kot medsebojno ločeni. Nasproti temu pa je nov nastop v pravem pomenu družbenega prostora, ki se rodi z novim vekom in dobi svojo politično obliko v nacionalni državi.

V tej zvezi nam mora biti najprej jasno, kakšne izredne težave imamo, da bi po novoveškem razvoju pojasnili te odločilne delitve in razlike med javnim in privatnim, med prostorom polisa in področjem gospodinjstva/gospodarstva in družine, in končno, med dejavnostmi, ki služijo ohranjanju življenja in tistimi, ki se usmerjajo v vsem skupni svet, pri čemer ne smemo izgubiti izpred oči to, da tvorijo te ločitve in razlikovanja samoumevno in aksiomatsko podlago celotnega političnega mišljenja antike. In ali je samoumevno, da teh stvari ne ločujemo med seboj, ker od začetka novega veka vsako politično občestvo (*Gemeinwesen*) razumemo v podobi družine, katere pristojnosti in dnevne posle upravlja in izvršuje gigantski gospodinjski/gospodarski aparat (*Haushaltsapparat*). Znanstveno mišljenje, ki ustreza temu razvoju, se več ne imenuje politična znanost, temveč »nacionalna ekonomija«, narodno gospodarstvo (*Volkswirtschaft*) ali »social economy«, vsi ti izrazi pa kažejo na to, da imamo zares opraviti z neko vrsto »kolektivnega gospodinjstva/gospodarjenja«¹². To, kar danes imenujemo družba, je družinski kolektiv, ki se ekonomsko dojema kot gigantska naddružina in katere politična oblika organiziranja tvori nacijo¹³. Zato lahko samo trudoma dojamemo, da bi bil po antičnem mišljenju pojem, kot je politična ekonomija, sam v sebi protisloven: kar je bilo »ekonomsko«, in je torej sodilo h golemu življenju posameznika in preživetju vrste, je bilo že s tem identificirano in definirano kot nepolitično¹⁴.

Zelo verjetno je, da se je nastanek mest-držav in javnega področja zgodovinsko izvršil na račun oblasti in pomena privatnega, družine in gospodinjstva/gospodarstva¹⁵. Kljub temu pa se je celo v Grčiji, ki je šla v razpustitvi družinskih vezi v prid politične povezave mnogo dlje kot rimska republika, še vedno ohranila prastara svetost domačega ognjišča. In tisto, kar je preprečevalo polis, da bi razpustil privatno področje svojih državljanov, ni bilo toliko spoštovanje privatne lastnine v našem pomenu, kot pa občutek, da se brez zavarovane lastnine nihče ne bi mogel mešati v zadeve skupnega sveta, kajti brez prostora, ki bi ga zares lahko imenoval svojega lastnega, ne bi mogel biti umeščen nikjer v tem svetu¹⁶. Še celo Platon, ki je šel v odpravi privatne lastnine v prid ogromni razširitvi javnega področja politično tako daleč, da je mogoče govoriti o dejanskem uničenju privatnega življenja, je z velikim spoštovanjem govoril o Zeusu Herkeiosu, zaščitniku meja, in je *horoi*,

mejnike, ki so postavljeni med posestmi državljanov, imenoval svete, ne da bi v tem videl nasprotje s svojimi utopičnimi načrti¹⁷.

Sfera gospodinjstva/gospodarstva je bila zaznamovana s tem, da so življenje v njem narekoval predvsem človeške potrebe in življenjske nujnosti. Sila, ki je ljudi povezala tu, je bilo življenje samo, tako življenje posameznika kot vrste in zato so bili penateni, rimski gospodinjski/gospodarski/hišni bogovi, za Plutarca »bogovi, ki ohranjajo naše življenje in hranijo naše telo«. ¹⁸ To, da je skrb za ohranitev posameznika pripadala moškemu, skrb za ohranitev vrste pa ženski, se je zdelo začrtano v naravi sami in obe najnaravnejši funkciji človeka, delo moškega, ki služi prehranjevanju in rojevanje ženske, ki služi razplodu, sta bili v isti meri podrejeni pritisku in sili življenja. Naravno skupno življenje v gospodinjstvu/gospodarstvu je torej izviralo iz nujnosti, in nujnost je obvladovala vse dejavnosti, ki so v to področje spadale.

10

Prostor polisa je bil, nasprotno od tega, cesarstvo svobode in kolikor je sploh obstajalo razmerje med obema področjema, potem je seveda veljalo, da je obvladovanje življenjskih nujnosti v gospodinjstvu/gospodarstvu pogoj za svobodo v polisu. Zato politike nikakor ni bilo mogoče razumeti kot nečesa, kar je bilo potrebno za družbeno blagostanje - pa naj gre za srednjeveško družbo vernikov, za Lockovo družbo lastnikov, za Hobbovo pridobitniško družbo, za Marxovo družbo producentov, za moderno zahodno družbo jobholderjev ali za družbo delavcev socialističnih in komunističnih dežel. V vseh teh primerih svoboda družbe zahteva in opravičuje omejitve političnih pooblastil. Svoboda ima svoj sedež v družbenem, medtem ko sta sila in nasilje lokalizirana v političnem in postaneta monopol države.

Četudi so se grški filozofi še tako obračali zoper politično, pa je za njih je vendarle ostalo samoumevno, da je sedež svobode lokaliziran izključno na političnem področju, da je nujnost predpolitični fenomen, ki je značilen za privatno področje gospodinjstva/gospodarstva, in da sta sila in nasilje opravičljiva samo v tej sferi, ker predstavljata edini način, kako zavladati nujnosti - npr. z gospostvom nad sužnji - in postati svoboden. Nujnost, ki so ji podvrženi vsi smrtniki, opravičuje nasilje; nujnosti, ki jim jo nalaga življenje, se ljudje osvobajajo nasilno za svobodo sveta. Ta svoboda v svetu je bila Grkom pogoj za tisto, kar so imenovali sreča, *eudaimonia*, ki je bila neogibno povezana z zdravjem in bogastvom, ki sta določala objektivni položaj v svetu. Kdor je bil reven ali bolan, je ostal podvržen fizičnemu, tudi če je bil tehnično svoboden; kdor pa je bil ne samo reven, temveč tudi suženj, je bil razen tega podvržen še vladavini nasilja, ki so ga izvajali ljudje. Ta dvojna in podvojena »nesreča« zasužnjenosti ni imela nič skupnega s tem, ali se je suženj subjektivno dobro počutil in imel; zato je imel reven moški, ki pa je bil svoboden, raje vsakdanjo negotovost trga dela kot pa zagotovljen dohodek, ker je z varnostjo povezano dolžnost že doživljal kot omejitve svobode; tako je tudi težko delo veljalo za manj ponižujoče kot lahko življenje mnogih hišnih sužnjev¹⁹.

Predpolitična prisila, ki jo je izvajal gospodar nad svojimi sužnji in ki je veljala za nespremenljivo ravno zato, ker je človek »družbeno« bitje preden lahko postane politično²⁰, pa nima nič skupnega s kaotičnim »naravnim stanjem«, ki ga imajo politični misleci 17. stoletja za prvotno stanje ljudi, in iz nasilnosti in negotovosti katerega svetujejo pobeg v »državo«, ki potem po svoje monopolizira vse nasilje in vso oblast in končuje »vojno vseh proti vsem« tako, da »ustrahuje vse enako«²¹. Tisto, kar mi razumemo pod vladati in biti vladan, pod oblastjo in državo in vlado, skratka

vsi naši pojmi političnega reda, so veljali obratno za predpolitično; svoje utemeljitve niso imeli v javnem, temveč v privatnem in so bili v pravem pomenu besede nepolitični - tisti, ki ne spadajo v polis.

Polis se je razlikoval od področja gospodarstva/gospodinjstva po tem, da so bili v njem samo enaki, medtem ko je gospodarski/gospodinjški red temeljil ravno na neenakosti. Biti svoboden je torej pomenilo ravno tako ne ukazovati, kakor je vsebovalo tudi svobodo od prisile nujnosti in ukazovanja gospodarja. Biti svoboden ni pomenilo niti vladati niti biti vladan.²² Znotraj področja gospodarstva/gospodinjstva torej sploh ni moglo biti svobode, tudi za gospodarja hiše ne, kajti on je veljal za svobodnega samo zato, ker mu je bilo dovoljeno zapustiti hišo in se podati v politični prostor, kjer je bil med sebi enakimi. Ta enakost znotraj polisa ima gotovo zelo malo skupnega z našo predstavo o enakosti; pomenila je, da ima nekdo opraviti s sebi enakimi in je tako predpostavljala obstoj »neenakih« kot samoumeven, četudi so bili ti »neenaki« vedno večina prebivalstva v mestih - državah²³. Enakost, ki je bila v novem veku vedno zahteva po pravičnosti, je v antiki obratno tvorila pravo bistvo svobode: biti svoboden je pomenilo predvsem biti svoboden od neenakosti, ki je v vseh razmerjih gospodarstva, se premikati v prostoru, v katerem ni bilo niti vladanja niti vladanih.

S tem pa je tudi že konec možnosti, da bi globoko razliko med novoveškim in antičnim pojmovanjem političnega zajeli v obliki parov nasprotij. Največja težava pri tovrstni primerjavi je, da novi vek družbenega pravzaprav ne ločuje in ne razlikuje od političnega. To, da je politika samo funkcija družbe, da tvorijo delovanje, govorjenje in mišljenje primarno nadgradnjo družbenih interesov, ni šamo Marxovo odkritje, niti zgolj njegova iznajdba, temveč spada med aksiomatske predpostavke, ki jih je Marx nekritično prevzel od politične ekonomije novega veka. To funkcionaliziranje političnega seveda onemogoča, da bi sploh še lahko opazili razmik, ki loči družbeno od političnega. Pa tudi to ni stvar kake samosvoje teorije ali ideologije, kajti z nastankom družbe v novem veku, torej z vstopom »gospodinjstva/gospodarstva« (Haushalt) in »ekonomskih« (oikia) dejavnosti v prostor javnega, postanejo gospodarjenje/gospodinjjenje in vse zadeve, ki so včasih spadale v privatno sfero družine, stvar vseh, torej »kolektivne« zadeve²⁴. Tako v modernem svetu ti dve področji nenehno prehajata druga v drugo, kakor da bi bili samo del neskončnega toka življenjskega procesa samega.

Izginotje prepada, ki so ga morali ljudje klasičnega starega veka preskakovati tako rekoč vsak dan, da bi prestopili ozko območje gospodarstva/gospodinjstva in stopili na področje političnega, je bistveno novoveški pojav. Kajti razmik med privatnim in javnim je bil v srednjem veku še nekako prisoten, čeprav je zelo izgubil na pomenu in je popolnoma spremenil svoj položaj. Upravičeno je bilo rečeno, da je po propadu rimskega cesarstva katoliška cerkev nudila nadomestek za pripadnost nekemu javnemu telesu, ki ga je bilo mogoče v zadnjih stoletjih antike realizirati predvsem v municipalni upravi²⁵.

Specifična srednjeveška napetost med temo vsakdanjosti in sijajnim razkošjem svetih mest je ustvarila razmik med posvetnim in z religijo posvečenim, ki v mnogočem ustreza prepadu med javnim in privatnim v antiki; tudi tukaj je prehajanje iz enega v drugo področje kazalo na vzpon in prestop. Pri tem seveda ne gre spregledati razlike med antiko in srednjim vekom; kajti tudi če je bila cerkev še tako posvetna, je vendarle ostala navezana na onostranstvo, ker je lahko skrb za zdravje

duše sama združevala skupnost vernih. Četudi z zadržki, pa je primerjava religioz-
nega z javnim vendarle mogoča, medtem ko se je področje posvetnega v stoletjih
fevdalizma vse bolj pomikalo na mesto, ki je v antiki pripadlo privatnemu področju.
Ena od pomembnih značilnosti tega časa je bila, da so vse človeške dejavnosti in vsi
vsakdanji, posvetni dogodki potekali v okviru privatnega gospodinjstva/gospodar-
stva, tako da posvetno - javnega področja v pravem pomenu sploh ni bilo²⁶.

Za to neverjetno razširitev privatnega področja in tudi za razliko med antičnim *pater familias* in fevdalnim gospodom je značilno to, da je zadnji smel v mejah svojega
gospodstva deliti pravico, medtem ko so v antiki sicer obstajali blagi in strogi, pravični
in nepravični gospodarji, toda v razmerju med služabnikom in gospodom ni bilo
prava in zakona; izven političnega področja si ju namreč sploh ni bilo mogoče
zamisliti²⁷. Privatizacijo vseh človeških dejavnosti in privatizacijo vseh človeških
odnosov, ki je iz tega sledila, je mogoče najti še v specifičnih srednjeveških poklicnih
organizacijah v mestih, v bratovščinah in družabništvih (*confrèries* in *compagnons*),
kakor se značilno imenujejo v svoji navezanosti na družinske in gospodinj-
ske/gospodarske odnose, pa tudi še v zgodnjih trgovskih družbah, v katerih se
oznanja »prvotno še enotno gospodinjstvo/gospodarstvo v besedah kot so 'družba'
(Kompanie - *compains*)... in v takšnih obratih kot so 'ljudje, ki jedo isti kruh', 'ljudje,
ki si delijo kruh in vino'²⁸. Srednjeveški pojem »skupne blaginje«, ki je daleč od
tega, da bi kazal na obstoj javnega političnega področja, izpričuje priznanje, da
lahko imajo privatni posamezniki skupne interese duhovne in materialne narave, in
da se lahko ukvarjajo s svojimi lastnimi privatnimi zadevami samo, če eden od njih
prevzame skrb za skupne interese vseh. Toda ta v bistvu krščanski odnos do
političnega se od modernega ne razlikuje toliko po priznanju te »skupne blaginje«,
temveč po ekskluzivnosti privatnega področja in manku tistega čudnega vmesnega
cesarstva, v katerem privatnim interesom pripade javni pomen in ki ga imenujemo
družba.

12

Zato tudi ni presenetljivo, da srednjeveško politično mišljenje, ki se je ukvarjalo
izključno s posvetnim, ni poznalo prepada med varnim življenjem v družini in
neizprosno izpostavljenostjo osebe v polisu in zato tudi ni pripoznalo poguma kot
ene od glavnih kreposti političnega. Vendar pa je vredno omeniti, da je edini
postklasični politični mislec, katerega glavna težnja je bila, političnemu spet vrniti
njegovo staro dostojanstvo, namreč Machiavelli, pri tem prizadevanju takoj spet
upošteval prepad med privatnim in javnim, pa tudi pogum, ki je potreben za to, da
se ga preskoči; oboje je opisal v vzponu »condotierra iz nižjega položaja v višino
prinčevskega dvora«, torej iz razmer čistih privatnih oseb, ki so skupne vsem ljudem,
v bleščečo slavo velikih dejanj²⁹.

Da bi zapustili varno področje dvora in doma, najprej zaradi kake pustolovščine ali
slavnega, velikega dejanja, kasneje pa zato, da bi posvetili svoje življenje javnim
zadevam, je bil potreben pogum, kajti samo znotraj privatnega je bilo mogoče živeti
in preživeti. Kdor si je drznil v politični prostor, je moral biti najprej pripravljen
tvegati lastno življenje in prevelika ljubezen do življenja je lahko bila svobodi samo
napoti, zato je veljala za siguren znak suženjske duše³⁰. Pogum je tako postal glavna
politična krepost in samo tisti, ki so ga imeli, so lahko bili sprejeti v skupnot s
političnim ciljem in vsebino, ta pa je zato že od začetka presegala golo skupno
bivanje, ki ga je vsem ljudem naložila življenjska nuja - pa naj so bili sužnji, barbari
ali Grki³¹. »Pravično in dobro življenje«, kakor je imenoval življenje v polisu Aristo-

tel, zato ni bilo toliko boljše, brezskrbnejše ali plemenitejše kot navadno življenje, pač pa je imelo drug rang in drugo kvaliteto. Dobro je bilo samo toliko, kolikor mu je uspelo zagospodariti nad življenjskimi nujami, se osvoboditi dela in opravil in v nekem smislu preseči življenjski nagon, ki je prirojen vsem živim bitjem, tako da je v veliki meri ušlo hlapčevanju biološkemu življenjskemu procesu.

Ta razlikovanja, iz katerih izhaja njegova politična zavest, je grško mišljenje izrazilo z jasnostjo in natančnostjo, ki je brez primere. Nobena od dejavnosti, ki služijo samo vzdrževanju in ohranjanju življenja, se ni smela pojaviti v političnem prostoru in to ob očitni nevarnosti, da se trgovina in obrt prepustita pridnosti in podjetnemu duhu sužnjev in tujcev, tako da so Atene v resnici postale tisti »penzionpolis«, naseljen s »proletariatom konzumentov«, ki ga tako prodorno opisuje Max Weber³². Pravi značaj tega polisa je razločno viden celo še v političnih filozofijah Platona in Aristotela, čeprav se začenja ločnica med gospodinjstvom/gospodarstvom in polisom zabrisovati že tukaj, kar se izraža predvsem tako, da si je Platon (menda pod vplivom Sokrata) svoje primerjave in zglede zelo rad izposojal iz privatnega življenja in vsakdanjosti, medtem ko Aristotel, ki je v tem pogledu sicer previdnejši, vendarle privzame Platonovo stališče, da mora imeti vsaj zgodovinski izvor polisa nekaj skupnega s človeškimi življenjskimi potrebami in da samo transcendira njihovo vsebino ali da je njegov inherentni cilj /telos/, da transcendira golo življenje v »dobro življenje«³³.

Toda ravno ta del naukov sokratske šole - ki je postal zelo kmalu tako samoumeven, da se nam zdi samo še banalen - je bil takrat čisto nov in revolucionaren, ni pa izviral iz dejanskih izkušenj v političnem življenju, temveč iz želje, da bi se osvobodili obveznosti javnega življenja, želje, ki so jo lahko filozofi sami pred sabo upravičili le še tako, da so pokazali, da je bila celo ta, najsvobodnejša od vseh znanih življenjskih form, v resnici še vedno povezana z nujnim in nujnosti podrejena. Toda vsaj pri Platonu in Aristotelu je ostalo izkustveno ozadje polisa vendarle premočno, da bi bila kadarkoli resno podvomila v razliko med življenjem v gospodinjstvu/gospodarstvu in življenjem v polis. Brez obvladovanja življenjskih nujnosti v gospodinjstvu/gospodarstvu ni mogoče niti živeti niti »dobro živeti«, toda politika nikdar ne obstaja samo zaradi življenja. Kar zadeva prebivalce polisa, obstaja za njih življenje znotraj področja gospodinjstva/gospodarstva samo zaradi »dobrega življenja« v polis.

Nastanek družbe

Prostor družbenega je nastal, ko so notranjost gospodinjstva/gospodarstva in njegove dejavnosti, skrbi in organizacijske oblike, stopile iz domače teme v polno luč javnega političnega področja. S tem se ni samo zabrisala stara ločnica med privatnimi in javnimi zadevami, temveč sta se smisel in pomen, ki ga ima vsak od teh pojmov za življenje posameznika kot privatnega človeka in kot državljana nekega občestva, tako spremenila, da ju skorajda več ni bilo mogoče prepoznati. Danes ne bi mogli reči, tako kot Grki, da je življenje, prebito samo znotraj našega najlastnejšega /*idion*/ področja, »idiotsko«, ker ne sodeluje pri skupnem svetu. S privatnim tudi ne razumemo tistega sicer nujnega, pa vendar samo začasnega zatočišča pred zadevami neke res publica, ki so ga Rimljani iskali in tudi našli daleč od mesta, katerega državljanji so bili, namreč na svoji privatni posesti. Privatno za nas pomeni neko sfero intimnosti, ki je vsekakor ne poznamo iz grškega starega

veka, njene začetke pa lahko najdemo v poznem rimskem času. Njene raznovrstnosti in mnogoterosti vsekakor ni poznala nobena epoha pred novim vekom.

To ni samo premeščanje poudarkov. Za antiko je bilo odločilno, da je vse privatno samo privatno, da je človek v njem, kakor kaže že beseda, živel v nekem stanju oropanosti, in sicer je bil oropan najvišjih možnosti in najbolj človeških sposobnosti. Kdor ni poznal nič drugega kot privatno stran življenja, kdor kot suženj ni smel vstopiti v javnost ali kot barbari sploh še ni vzpostavil skupnega javnega, pravzaprav ni bil človek. Če v besedi »privatno« več ne slišimo, da je prvotno pomenila neko stanje oropanosti, potem je tako tudi zato, ker je novoveški individualizem izredno obogatil privatno sfero. Bolj bistveno za naše razumevanje privatnega pa je, da ne odstopa samo od javnega, tako kot v antiki, temveč predvsem od družbenega, ki ga antika ni poznala, in vsebina katerega je v njej sovpadla s sfero privatnega. Za poteze, ki jih je privatno privzelo v novem veku, predvsem za njegovo najbolj bistveno funkcijo, zagotavljati intimno, je odločilno to, da zgodovinsko ni bilo odkrito v nasprotju s političnim, temveč z družbenim, in da je zaradi tega z njim tudi v tesnejšem in bolj bistvenem odnosu.

14

Prvi zavestni odkritelj in v določeni meri tudi teoretik intimnega je bil Jean-Jacques Rousseau, ki je, to je vredno omembe, še vedno edini od velikih avtorjev, ki se ga pogosto citira samo z njegovim imenom. Upor, ki ga je privedel do njegovega odkritja, ni bil samo upor proti zatiranju državnega aparata, temveč predvsem proti zanj neznosni perverziji človeškega srca v družbi, proti vdoru družbe in njenih meril na najbolj notranje področje, ki do takrat očitno ni potrebovalo nobene posebne zaščite. Intimnost srca, za razliko od doma in dvora, v svetu nima mesta, pa tudi družbenega, proti kateremu se upira in skuša uveljaviti, več ni mogoče lokalizirati z isto gotovostjo kot javnega; v primerjavi z javnim političnim prostorom se drži družbene sfere zmeraj nekaj neoprijemljivega. Če sta za Rousseauja tako intimno kot družbeno nekaj subjektivnega, potem je seveda normalno, da ju ima takorekoč za formi človeške eksistence. V njegovem primeru to izgleda skoraj tako, kakor da bi se ne upiral Rousseau proti družbi, temveč Jean-Jacques proti moškemu*, ki ga družba imenuje Rousseau. V tem uporu srca proti lastni družbeni eksistenci se je rodil moderni družbeni individuum s svojimi nenehno spremenljivimi razpoloženji in voljami, v radikalni subjektivnosti svojega čustvenega življenja, zapleten v neskončne notranje konfliktno situacije, ki vse izvirajo iz dvojne nesposobnosti, iz nesposobnosti, da bi se v družbi počutil doma, in iz nesposobnosti, da bi živel izven družbe. Ne glede na naš odnos do Rousseaujeve osebe, o kateri smo žal tako odlično poučeni, je pristnost njegovega odkritja nedvomna, saj so jo potrdili številni, ki so prišli za njim. Razcvet poezije in glasbe od sredine osemnajstega stoletja do skoraj zadnje tretjine devetnajstega stoletja, presenetljiv razvoj romana v samostojno umetniško obliko, katere prava vsebina je družbeno, hkrati pa očiten zaton javnih umetniških oblik, namreč arhitekture - vse to priča, kako zelo sorodna sta si družbeno in intimno.

Upor proti družbi, v katerem sta Rousseau in za njim romantika odkrila intimno, se je usmerjal predvsem proti njenim izenačujočim potezam, proti tistemu, kar danes

* Možen prevod za »Mann« bi bil na tem mestu tudi »človek«, vendar H. Arendt striktno razlikuje med »Mann« in »Mensch«. V prvi opombi v knjigi govori o pluralnosti človeka (der Mensch) kot moškega in ženske (der Mann, die Frau), kar povezuje z branjem prve biblične verzije zgodbe o stvarjenju.

imenujemo konformizem, in kar je v resnici značilnost vsake družbe. Dokaz za to je, da je nastal ta upor že zgodaj, namreč še preden se je moglo načelo enakosti, ki mu znamo od Tocquevilla dalje pripisati odgovornost za konformizem, resnično uveljaviti v družbenem telesu in političnih institucijah. Pri tem ni bistveno, ali sestavljajo nacija enaki ali neenaki, kajti družba od svojih pripadnikov vedno zahteva, da se obnašajo kot člani velike družine, v kateri lahko obstaja samo en nazor in en interes. Pred novoveškimi razpadom družine je ta enotni interes in pripadajoče mu mnenje o svetu zastopal družinski poglavar, njegovo gospostvo pa je preprečevalo mnenjske razlike in konflikte interesov v družinskem okrilju³⁴. To opazno sovpadanje vzpona družbenega z razpadom družine razločno kaže na to, da družba svoj nastanek med drugim dolguje tudi temu, da so družino absorbirale druge socialno ustrezne skupine, namreč tiste, s katerimi se je nahajala na približno istem življenjskem nivoju. Enakost med člani družbe zato nima nič skupnega z enakovednostjo, z nahajanjem-med-sebi-enakimi, ki ga iz klasičnega starega veeka poznamo kot pogoj političnega; prej spominja na enakost vseh članov družine pred despotsko oblastjo družinskega poglavarja; samo da znotraj družbe ni potrebno takšno gospostvo posameznika, ki reprezentira skupni interes, kajti tukaj se je naravno narasla moč družinskih interesov izjemno okreplila z golim seštevanjem mnogih družin v eno skupino. Gospostvo enega dejansko ni bilo več potrebno, saj ga je zamenjala moč interesa samega. Konformizem, kakršnega poznamo, ko se prostovoljno doseže popolno soglasje, je samo zadnji stadij tega razvoja.

Monarhično načelo vladavine enega, ki ga je imela antika za tipično organizacijsko obliko gospodinjstva/gospodarstva, se je v moderni družbi - ki je več ne reprezentira dvorno gospodinjstvo/gospodarstvo absolutnega kraljestva - sicer spremenilo tako, kot da v družbi ne bi več gospodoval ali vladal nihče. Toda ta Nihče, namreč domnevna enotnost ekonomskih družbenih interesov kot domnevno soglasje prehodnih mnenj v salonih višje družbe, zato, ker ni vezan na nobeno osebo, ne vlada nič manj despotsko. Ta pojav vladavine Nikogar poznamo vse preveč dobro iz »najbolj socialne« od vseh državnih oblik, namreč iz birokracije, ki ne pride slučajno na oblast v zadnjem stadiju nacionalnodržavnega razvoja, razvoja, katerega začetek je označevala absolutna monarhija razsvetljenega despotizma. Vladavina Nikogar je tako malo ne-gospostvo, da se lahko v določenih okoliščinah razvije v eno od najbolj grozljivih in najbolj tiranskih oblik vladavine.

Za te fenomene je končno odločilno samo, da družba v vseh svojih razvojnih stadijih izključuje delovanje (Handeln), ravno tako kot ga je prej izključevalo območje gospodinjstva/gospodarstva in družine. Na njegovo mesto je stopilo obnašanje (Sich-Verhalten), ki ga družba pričakuje od vseh svojih članov v različnih oblikah in za katerega predpisuje nešteta pravila, ki so vsa usmerjena v družbeno normiranje posameznikov, v to, da jih napravijo za družbeno sposobne in v to, da preprečujejo spontano delovanje in izjemne dosežke. Pri Rousseauju gre še za salone visoke družbe, ki po svojih konvencijah posameznika identificirajo z mestom, ki ga zavzema na družbeni lestvici. Za to identifikacijo osebe in družbenega položaja je sorazmerno vseeno, ali se vrši v okviru neke še na pol fevdalne družbe, kjer družbeni položaj in rang sovpadeta, v razredni družbi devetnajstega stoletja, v kateri so bili nazivi odločilni, ali pa, končno, v današnji množični družbi, ki ima opraviti samo še s funkcijami v družbenem procesu. V množični družbi se je spremenilo samo to, da posamezne družbene skupine, ki so bile nastale iz razpada družine, delijo usodo te najprvotnejše družbene skupine; kajti tako kot je družba nekoč absorbirala družino,

je v našem stoletju množična družba končno posrkala in nivelirala razrede in grupacije. V množični družbi je družbeno po stoletnem razvoju končno doseglo točko, ko v isti meri zajema in z isto močjo nadzoruje skoraj vse člane neke družbe. Množična družba kaže na zmago družbenega nasploh; je stadij, v katerem skupin izven družbe nikakor več ni. Toda družba izenačuje v vseh okoliščinah, in zmaga enakosti v modernem svetu je samo politično in pravno priznanje dejstva, da je družba dosegla področje javnega, pri čemer postaneta izjemnost in posebnost avtomatično privatna zadeva posameznika.

Ta moderna egalitarnost, ki počiva na družbi inherentnem konformizmu, in je možna samo zato, ker je v razvrstitvi človeških razmerij obnašanje nadomestilo delovanje, je drugačna od tiste vrste enakosti, ki jo poznamo iz antike in predvsem iz grških mest-držav. Spadati k zmeraj majhnemu številu »enakih« (*homoioi*) je tam pomenilo, da sme nekdo preživeti svoje življenje med enakovrednimi, kar je bilo že samo po sebi isto kot privilegij; toda polis, torej javni prostor sam, je bil kraj najhujšega in najbolj neizprosnega tekmovanja, v katerem se je moral vsakdo nenehno izkazovati pred vsemi drugimi in dokazovati z izjemnimi dejanji, besedami in uspehi, da živi kot »boljši« (*aien aristuein*)³⁵. Z drugimi besedami, javni prostor je bil namenjen ravno ne-povprečnemu, v njem bi naj vsakdo znal pokazati, v čem je nadpovprečen. Zaradi te možnosti, da prispevajo izredno in vidijo, kako ga prispevajo drugi, so bili državljani polisa potem tudi bolj ali manj pripravljeni prevzeti svoj delež pri sodstvu, obrambi, upravljanju mesta - ne težo in breme javnih zadev (Angelegenheiten), temveč javnih poslov (Geschäfte).

16

Na istem konformizmu, ki ga zahteva družba in s katerim organizira delujoče ljudi kot obnašajoče se skupine, temelji tudi znanost, ki je neposredno sledila nastanku družbe, namreč nacionalna ekonomija s svojim pomembnim orožjem, statistiko, ki preračunljivost človeških zadev že predpostavlja kot samoumevno. Seveda so ekonomske teorije obstajale tudi že pred začetkom novega veka, toda spadale so na področja etike in politike, kjer niso igrale kake velike vloge, so pa domnevale, da so ljudje tudi v gospodarstvu še delujoča bitja. Znanstvenost so lahko takšne gospodarske teorije zahtevale šele, ko je družba uveljavila enotno obnašanje, katerega oblike je bilo mogoče raziskovati in enotno sistematizirati, ker je bilo mogoče vse neskladnosti beležiti kot odklone od družbeno veljavne norme, torej kot asocialne in kot anomalije³⁶.

Statistični zakoni veljajo povsod tam, kjer so v igri zelo velike številke ali zelo dolga obdobja; s statističnega stališča so posamezna dejanja ali dogodki goli odkloni ali nihanja. To statistično stališče pa je upravičeno zato, ker so dejanja ali dogodki po svojem bistvu redki in nenehno prekinjajo vsakdanjost, ki je dejansko preračunljiva. Le da se pri tem pozablja, da tudi ta vsakdanjost svojega lastnega smisla nima v sebi sami, temveč v dogodku ali dejanju, ki sta jo najprej konstituirala; tako kot tudi zgodovinski tokovi svoj dejanski pomen pokažejo v sorazmerno redkih dogodkih, ki prekinjajo potek sam. Če torej zakone, katerih veljavnost se sploh lahko pokaže samo v velikih številkah in dolgih obdobjih, nepremišljeno uporabimo na predmete politike in zgodovine, potem te predmete že vnaprej eliminiramo kot odklone... omejimo jih namreč v tisti medij, v katerem sicer nastopajo, vendar pa ravno to niso. Očitno je nesmiselno in tudi brezupno iskati pomen v politiki ali smisel v zgodovini, potem ko smo kot brezpredmetno izključili ravno tisto, kar nima samo smisla in pomena, temveč lahko nesmiselnemu in nepomembnemu - vsakdanjemu obnašanju in avtomatičnim zgodovinskim procesom - pomen dodeli.

Za svet, v katerem živimo, velja iz neizpodbitne veljavnosti statističnih zakonov na področju velikih števil na žalost le, da dobijo z vsakim povečanjem prebivalstva večjo veljavo, medtem ko postajajo »odkloni« vedno bolj nepomembni. Politično rečeno to pomeni: čim bolj se poveča prebivalstvo neke politično konstituirane skupnosti, tem bolj verjetno je, da bo prednost znotraj javnega področja ohranil družben in ne politični element. Grki, katerih mesto-država še danes predstavlja najbolj »individualistično« in nekonformistično politično telo, kar jih poznamo iz zgodovine, sicer niso poznali statistike, vendar pa so se zelo dobro zavedali dejstva, da se lahko polis, v katerem sta imela delovanje in govorjenje prednost pred drugimi dejavnostmi, ohrani samo ob omenjenem številu državljanov. Velika kopičenja ljudi razvijajo skorajda avtomatično tendenco k despotskim oblikam vladavine, pa naj bo to despotska vladavina enega človeka ali despotizem večin. Statistika, torej matematična manipulacija dejanskosti, je bila pred nastopom novega veka neznana, toda družbene fenomene, ki so omogočili takšno manipulacijo znotraj območja človeških zadev - namreč velike številke, ki neubranljivo vnašajo konformizem, behaviorizem in avtomatizem v človeške zadeve -, so Grki poznali v njihovih nastavkih zelo dobro; po njihovem mnenju se je ravno po teh stvareh perzijska civilizacija razlikovala od grške.

Naj torej behaviorizmu in njegovim naukom očitamo karkoli že, težko bomo zanikali njegovo relevantnost za dejanskost, v kateri živimo. Čimveč ljudi obstaja, tem pravilnejši postajajo njegovi »zakoni« obnašanja, »behaviors«. Vse bolj verjetno postaja, da se bodo ljudje zares samo še obnašali in vse manj verjetno, da bodo tiste, ki se obnašajo drugače, sploh še tolerirali. Statistično se to lahko kaže v izenačevanju odklonov ali nihanj, v dejanskosti pa tako, da ima delovanje vedno manj možnosti za zajezitev naraščajoče plime obnašanja in da dogodki izgubljajo na pomenu, tako da jim več ne uspeva prekinjati in osvetljevati golih zgodovinskih potekov. Kajti statistično uravnavanje zgodovinskih procesov je že zdavnaj prenehalo biti neškodljiv znanstveni ideal; že nekaj časa je očitni politični ideal neke družbe, ki noče poznati nič drugega kot vsakdanjo »srečo« in zato v družbenih znanostih upravičeno išče in najde »resnice«, ki ustrezajo njeni lastni eksistenci.

Liberalistična predpostavka avtomatične harmonije interesov v smislu klasične nacionalne ekonomije ni zadostna razlaga za uniformirano obnašanje, ki ga je mogoče statistično preračunati in zato znanstveno definirati. Že liberalni gospodarski teoretiki, ne pa šele Marx, so morali poseči po »komunistični fikciji« in govoriti o interesu družbe kot take, ki vodi družbeno obnašanje vseh ljudi z »nevidno roko« (Adam Smith) in tako vedno znova vzpostavlja harmonijo nasprotujočih si interesov³⁷. Razlika med Marxom in njegovimi predhodniki je bila samo v tem, da je Marx vzel faktum nasprotujočih si interesov ravno tako resno kot znanstveno hipotezo o harmoniji, ki se skriva v njih; bil pa je še bolj konsekventen in je od tod potegnil sklep, da bi »podružbljenje človeka« avtomatično pripeljalo do harmonizacije interesov; poleg tega pa je s svojim predlogom za realizacijo »komunistične fikcije«, na kateri temelje vse ekonomske teorije, pokazal predvsem večji pogum od svojih predhodnikov. Tisto, česar Marx ni razumel -in kar bi v svojem času tudi težko razumel -, je bilo, da so bile klice komunistične družbe že zarisane v realnosti nacionalnega gospodinjstva/gospodarstva in da njenega razvoja ni oviral toliko nek razredni interes, kot pa takrat že zastarela monarhična struktura nacionalne države. »Gladkemu« funkcioniranju družbe je bila na poti še vrsta tradicij, namreč obnašanje »nazadnjaških« razredov. S stališča družbe je pri tem šlo zgolj za moteče

faktorje, ki so zadrževali razvoj »družbenih sil«; v določeni meri so bili ti faktorji mnogo bolj fiktivni in nedejanski kot pa znanstveno hipotetična »fikcija« nekega kolektivnega interesa družbe v celoti.

Popoln razvoj družbe in njena zmaga nad vsemi drugimi, nedružbenimi elementi, bosta nujno, čeprav v različnih oblikah, prerasla v takšno »komunistično fikcijo«, za katero je značilno, da se v njej zares vlada z »nevidno roko«, da torej v njej vlada Nihče. Na mesto države in vlade potem zares stopi golo upravljanje, kar je Marx čisto pravilno napovedal kot »odmiranje države«, čeprav se je motil, ko je menil, da lahko do zmage tega razvoja privede samo revolucija. Še bolj usodno pa se je motil, ko je verjel, da bi popolna zmaga družbe končno pripeljala v »carstvo svobode«³⁸.

Da bi določili obseg zmage družbe v novem veku - ki se je začela s tem, da je delovanje zamenjalo obnašanje in se končala s tem, da je vladavino oseb nadomestila vladavina nikogar, birokracija, bi se bilo dobro spomniti, da so obnašanje in njegovi »zakoni« najprej določali samo gospodarske znanosti, torej samo omejeno področje človeških dejavnosti; da pa so nacionalni ekonomiji v sorazmerno kratkem razdobju sledile družbene znanosti, ki so kot behavioristične vede po svoje zavestno merile na to, da bi človeka v vseh njegovih dejavnostih reducirale na nivo nekega vsestransko pogojenega in obnašajočega se bitja in ga kot takega razumele. Če je narodno gospodarstvo znanost družbe v njenem začetnem stadiju, ko se njena pravila obnašanja priznavajo le v omejenih slojih prebivalstva in le v omejenih dejavnostih, potem kaže nastanek »behaviorističnih znanosti« na končni stadij tega razvoja, v katerem se je množična družba polastila vseh skupin prebivalstva nacije in je družbeno obnašanje postalo merilo za celotno življenje posameznika.

18

Od rojstva družbe dalje, torej odkar je privatno gospodinjstvo/gospodarstvo in gospodarjenje, ki ga zahteva, postalo stvar javnosti, je za to novo področje, za razliko od starih območij privatnega in javnega, značilna nepremagljiva tendenca k ekspanziji, stalna rast, ki je od samega začetka grozila, da bo izpodrinila tako politično kot privatno in končno tudi novo področje intimnega. Ta vedno hitrejši proces rasti lahko opazujemo že tri stoletja, razlog za ta zelo čuden fenomen pa je dejstvo, da je bil z družbo v prostor javnega v različnih oblikah priveden življenjski proces sam. Privatno področje gospodinjstva/gospodarstva je bilo sfera, v kateri se je skrbelo za življenjske potrebe, za individualno preživetje in za obstoj rodu, sfera, v kateri se je zagotavljalo življenje. Pred odkritjem intimnosti je bilo za privatno sfero značilno, da človek na tem področju pravzaprav ni obstajal kot človek, temveč kot primerek rodu, to pa je bil razlog, da so v antiki tako zaničevali ljudi, ki so se gibali samo v privatnem. Nastop družbe je sicer zelo spremenil celotno vrednotenje te sfere človeške eksistence, vendar pa to še ne pomeni, da se je zato kaj bistveno spremenila. Vse različice monolitnega značaja družbe, katere naravni konformizem pozna vedno samo en interes in eno mnenje, konec koncev koreninijo v eno(tno)sti človeškega rodu. Kadar ta eno(tno)st človeškega rodu ni nobena utvara in je mnogo več od znanstvene hipoteze, »komunistične fikcije« nacionalne ekonomije, takrat lahko začne množična družba (ki je človeka kot družbeno bitje popolnoma emancipirala in začela očitno zagotavljati preživetje človeškega rodu v svetovnem merilu) človeštvu, lastni biti ljudi (das eigentliche Menschsein der Menschen), groziti z uničenjem; to je tako, kot da bi lahko ravno človeški rod človeštvo privedel do izumrtja.

Da je družba v resnici forma, v kateri se je javno etabliral in organiziral življenjski proces sam, morda najbolj jasno kaže dejstvo, da so se vsa moderna občestva, v

katerih je na ta ali oni način prišlo na oblast socialno, spremenila v družbe delavcev ali jobholderjev. To pa pomeni samo, da je njihov organizacijski princip izpeljan iz ene same dejavnosti, ki neposredno služi življenju in ki jo neposredno narekuje življenjski proces. (Tudi v delovni družbi seveda ni vsakdo delavec ali zaposlen; pa tudi emancipacija delavskega razreda in neizmerni oblastni potencial, ki ga splošna volilna pravica avtomatično prinese večini, tu nista odločilna, temveč samo to, da vsi člani družbe svojo dejavnost dojemajo predvsem kot življenjski prejemek zase in za svoje družine, pa naj bodo zaposleni s čemerkoli že.) Družba je forma skupnega življenja, v kateri dobi odvisnost ljudi od drugih javni pomen zaradi življenja samega in ne zaradi česa drugega in zato se v njej dejavnosti, ki služijo le ohranjanju življenja, ne samo pojavljajo, temveč smejo določati fizionomijo javnega prostora samega.

Seveda nikakor ni vseeno, ali se neka dejavnost izvaja privatno ali javno. Očitno se značaj javnega prostora spremeni glede na to, katere dejavnosti ga izpolnjujejo, toda tudi dejavnost sama v veliki meri spremeni svoje bistvo glede na to, ali se izvaja privatno ali javno. Dejavnost dela, ki je v vseh okoliščinah ujeta v življenjski proces, je lahko tako ostala skozi stoletja stacionarna, zaprta v kr g nenehnega vračanja tega življenjskega procesa samega. Vstop dela na področje javnega nikakor ni spremenil njegovega procesnega značaja - kar je gotovo omembe vredno, če se spomnimo, da so bila politična telesa navadno načrtovana za stalno in da so bili njihovi zakoni dojeti kot omejitve gibanj ljudi -, temveč je ta proces osvobodil monotonega krožnega vračanja vase in privedel do hitrega razvoja, katerega rezultati so v nekaj stoletjih popolnoma spremenili ves naseljeni svet.

19

Ko pa se je delo osvobodilo omejitev na področju privatnega - in ta osvoboditev ni bila posledica emancipacije delavskega razreda, temveč ji je predhodila in je bila njena predpostavka -, se je zazdelo, kakor da bi elementi rasti, ki so lastni življenju, lahko naenkrat zagospodovali procesom propadanja, ki so v njem tudi vsebovani, kakor da bi jih po svoje izpodrivali, in kot da bi organsko življenje v svoji človeški podobi ne bilo več navezano na krožno ravnotežje v gospodinjstvu/gospodarstvu narave same. Družbeni prostor, v katerem življenjski proces vzpostavi svoje lastno javno območje, je v takorekoč sprostil neko nenaravno rast naravnega samega; privatno in intimno na eni, ter politično (v ožjem pomenu besede) na drugi strani, pa so se izkazali kot nesposobni ne samo za obrambo pred družbo, temveč tudi za obrambo pred nenehnim širjenjem socialnega prostora samega.

Tisto, kar smo tukaj označili za nenaravno širjenje naravnega, se navadno opisuje kot vedno hitrejše večanje produktivnosti. To povečevanje pa se ni začelo z iznajdbo strojev, temveč z organizacijo dela, s tisto delitvijo dela, ki je, kot je znano, predhodila industrijski revoluciji; tudi mehanizacija delovnega procesa, ki je sledila delitvi dela in ki je še povečala delovno produktivnost, konec koncev še temelji v načelu organizacije. Toda to načelo očitno ne izhaja iz privatnega, temveč iz javnega; delitev dela in povečanje produktivnosti, ki ji je sledilo, je razvoj, ki ga je delo lahko začelo samo v pogojih javnega in do katerega v privatnem področju gospodinjstva/gospodarstva ne bi nikdar prišlo³⁹. Zdi se, da na nobenem področju v novem veku nismo prišli tako daleč kot pri revolucionarnem spreminjanju dela, namreč do točke, ko je za nas izgubila svoj pomen sama beseda delo - ki je od nekdaj vsebovalo »trud in muko«, napor in bolečino, celo preoblikovanje telesa, in na katerega je bil človek lahko pripravljen samo pod pritiskom revščine in nesreče⁴⁰. Ker je bridka nuja ohranitve silila v delo, je bila krepost (Vortrefflichkeit) zadnje, kar se je od njega smelo pričakovati.

Krepost, grška *aretē*, rimska *virtus*, sta imeli svoj prostor zmeraj na področju javnega, kjer je bilo mogoče prekositi druge in se pred njimi dokazati. Zato lahko z javno dejavnostjo dosežemo krepost, ki ne more pripasti nobeni dejavnosti privatnega; krepost je odvisna od navzočnosti drugih, in za to potrebuje izrecno konstituiran prostor, skupaj s prostorsko vzpostavljeno formalnostjo, ki ustvarja distanco; ne samo da družinska zaupnost kreposti ne more nikdar veljavno potrditi, s samodokazovanjem bi se tudi sama takorekoč razletela¹. Družbenemu, ki krepost izredno anonimizira, tako da jo pripisuje napredku človeškega rodu in sploh ne več prizadevanju posameznikov, pa vendarle tudi tu ni uspelo popolnoma uničiti odnosa med javnimi opravili in krepostjo. S tem je mogoče pojasniti, kako se je delo, ki se v novem veku vrši v javnosti, tako izredno izpopolnilo, medtem ko so naše sposobnosti za delovanje in govorjenje, ki so bile v tem razdobju potisnjene v sfero privatnega in intimnega, tako očitno izgubile na kvaliteti. Na ta razvoj, namreč na to čudno razdvojenost med tem, kar dosegamo v delu in pri izdelovanju ter načinom, kako se nato v tem obdelanem in izdelanem svetu gibljemo, se je pogosto opozarjalo; navadno se govori kar o domnevnem šepanju našega splošnega človeškega razvoja za dosežki naravoslovja in tehnike, in se upa, da bo družboslovje končno oblikovalo neko družbeno tehniko - družbeni inženiring -, s katerim bo družba prišla pod znanstveni nadzor in se bo z njo ravnalo tako kot tehnika naravoslovja ravna z naravo. Ne glede na ugovore proti temu »upanju«, ki so dovolj znani, da bi jih tukaj lahko izpustili, pa gre tej kritiki današnjih družbenih razmer samo za možno spremembo človeških načinov obnašanja in psihologije, iz katere izhajajo, ne pa za spremembo sveta, v katerem ljudje živimo in se gibljemo. Spričo dejstva, da ni mogoč noben izjemen dosežek, če mu svet sam ne napravi prostora, pa postane dvomljiva ravno ta, izključno psihološka interpretacija človeške eksistence, na kateri temelje družbene znanosti in za katero je obstoj ali neobstoj javnega prostora tako nepomemben kot vsaka druga posvetna realnost. Tega, kar konstituira javno kot posvetni prostor, v katerem se ljudje dokazujejo in v katerem lahko krepost (das *Vortreffliche*) najde zasluženost mesto, ne morejo nadomestiti nobene psihološke lastnosti, ki bi jih lahko vzgojili ali privzgojili, pa tudi nadarjenosti ali talenti ne.

OPOMBE

- 1 Nenavadno je, da homerski bogovi delujejo samo, kadar gre za ljudi, pa naj jim vladajo od daleč ali pa se neposredno vmešavajo v njihove zadeve. Zdi se, da tudi spore med bogovi povzroči predvsem njihova udeležba v človeških zadevah, predvsem to, da v konfliktih smrtnikov z nekom potegnejo. Tako nastajajo zgodbe, v katerih ljudje in bogovi delujejo skupaj, vendar pa prevzamejo iniciativo smrtniki, tudi če končna odločitev pade na zborovanju bogov na Olimpu. Zdi se mi, da homerski *erg' andrōn te theōn te* (Odiseja i. 338) kaže na takšno »skupno delovanje«; pesnik opeva dejanja bogov in ljud, ne pa božjih zgodb na eni ter človeških na drugi strani. Tako v Hesiodovih Teogonijah ne gre za dejanja bogov, temveč bodisi za nastanek sveta (116 ff.), s katerim olimpski bogovi nimajo čisto nič skupnega (kajti 118. vrstica je očitno nepristna), ali za »blažene bogove in slavna dejanja ljudi« (99 f.), nikjer pa, kolikor vem, za slavna dejanja bogov.
- 2 Citiram iz *Index Rerum Taurinerjeve* izdaje. V tekstu se beseda *politicus* ne pojavi, vendar pa indeks pravilno povzema namen T. Akvinskega; glej *Summa Theologica* I, 96, 4. II 2, 109, 3.
- 3 *Societas regni* pri Liviusu, *societas sceleris* pri Corneliusu Neposu. Seveda so takšne zveze lahko bile sklenjene tudi v poslovne namene; in besedo »societeta« s tem pomenom najdemo že v gospodarstvu srednjega veka. Glej W. J. Ashley, *An introduction to English Economic History and Theory*, 1931, str. 419.
- 4 Z besedo »človeški rod« (*Menschengeschlecht*) bi rada tu in vnaprej označila rod za razliko od tistih ljudi, za celoto katerih bom uporabila besedo »človeštvo«.
- 5 Werner Jaeger, *Paideia* III, str. 111 (Ameriška izdaja).

- 6 V uvodu k *La Cité Antique* sicer Fustel de Coulanges domneva, da bo pokazal, da je bila temelj antične družinske organizacije in antičnega mesta-države »ista religija«; v resnici pa nato navede številne dokaze za to, da sta vladavina gensa in vladavina polis »étaient, au fond, deux régimes opposés... qui devaient un jour ou l'autre se faire la guerre.... Ou la cité ne devait pas durer, ou elle devait à la longue briser la famille.« (Knjiga IV, Pogl. 5). (»bila v bistvu dva nasprotna režima... ki se bosta morala prej ali slej spopasti.... ali mesto ne bo zdržalo, ali pa bo moralo sčasoma uničiti družino.«) Zdi se, da je to nasprotje v knjigi, ki je temeljna še danes, nastalo tako, da je Coulanges obravnaval Rim in grška mesta-države skupaj, in sicer tako, da si je svoje kategorije in ilustracije v glavnem izposodil iz rimske zgodovine in rimskih institucij in jih nato uporabil za grške razmere - četudi seveda poudarja, da je Prytanaceum, ki ustreza rimskemu Vesta-kultu »s'affaiblit de bonne heure en Grèces. Mais (cette grande veneration) ne s'affaiblit jamais à Rome« (»kmalu oslavel v Grčiji. Nikdar pa (to čaščenje) ni oslavelo v Rimu.«) (Knjiga III, Pogl. 6). Ne samo da je bil prepad med družinsko in državno organizacijo v Grčiji veliko globlji kot v Rimu, ampak je bila religija Homerja in olimpskih bogov, ki je nato postala religija polis, od samega začetka ločena od starejših božanstev družine in gospodinjstva/gospodarstva. Medtem ko je postala Vesta, boginja ognjišča, zaščitnica Rima in je njen kult nosil izrecen politični značaj, je njena grška kolegica Hestia omenjena prvič pri Hesiodu, prvem velikem grškem pesniku, ki v zavestnem nasprotovanju Homerju hvali življenje ob domačem ognjišču. V javni religiji polis pa je morala svoje mesto na zborovanju dvanajstih olimpskih bogov prepustiti Dionizu (glej Mommsen, *Römische Geschichte*, Knjiga I, Pogl. 12 iz 5. izdaje in Robert Graves, *The Greek Myths*, 1955, 27 k).
- 7 To, pravi Feniks, mu je naložil Peleus, da uči sina: *mythōn te rhētēr emenai prōkairā te ergōn* (Iliada, ix, 443). Očitno gre za vzgojo tako za *agoro* kot za vojno, ki jima je obema skupno to, da dajeta ravno priložnost za dokazovanje v besedi in dejanju.
- 8 Za ta razvoj je značilno, da se politik končno nasploh imenuje »govorec« (*rhetor*) in da Aristotel ravno retonko, umetnost javnega govorjenja (za razliko od dialektike, umetnosti filozofskega govora), definira kot umetnost pregovarjanja in prepričevanja (Retorika, 1354a12ff. in 1355b26ff.). (Razlikovanje med filozofskim in političnim govorom izvira od Platona, Gorgias 448). Tako so lahko tudi v Grčiji menili, da je mogoče poraz Theb pojasniti s tem, da so tam zastopavljali retonko v korist umetnosti vojskovanja (Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, izd. Kröner, zv. III, str. 190).
- 9 Nikomahova etika 1142a25 6 1178a6ff.
- 10 T. Akvinski, gl. Th. II 2, 50, 3.
- 11 Zato sta veljala *dominus in pater familias* za sinonima, tako kot po drugi strani *servus in familiaris*: *Dominum patrem familiae appellaverunt: servus... familiares* (Seneka, Ep. 47, 12). Ko so se rimski cesarji končno začeli imenovati z *Dominus* - ce nom, qu'Auguste et que Tibère encore repoussaient comme une malédiction et une injure (to ime, ki sta ga še Augustus in Tiberius odklanjala kot psovko in žaljivko) -, je bilo konec s starorimsko svobodo (H. Wallon, *Histoire de L'Esclavage dans L'Antiquité*, 1847, Zv. III, str. 21).
- 12 Glej izredno poučno raziskavo Gunnarja Myrdala, *The political Element in the Development of the Economic Theory*, 1953, ki prevaja »nacionalno gospodarstvo« s »Social Economy or collective housekeeping« (družbena ekonomija ali kolektivno gospodinjstvo).
- 13 S tem nočem zanikati, da sta nacionalna država in njena družba nastali iz srednjeveškega kraljestva in fevdalizma, v okviru katerih je družini in gospodinjski/gospodarski enoti že pripadal nek splošen pomen, ki ga stari vek ni poznal. Kljub temu pa ne gre spregledati razlike med fevdalizmom in novim vekom. V fevdalizmu so bili družine in gospodinjstva/gospodarjenja skorajda medsebojno odvisni: zato kraljevo gospodinjstvo/gospodarstvo, ki je reprezentiralo deželo kot celoto in se je do fevdalnih gospodov obnašalo kot primus inter pares, tudi ni moglo pretendirati za poglavarja ene same velike družine v smislu absolutnega vladarja. Srednjeveška »nacija« je bila konglomerat družin: njeni člani se niso imeli za člane ene same družine, ki bi obsegala celotno prebivalstvo kot nacijo.
- 14 Razlika postane zelo jasna v prvih razdelkih psevdaristotelovske oikonomike, kjer se despotska mon-arhija (eno-vlada) gospodinjstva/gospodarstva izrecno konfrontira s čisto drugačno organizacijo polis.
- 15 Preloinnica v Atenah bi mogla biti Solonova zakonodajca. Coulanges v atenskem zakonu, ki podpora otrok staršem proglašja za dolžnost, ki jo je mogoče zakonito izterjati, upravičeno vidi izgubo starševske oblasti (op. cit., knjiga IV, pogl. 8). Vendar pa je država omejevala starševsko oblast le, kolikor je prišla v konflikt s svojimi lastnimi interesi, ne pa morda zaradi svobode ali pravic individualnih družinskih članov. To nam ilustrira dejstvo, da otroci niso imeli pravice do življenja, ki se nam zdi danes tako samoumevna, temveč se je izpostavljanje dojenčkov ohranilo do

leta 374 našega štetja, ko so bile druge pravice očetovske potestas že zdavnaj zastarele (glej R. B. Barrow, *Slavery in the Roman Empire*, 1928, str. 8).

- 16 Tipično za to razliko med posestjo (Besitz) in lastnino (Eigentum) je, da so obstajala grška mesta, kjer so bili meščani po zakonu dolžni deliti in skupno porabiti letino, da pa je imel v istih mestih vsak meščan absolutno lastninsko pravico nad svojim zemljiščem in tlemi. Prim. Coulanges (op. cit., knjiga II, pogl. 6), ki to stanje imenuje »une contradiction bien remarquable« (dobro opazno nasprotje), ker ne vidi, da lastnina in posest v antiki nista imeli nič skupnega.
- 17 Glej Zakoni 842.
- 18 Citirano po Coulanges, op. cit., knjiga II, pogl. 9 iz Plutarhovih Quaestiones Romanae 51. Čudno je, da je lahko Coulanges ob svojem enostranskem poudarjanju bogov podzemlja v grški in rimski religiji spregledal, da ti bogovi niso bili samo bogovi mrtvih in da kult ni bil samo kult smrti, temveč da je ta zgodnja, posvetna religija služila življenju in smrti kot dvema aspektoma enega v sebi enotnega procesa. Življenje prihaja iz zemlje in se vanjo vrača; rojstvo in smrt sta samo dva različna stadija istega biološkega procesa, ki je podvržen podzemskim bogovom.
- 19 Značilna je diskusija med Sokratesom in Euterusom v Ksenofonovi Memorabilii (II, 8): Stiska je Euterusa prisilila, da je začel telesno delati in prepričan je, da njegovo telo ne bo več dolgo preneslo tega načina življenja; ve tudi, da bo v starosti nemočen in zapuščen. Kljub temu meni, da je vendar bolje delati kot prosjačiti. Nato Sokrates predlaga, naj si vendar poišče nekoga, ki mu gre bolje in ki potrebuje pomočnika. Euterus takoj odgovori, da »hlapčevstva« (*douleia*) ne bi prenesel.
- 20 Nemška beseda »Gesellschaft« (družba) v svojih izvorih zelo jasno izraža tesen odnos med družbo in gospodinjstvom/gospodarstvom, kar smo v dosedanjem izvajanju že trdili. »To je zveza predložke *Ge*, ki izraža skupnostna razmerja, z besedo *Saal*, ki je bila stara oznaka za germanske hiše z enim prostorom... Gesellschaft je bila Saalhausgenossenschaft (domača družina).« Theodor Eschenberg, *Staat und Gesellschaft in Deutschland*, 1956, str. 18.
- 21 Tako Hobbes v *Leviathan*, I del, Pogl. 13.
- 22 Najbolj slaven in lep dokaz za to grško pojmovanje svobode je pri Herodotu v Razpravi o različnih državnih oblikah (III, 80-83): Otanes, predstavnik enakosti politisa, (*isonomíē*) razlaga, da si ne želi niti vladati niti biti vladan. Toda v istem smislu pravi tudi Aristotel, da je življenje svobodnega možkega boljše kot pa življenje despota, in pri tem je samoumevno, da despot ni svoboden (Politika 1325a24). Po Coulangesu izvirajo vse grške in latinske besede, ki izražajo gospodarstvo nad drugimi - kot rex, pater, (*anax, basileus*) - iz področja gospodinjstva/gospodarstva in so bile prvotno imena, s katerimi so sužnji nagovarjali svoje gospodarje.
- 23 Ne-meščani (ne-državljeni, Nicht-Buerger) so bili vedno večina prebivalstva, čeprav se je razmerje močno spreminjalo. Ksenofon, ki trdi, da na tržnici v Sparti med 4000 ljudmi ni videl več kot 60 meščanov (državljanov), je prav gotovo pretiraval (Hellenica III, 35).
- 24 »Misel, da družba gospodari tako kot poglavar družine za njene člane, je globoko zasidrana v ekonomski terminologiji... Izraz 'Volkswirtschaftlehre' (veda o narodnem gospodarstvu) v nemščini namiguje, da obstaja kolektivni subjekt gospodarske dejavnosti... V angleščini... se v izrazih 'theory of wealth' in 'theory of welfare' (teorija bogastva in teorija blagostanja) izražajo podobne predstave« (Myrdall, op. cit., str. 140). »Kaj je družbena ekonomija, katere funkcija je družbeno gospodinjstvo/gospodarjenje? S tem se namiguje predvsem na analogijo med posameznikom, ki gospodinja/gospodari v svoji družini in pri sebi doma, in družbo. Adam Smith in James Mill sta to analogijo eksplicirala. Po kritičnih spisih Jamesa Milla in potem, ko se je bolj uveljavilo razlikovanje med praktično in teoretično politično ekonomijo, se je analogija izgubila« (str. 143). Ker je od tedaj več ne uporabljamo, postajajo bistvene zveze v teh stvareh vedno bolj nejasne. Dejstvo samo je mogoče razložiti tudi s tem, da je izreden razvoj družbe po eni strani v določeni meri absorbiral družino, po drugi strani pa je lahko družba ravno zaradi tega, ker izvira iz družinske skupnosti, postala skorajda popoln nadomestek zanjo - ali pa se jo v vsakem primeru vsaj večkrat dojemata kot tako.
- 25 R. H. Barrow, *The Romans*, 1953, str. 194.
- 26 To kar je Levasseur (*Histoire des Classes Ouvrières et de l'Industrie en France avant 1789*, 1900) ugotovil za fevdalno organizacijo delavcev, velja za celotno fevdalno skupost: »Chacun vivait chez soi et vivait de soi-même, le noble sur la seigneurie, le vilain sur sa culture, le citadin dans sa ville« (Vsak je živel zase in samozadostno, fevdalni gospod na fevdu, kmet na svoji zemlji, meščan v svojem mestu.) (str. 229).
- 27 Spodobno ravnanje s sužnji, ki ga priporoča Platon v »Zakonih« (777), ima kaj malo skupnega s pravičnostjo in je vprašanje samospoštovanja, ne pa obzirnosti do sužnjeve. Glede hkratnega obstoja dveh zakonov - zakona pravičnosti, ki je veljal med svobodnimi in gospodinjsega/gospo-

- darskega zakona vladanja - glej Wallon, op. cit., II, str. 200: »La loi, pendant bien longtemps, donc... s'abstenait de pénétrer dans la famille, où elle reconnaissait l'empire d'une autre loi.« (Zakon se je torej... dolgo časa branil vdora v družino, kjer je poznal cesarstvo nekega drugega zakona.) Če se je antična, predvsem rimska zakonodaja, sploh mešala v gospodinske/gospodarske zadeve - v ravnanje s sužnji, družinske odnose itd. -, potem je to počela samo zato, da bi omilila v načelu neomejeno nasilje gospodinskega/gospodarskega poglavarja. Pravičnosti si v popolnoma »privatni« skupnosti sužnjem ni bilo mogoče zamisliti; po definiciji so bili podložni oblasti svojih gospodarjev. Samo gospodar sam, kolikor ni bil le lastnik sužnjem, temveč tudi meščan-državljan, je bil podložen zakonu, ki je lahko nato po volji države omejil njegovo gospodinsko/gospodarsko oblast.
- 28 W. J. Ashley, op. cit., str. 415.
- 29 Dobeseden »vzpon« nekega nižjega območja ali ranga v nek višji predstavlja pri Machiavelliju temo, ki se nenehno vrača. Glej predvsem *Principe*, 6. pogl. o Hieronimusu Sirakuškem in 7. pogl. ter *Discorsi* II. knjiga, 13. pogl.
- 30 »By Solons time slavery had come to be looked as worse than death.« (V Solonovem času je suženjstvo začelo veljati za slabše od smrti.) (Robert Schlaifer, *Greek Theorists of Slavery from Homer to Aristotle*, v *Harvard Studies in Classical Philology*, 1936, zv. XLVII). To, da se sužnji sami s tem mnenjem očitno niso strinjali, je nato pripeljalo do znane in za nas tako škandalozne domneve, da obstajajo ljudje, ki so »po naravi« sužnji in o katerih Aristotel izrecno govori (v 5. poglavju I. knjige svoje *Politike*). Sužnjem so očitali preveliko ljubezen do življenja, *philopsychio*, z drugimi besedami, strahopetnost. Tako je Platon domneval, da je dokazal suženjsko naravo sužnjem, ko je opozoril na to, da bi lahko bili dali prednost smrti pred suženjstvom (Država 386 A). Kasnejši odmev tega se nahaja še pri Seneci, ki na pritožbe nekega sužnja odgovarja: »Zakaj bi moral nekdo biti suženj, če pa je svoboda za vsakogar tako blizu?« (Ep. 77, 14); kajti »za tistega, ki ne zna umreti, je življenje hlapčevstvo« (vita si moriendi virtus abest, servitus est - ib. 13). Da bi razumeli to stališče, se moramo spomniti, da so bili sužnji v starem veku v veliki večini premagani sovražniki: samo majhen del je bil takih, ki so se rodili v suženjstvu. Rimska republika je svoje sužje rekrutirala iz dežel izven dosega rimske vladavine, grški sužnji pa so bili večinoma tudi Grki. Ujetniki bi lahko storili samomor, namesto da so se pustili prodati v suženjstvo, in ker je bil pogum glavna politična krepost, so s tem, da so imeli raje življenje, že dokazali, da »po naravi« niso primerni, da bi bili svobodni in državljani polisa. Tudi v Rimu je beseda *labos* tesno povezana s predstavo o sramotni smrti (glej npr. Vergil, *Eneida* VI), in ta odnos se je spremenil šele v poznejših stoletjih rimskega cesarstva, ko se je uveljavil ne samo vpliv stoicizma, pač pa se je suženjsko prebivalstvo rekrutiralo večinoma iz ljudi, ki so se rodili kot sužnji.
- 31 Tako Eduard Meyer v svojem predavanju *Suženjstvo v starem veku* (Dresden 1898) citira pivsko pesem kretčana Hybriasa: »Moje bogastvo so kopje in meč in lepi ščit.... Tisti pa, ki si ne upajo nositi kopja in meča in lepega ščita, ki varuje telo, bodo strahopetno padli pred moja kolena in me ogovarjali kot gospodarja in velikega kralja.«
- 32 *Verhältnisse im Altertum* v *Gesammelten Aufsätzen zur Sozial und Wirtschaftsgeschichte*, 1924, str. 147.
- 33 Glej *Politika*, Knjiga I, 2. pogl.
- 34 Tako meni Seneca vpričo razprave o koristnosti visoko izobraženih sužnjem, ki znajo vse klasike na pamet, da »tisto, kar ve gospodinstvo/gospodarstvo, ve tudi gospodar« (Ep. 27, 6, cit. po Barrow, *Slavery in the Roman Empire*, str. 61).
- 35 *aien aristeeuin kai hyperochon emmenai allon*, Iliada VI, 208, »biti vedno prvi in druge prekašati«, je glavna težnja homerskih junakov; Homer pa je bil vendarle »vzgojitelj celotne Hellade«.
- 36 »Znanost« nacionalne ekonomije obstaja šele od Adama Smitha dalje, za ekonomske nauke kanonistov pa je gospodarstvo (Wirtschaft) »umetnost« in ne znanost (glej W. J. Ashley, op. cit., str. 379 ff.). Klasična nacionalna ekonomija že predpostavlja, da človek, kolikor je sploh dejaven, deluje izključno v lastnem interesu in se podreja samo enemu nagonu, nagonu pridobitništva. Smithova vpeljava »nevidne roke, ki doseže cilj, ki ga ni nihče nameraval doseči«, jasno kaže, da še celo takšen minimum iniciative vsebuje preštevilne nepredvidljive in nevračunljive faktorje, ki jih znanost ne more prenesti. Marx je to nepregledno raznovrstnost posameznih interesov zreduciral na razredne interese, te pa še omejil na dva glavna razreda, kapitaliste in delavce. Tako je imel v svoji znanosti opraviti le še z enim samim konfliktom, medtem ko klasična ekonomija ni mogla postati »znanstvena«, ker se je ujelav številne medsebojno nasprotujoče si konflikte. Marxov sistem je lahko dosegel toliko večjo skladnost in koherentnost od sistemov njegovih predhodnikov zato, ker je postavil v središče svojih opazovanj konstrukcijo »podružljenega človeka«, ki je bil še veliko manj sposoben za delovanje in lastno iniciativo kot pa »ekonomski človek« klasične liberalne gospodarske vede.

- 37 Ena glavnih zaslug Myrdalla (op. cit.) je, da je pokazal, da je bil že liberalni utilitarizem in ne šele socializem tisti, ki »was forced into an untenable 'communistic fiction' about the unity of society« in da je ta »fikcija« vsebovana v večini ekonomskih spisov (str. 54, 150). Myrdall pokaže, da je nacionalna ekonomija lahko znanost šele takrat, ko se domneva, da družbo kot celoto obvladuje en sam interes. Za liberalnim predpostavljajem harmonije interesov je vedno »komunistična fikcija« enega smega temeljnega interesa, ki se potem znajde v pojmihi kot so »splošno blagostanje« ali »Commonwealth«. Liberalno ekonomijo torej vedno spremlja nek »komunistični« ideal, namreč »interes družbe nasploh« (str. 194/5). Ključ pri tej stvari pa je, da se pojem družbe sploh »izteče v to, da je treba družbo pojmovati kot edini subjekt. Ravno ta pa ni pojmovno predstavljen. Če si skušamo družbo predstavljati tako, potem smo že spregledali bistveno dejstvo, da je družbena dejavnost rezultat namenov več individuov« (str. 154).
- 38 Odlično razlago tega običajno zapostavljenega aspekta Marxovega nauka je mogoče najti pri Siegfriedu Landshutu, *Die Gegenwart im Lichte der Marxschen Lehre v: Hamburger Jahrbuch für Wirtschafts- und Gesellschaftspolitik*, zv. I, 1956.
- 39 Pojem delitve dela uporabljam na tem in drugih mestih samo za moderne delovne pogoje, v katerih je dejavnost razdeljena in atomizirana v številne majhne prijeme, ne pa za »delitev dela«, v kateri se številni poklici »delijo« v celoti dela, ki je družbi potrebno. Takšno uporabo besede je mogoče upravičiti samo, če domnevamo, da družba predstavlja en sam subjekt, katerega potrebe se zaradi njihove zadovoljive razdelijo z »nevidno roko« med posameznike. Isto velja, mutatis mutandis, za nenavadno predstavo o delitvi dela med spoloma, ki jo imajo nekateri avtorji celo za prvotno med vsemi delitvami dela. Tu je človeški rod (*Menschengeschlecht*) predpostavljen kot en sam subjekt, ki nato razdeli delo med podrodova moškega in ženske. Ker se pri tej rabi besede pogosto sklicujejo na antiko, je treba pripomniti, da je grška delitev funkcij na moške in ženske izvirala iz popolnoma drugega zornega kota. Razlikovanje velja za življenje, ki se živi zunaj v svetu, in življenje, ki se živi v notranjosti doma/hiše (glej Xenophon, *Oeconomicus*, VII 22). Samo življenje v svetu je človeka vredno življenje; za delitev dela bi lahko šlo samo v primeru, če bi bili moški in ženske v isti meri ljudje, takšne enakosti med moškimi in ženskimi pa si ni bilo mogoče zamisliti (Prim. op. 82). Kaže, da je antika poznala samo poklicno delitev, ne pa delitve dela, delitev poklicev pa so pogojevale naravne zasnove. Tako je bilo delo v rudnikih zlata, v katerih so bili zaposleni tisoči, dodeljeno glede na moč in spretnost (glej J. -P. Vernant, *Travail et nature dans la Grèce ancienne*, v *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, Vol. LII, No. 1, 1955).
- 40 Vse besede za »delo« v evropskih jezikih - latinski in angleški *labor*, grški *ponos*, francoski *travail*, nemški *Arbeit* - so prvotno pomenile »trpljenje« (nadlogo) v smislu telesnega napora, ki povzroča nejevoljo in bolečino in so označevale tudi porodne bolečine. *Labor*, ki je soroden *labare*, pomeni pravzaprav »omahovanje pod težo«, tako *Arbeit* (delo) kot *ponos* imata isti etimološki koren kot *Armut* (revščina, beda) oz. *penia*. Celo Hesiod, ki se prišteva kar med mnoge redke zagovornike dela v starem veku, govori o »težavnem delu« - *ponon algoionta* - in ga postavlja na prvo mesto med nadlogami (*Theogonia* 226). (Za grško jezikovno rabo glej G. Herzog-Hauser, »Ponos«, v Pauly-Wissowa zv. 212.) Po Kluge-Gotzu, *Etymologisches Wörterbuch*, Berlin 1951, izvirata tako *arm* kot *Arbeit* iz germanskega kolena *arbm-*, katerega izhodiščni pomen je vereinsamt, verlassen (osamljen, zapuščen). Z germanskim *arbejidiz*, trpljenje, prevajamo *labor*, *tribulatio*, *persecutio*, *adversitas*, *malum* (glej Klara Vontobel, *Das Arbeitsethos des deutschen Protestantismus*, disertacija Bern 1946).
- 41 Pogosto citirana Homerjeva beseda »Poglej, Zeus, ki vlada nad nami, vzame vsakemu drugo polovico moškosti, ko ga doleti dan suženjstva.« je položena v usta Eumaios, ki je tudi sam suženj; je ugotovitev, ne pa kritika ali moralna vrednostna sodba. Suženj je izgubil svojo *aretē*, svojo vrlino, krepost, ker je zgubil prostor, v katerem je lahko prekašal druge.

Prevedla Vlasta Jahušič

* V Sovretovem prevodu se to mesto glasi: Več ko vrednosti pol/ odzame Kronit daljnovidni /vsakemu slednjemu/ ki dan zatej jih je sužnil! Tukaj navajamo prosti prevod citata Hannah Arendt iz nemškega prevoda Odiseje, ker gre za bistveno razliko v pomenu, saj je *aretē* tam prevedena kot »Mannheit« (moškost), Hrvaški prevod Odiseje ima na tem mestu *aretē* prevedeno kot »vrlino«, v angleščino pa se prevaja kot »excellence«.

Ženske Vlasta Jolušič
v Francoski
revoluciji

V LJUBLJANSKIH KINEMATOGRAFIH
BREZ PROBLEMOV.

LJUBLJANSKI KINEMATOGRAFI

UNAJ:
NJIMI.



Ženske *Vlasta Jalušič* v Francoski revoluciji

Leto 1793 v francoski revoluciji je ime-
Lo markanten začetek: januarja so
giljotinali kralja Ludvika XVI. in sicer po dolgotrajnih diskusijah in prepričevanjih
v konventu glede vprašanja načina njegove obsodbe. Smrt kralja je pomenila
nastanek novega obdobja revolucije, tisto križišče, ko »poti nazaj« več ni moglo biti,
ali, kakor je to ubesedil Cambon, poslanec »la Plaine« po usmrtitvi kralja 21.
januarja: »Končno smo pristali na otoku svobode in zažgali ladjo, s katero smo
pripluli« (Vovelle, str. 106). Umor kralja je odprl pot zakonitemu terorju revolucije,
ki je (revolucija namreč) zapolnila za trenutek prazno mesto oblasti.

Vendar tu ne nameravam razpredati misli o pomenu umora kralja kot živega zakona
stare, predmoderne oblasti za konstitucijo (moderne) političnega, čeprav je v
pričujočem kontekstu gotovo pomembno poudariti ga kot tisto revolucionarno
dejanje, ki definira (moške) državljane kot enake brate, za katere je oblast enako
dostopna. Prav tako mi ne gre za to, da bi izpostavila tisto revolucionarno optiko,
ki sama sebe nujno definira v razliki do sovražnika (revolucije), kontrarevolu-
cionarja, ki lahko prevzame katerokoli že podobo (bodisi kralja, rojalista, aristo-
krata ali duhovnika in, nenazadnje, tudi ženske). Pač pa bi rada opozorila na nek
drug »aspekt« francoske revolucije, ki ga lahko obravnavamo predvsem kot »po-
zabljenega«, »zastritega« ali potlačenega - namreč na »vlogo« žensk v njej. Toda
zakaj opozoriti ravno na leto 1793? Kaj se je v tem letu zgodilo takega, da bi zaslužilo
pozornost ob zarisovanju tega »aspekta«?

Leta 1793 ni padel samo kralj kot žrtev revolucije, pač pa so v novembru padle tudi
glave treh žensk, ki so dale revolucionarnemu dogajanju pomemben pečat, ne glede
na to, na kateri »strani« so se pojavljale in ne glede na to, koliko je bila njihova
»vloga« kasneje priznana skozi zgodovinske zapise o francoski revoluciji. Gre za
kraljico, Marie Antoinette, za Madame Roland in za Olympe de Gouges. Ne glede

na njihove različne pozicije in »prispevke« k dogajanju v francoski revoluciji so bile vse tri usmrčene kot kontrarevolucionarke in hkrati kot reprezentantke tiste polovice človeštva, ki se, Deklaraciji o pravicah in svoboščinah človeka in državljana navkljub (ali pa zaradi nje?), po definiciji ni smel vmešavati v politiko.

Giljotiniranje teh treh markantnih žensk je leta 1793 pomenilo tudi zarisovanje meje, ki je ženske v takratni civilni družbi niso smele prestopiti. Istega leta so bili namreč v Franciji ukinjeni tudi ženski klubi in združenja, ki so začeli nastajati v prvih letih francoske revolucije - med njimi predvsem Klub republikanskih revolucionarnih državljanek (Le club des Citoyennes Republicanes Revolutionnaires), kar je zaznamovalo konec nenadnega vzpona ženskih združenj in pot navzdol proti definiciji vloge žensk v Code Napoleon.

Ženske v Francoski revoluciji - potlačen element

V svoji knjigi Francoska revolucija - družbeno gibanje in prelom mentalitet trdi Michel Vovelle, da je bila francoska revolucija »revolucija družinskih očetov« (Vovelle, str. 117). S tem seveda meri na tiste, ki so bili »aktivno« udeleženi v revolucionarnem dogajanju, v »ljudskem gibanju«, za razliko od tistih, ki so revolucijo, »prestajali« (»Revolucija se ni samo delala, temveč tudi 'prestajala'«, ibid., str. 133). Strukture, ki jih po njegovem zajema tisto, kar imenuje »prestajanje« revolucije, so strukture vsakdanjega življenja, pojmovanje časa in prostora, življenja in smrti, ljubezni in družinske strukture.

26

Ravno to pa so tista področja, v katera so »spadale« ženske in njihove dejavnosti in ki so bila, vsaj do nedavnega, skoraj popolnoma ali vsaj slabo raziskana. Tradicionalno zgodovinopisje je sicer mnogo govorilo o jakobinskih spletkarkah, heterah, junakinjah ali možačah, vendar pa jim je bila v skladu z »duhom časa« pripisana le obrobna vloga (prim. Vovelle, str. 139 in Petersen, str. 11) ali pa so vseskozi nastopale kot mitološke podobe strahu. Druga plat teh prikazni je bil seveda običajni stereotip pasivne in nepolitične žene, ki svojega revolucionarnega moža nenehno sooča s tuzemeljskim realizmom vsakdanjega kruha - nasproti njegovim svobodnjaškim idealom (prim. Petersen, str. 11).

Šele od sedemdesetih let dalje se je (predvsem v feminističnih krogih) začelo ponovno raziskovanje angažiranja žensk v francoski revoluciji in sicer ne samo skozi raziskovanje struktur vsakdanjega življenja, v katerih so ženske »prestajale« revolucijo, pač pa tudi s ponovnim odkrivanjem njihove aktivne udeležbe v t. i. ljudskem gibanju. To ponovno rekonstruiranje zgodovine žensk v francoski revoluciji pa je naloga, ki jo je (bilo) izredno težko izpeljati, saj je o njih v tradicionalnih zgodovinskih virih obstajalo izredno malo ali skorajda nič. Prav zaradi tega se danes ne ve čisto nič ali skoraj nič o mnogih ženskah, ki so bile aktivne udeleženske revolucije, kot so bile Theroigne de Mericourt, Claire Lacombe, sestre Fering, ki so se borile v armadah republike, Anne Quatresols itd.... Kroniki so jih izpustili, za seboj niso pustile nobenih spisov. Prav tako malo se ve celo o tistih, ki so za seboj na srečo pustile kakšne zapise, kot je bila npr. Olympe de Gouges (prim. Groult, str. 63, v: Gouges, 1986, str. 63).

Zanimivo je, da so izredno relevanten vir za zgodovino žensk v francoski revoluciji policijski arhivi in poročila policijskih »opazovalcev« v njih, torej viri posebnega aparata nadzora, kar tudi kaže na to, da ženske niso bile tako nepomemben »dejavnik« francoske revolucije, kot bi se lahko zdelo po tradicionalnih zgodovinskih virih.

vinskih obdelavah. Prav iz policijskih poročil in zaslišanj, ki so specifično »obarvana«, je mogoče zaznati mnoge tipične tone diskurza revolucionarne oblasti o ženskah (prim. Petersen, str. 12, 119-120, 134, 141, 150, 161, 170, 203-208, 230-236, številni citati iz poročil policijskih »opazovalcev« v tej knjigi).

Seveda ni mogoče govoriti o »ženskah nasploh« ali celo o Ženski v francoski revoluciji, čeprav se ženske kot enoten subjekt pojavijo v dveh podobah: v tisti, ki jo je, med drugim, skricirala Olympe de Gouges v svoji Deklaraciji o pravicah ženske in državljanke (1791) in v odgovoru revolucionarne oblasti na udeležbo žensk v politiki, v določitvi »mesta« žensk v civilnem življenju. Poti subjektiviranja žensk so različne in navesti je mogoče celo paleto revolucionarnih dejavnosti, v katerih so bile bodisi soudeležene, ali pa so krojile svoj lasten angažma v vrtincu v letih 1789-1793 - in te dejavnosti segajo od znanega pohoda Parižank v Versailles (5. in 6. oktober 1789), politične dejavnosti bork za ženske pravice, pisanja peticij, udeležbe v vojni in v nemirih zaradi pomanjkanja kruha, mila itd..., tja do ustanavljanja in delovanja v ženskih klubih.

Nobenih utvar si ne delam o tem, da bi bilo mogoče kar tako »izluščiti« motive angažiranja žensk v francoski revoluciji. Vendar bom skušala kljub temu skozi oris nekaterih njihovih dejavnosti pokazati, katere so bile smeri in cilji vključevanja v revolucionarni vrtinec. Pri tem se popolnoma zavedam dejstva omejenih virov, s katerimi razpolagam, zato je moj namen veskozi abstrakten oris, ki bo le delno črpal iz tradicionalnih zgodovinskih virov.

Nemiri zaradi pomanjkanja kruha **N**emiri zaradi pomanjkanja živil so bili že v »starem režimu« običajni način izražanja nezadovoljstva žensk. V nekem smislu predstavljajo nemiri zaradi kruha in sploh vsakovrstne krize s preskrbo tradicionalno področje posebnih ženskih dejavnosti. To pa je veljalo tudi za čas revolucije (prim. Petersen, op. cit., str. 121), ko ni bila preskrba z živili nič boljša kakor v »starem režimu«. Oskrba s kruhom in njegova cena je veljala za svojevrstno politiko in je zahtevala različno urejanje, ukrepe za preskrbo in podpore - s katerimi bi se zagotovilo zadostne količine kruha po ugodni ceni.

Reči je mogoče, da so bile ženske, ki so zagotavljale vsakodnevno preskrbo svojih družin, v največji meri subjekt te politike preskrbe. In na prvi pogled se je zdelo, da je bil boj žensk nižjih slojev za vsakdanji kruh v revoluciji popolnoma enak tistemu pred njo. Ženske so bile, vsaj na začetku revolucije, tudi redko kaznovane zaradi teh nemirov (razen če bi ob tem uničile lastnino) in kaže, da bi pri razlagi tega veljalo seči nazaj do Tomaža Akvinskega, pri katerem je mogoče najti zadnjo eksplicitno obravnavo pravice matere, ki trpi lakoto, da ukrade kruh za svoje otroke (prim. Hufton, 1984, str. 141). To je lahko počela tudi pred revolucijo in v njenem začetnem obdobju, vendar je akcija morala biti kolektivna in splošni položaj res slab.¹

Javno in kolektivno pojavljanje žensk je tako v francoski revoluciji najpoprej funkcioniralo kot zahteva po eksistenci, kot izvajanje pravice do eksistence. Kot politično ga je mogoče označiti v tisti meri, kolikor je začelo konstituirati del »politične družbe«, in nek poseben »resor« politike, ki mu danes pravimo socialna politika. Prvotni nemiri zaradi pomanjkanja živil so nastopali predvsem kot neposreden, »ulični« pritisk na oblast, da zagotovi preskrbo in fiksne cene, vendar pa se je hkrati začel uveljavljati tudi posredni vpliv na odločanje npr. z udeleževanjem žensk kot

poslušalk na dnevnih javnih zasedanjih generalnega sveta pariške komune, preko poslancev, ki so izvirali iz preprostega ljudstva, s peticijami ali pa kar z glasnim neodobranjem, ki so ga ob kaki debati izražale s poslušalskih tribun.

Ob tem pa obstaja še nek drug vidik političnega, ki ga je mogoče izpeljati iz samega javnega kolektivnega nastopanja žensk, kar lahko predstavlja svojevrsten znak njihovega angažiranja v francoski revoluciji. Najbolj znan in množičen kolektiven nastop žensk je bil seveda pohod v Versailles 5. in 6. oktobra 1789.

Pohod v Versailles (5. in 6. oktober 1789)

V običajnem (»tradicionalnem«) zgodovinopisju (tako starem kot novejšem) se o slavnem pohodu v Versailles govori kot o »pohodu Parižanov« (prim. Grab, 1973, str. 304) ali kot o »journée« ljudstva, katerega vzrok je bila ekonomska kriza (preskrba z živili) in dvolična drža, obnašanje dvora (prim. Fischer, 1974, str. 25). Pri tem se, večinoma obrobno, omenja, da je »journée« začelo 8 do 10.000 žensk, od ribjih prodajalk do dobro oblečenih mečanskih žena, ki so se jim naknadno pridružili še moški.

»Journée« se je začel kot nemir zaradi pomanjkanja kruha. Seveda so bile ženske tiste, ki so kupovale kruh. Že pred 5. oktobrom je prihajalo do izpadov pred prodajalnami, pekarnami kruha in čeprav policijska poročila v tem času še niso bila tako izčrpana kot kasneje, je mogoče domnevati, da ženske v vrstah za kruh nikakor niso izkazovale »ženske miline« (prim. Petersen, op. cit., str. 63-64), kar dokazujejo kasnejša policijska poročila o podobnih dogodkih. Dejstvo, da so se ženske množično uprle prav v točki preskrbe z živili, sicer lahko potrjuje običajno domnevo, da se ženske množično udeležijo političnega življenja predvsem zaradi hudega pritiska na vsakdanjo družinsko eksistenco, katere nosilke so. Vendar pa to nikakor ne zanika političnosti njihovega angažmaja, ki je vsebovana v prestopu v javnost - v našem primeru na pariške ulice. Ob tem je treba poudariti še to, da množica žensk iz oktobrske demonstracije nikakor ni bila enotna množica predstavnic revnega sloja, ki je bil ekonomsko najbolj ogrožen, pač pa so bile v njej tudi »dobro oblečene meščanske žene«, kar nasprotuje tezi, da so ženske šle na ulico zgolj zaradi pomanjkanja.

Vovelle npr. izvaja iz »dogajanja« ljudstva ob padcu Bastilje (14. julija 1789) in pohodu v Versailles povezovanje »dveh revolucij« - parlamentarne v nacionalni skupščini in ljudske revolucije na ulici. Med obema po njegovem obstaja »več kot slučajna koincidenca« (Vovelle, op. cit., str. 20). Tako kot si je moral kralj po zaslugi 14. julija nadeti modro-belo-rdečo kokardo, simbol revolucije, se je po zaslugi oktobrskih dogodkov začela »materializirati« parlamentarna revolucija. Zahteva po kruhu (ekonomska zahteva) in po preselitvi kraljeve družine v Pariz (nadzor nad kraljevo družino - politična zahteva) bi se naj združili prav v tej manifestaciji ljudstva.

Vsekakor je pohod v Versailles potekal v dveh korakih - najprej kot množična mobilizacija za preskrbo z živili, potem pa še kot zahteva po politični garanciji za »novi red«. Kralj namreč do »oktobrskih dogodkov« ni hotel sprejeti t. i. »Avgustovskih dekretov« (odprava fevdalne ureditve) in Deklaracije o pravicah človeka in državljana. Množica žensk, ki si je za svojega govornca izbrala Maillarda (enega od »zmagovalcev Bastilje«), tudi po kraljevi odobritvi zadostne preskrbe z moko in fiksnih cen (kar so bile njihove zahteve) ni zapustila prizorišča. 12 do 15 žensk je

celo prisostvovalo zasedanju nacionalne skupščine, kjer je v njihovem imenu govoril Maillard. Šele potem, ko je kralj po seji ministrskega sveta nacionalni skupščini sporočil zaželeno sprejetje »Avgustovskih dekretov« in Deklaracije o pravicah človeka in državljana, in ko je bila kraljeva družina prisiljena, da pristane na selitev v Pariz, se je množica, skupaj s »pekcom, pekarico in pekarskim vajencem« (Ludvikom XVI., Mario Antoinetto in prestolonaslednikom) napotila nazaj proti Parizu.

V času, ki je sledil, so dobili dogodki 5. in 6. oktobra 1789 posebno mesto. Mnoge ženske so bile javno pohvaljene (prim. Petersen, op. cit., str. 69), v kasneje vpeljanih republikanskih praznikih pa so dobile »ženske 5. in 6. oktobra« ob »prostovoljcih Bastilje« posebno mesto kot junakinje revolucije.

Ženski pohod v Versailles ima vsekakor dvoumen pomen. Če po eni plati predstavlja prvo množično politično (javno) angažiranje žensk v francoski revoluciji (ženske so sicer sodelovale tudi pri rušenju Bastilje, vendar so ostale v ozadju), svojevrsten »dan žensk«, ki naj bi se ravnale po ekonomskih motivih, pa hkrati velja za »občo« politično prelomnico, po kateri naj bi bile pravice človeka in državljana »zaključena stvar« (Petersen, op. cit., str. 82).

Toda »junakinje revolucije« so bile ravno iz te velike pridobitve, h kateri so tudi same neposredno prispevale, formalno izključene. Deklaracija o pravicah človeka in državljana, ki je temeljila na geslu, da so »vsi ljudje rojeni svobodni in enaki«, je puščala ob strani polovico človeštva. S tem je bila pravzaprav realizirana Rousseaujeva »nesrečna okoliščina, zaradi katere lahko ohranjamo svobodo samo na račun drugih« (Rousseau, Družbena pogodba, cit. po Coole, str. 119).

29

Ženska združenja in društvo republikanskih revolucionarnih državljanek Javno delovanje žensk med francosko revolucijo v večini primerov ni imelo ciljev, ki bi se bistveno razlikovali od deklariranih ciljev revolucionarne oblasti. Žensk, ki so se individualno ali kolektivno eksponirale za revolucionarne in patriot-ske zadeve, prav zaradi tega ni bilo mogoče kar tako postaviti na stranski tir. Celo nasprotno - mnogokrat so bile javno pohvaljene zaradi svojih dejavnosti, kakor je pokazal že odnos revolucionarnih oblasti do pohoda žensk v Versailles. Predvsem po začetku vojne s t. i. združeno reakcijo (od aprila 1792), ko so začeli Francijo namesto razpadle stare poklicne vojske braniti prostovoljci, ki so oblikovali meščanske milice, nacionalne garde, se je pomen žensk v nacionalni ekonomiji povečal, kajti vedno več moških je odhajalo na fronto, hkrati pa so bila potrebna nova dela za vojaško produkcijo.

Ženski klubi v Franciji so začeli nastajati že 1789 in najprej so jih začele ustanavljati ženske pripadnice liberalnega meščanstva, novega uradništva in inteligence. Njihove skupne točke so bile mnogokrat dnevopolitične teme, tudi »ženska vprašanja« ali pa karitativne dejavnosti (prim. Petersen, op. cit., str. 171). Po izbruhu vojne 1792 je postalo glavna dejavnost predvsem zadnje - karitativne dejavnosti, ženski klubi so se angažirali pri proizvodnji uniform, oskrbi in negi ranjenih vojakov ali pri podpori obubožanim družinskim članom vojakov.

Vendar je hkrati obstajalo tudi nekaj žensk, ki so se hotele neposredno angažirati pri obrambi revolucije. Že marca 1792 je bila zakonodajni skupščini poslana peticija 304-ih žensk (med njimi je bila tudi kasnejša predsednica Društva republikanskih revolucionarnih državljanek), v kateri so zahtevale, da bi smele ženske v primeru vojne braniti revolucijo tudi z orožjem v roki. Zahtevo je skupščina zavrnila, češ da

naj bi ostala neposredna udeležba žensk v vojni prepovedana. Vendar številne izmed njih niso popustile. Več dokumentov iz francoske revolucije priča o tem, da so se mnoge ženske preprosto preoblekle v moška oblačila in se udeležile spopadov na fronti. V eni od peticij, naslovljenih na konvent, je mlada državljanka, ki se je skoraj leto dni bojevala na fronti, zapisala: »In dokazala bom republiki, da je roka ženske enakovredna roki moškega...« (cit. po Petersen, op. cit., str. 112).

V ustanovitvenem pozivu društva revolucionarnih republikank (12. maj 1793) je ena od osrednjih zahtev prav zahteva po pravici žensk do obrambe revolucije z orožjem. Že pred tem društvom je bilo v Parizu leta 1790 ustanovljeno Bratsko društvo dveh spolov (Société Fraternelle des Deux Sexes), ki je obstajalo še leta 1794. Susanne Petersen piše v svoji knjigi *Marktweiber und Amasonnen* o tem, da je zelo verjetno, da so nekatere ženske iz »Bratskega društva« leta 1793 pristopile k Društvu revolucionarnih republikank, čeprav pri nobeni od organizacij ni ohranjenih dokumentov o številu članov ali liste imen članov, razen nekaterih posameznic, kot sta bili npr. Pauline Leon in Claire Lacombe (prim. Petersen, op. cit., str. 172-174).

Prioriteto obrambe domovine, ki je očitna v ustanovitvenem pozivu omenjenega društva, njegove ustanoviteljice utemeljujejo z argumentom ogroženosti revolucije: »Ali naj bo Pariz izpostavljen intrigantom in barabam, Domouriezovim? pomagačem in kontrarevolucionarjem, ki so podžigali kontrarevolucijo v mnogih departmajih, medtem ko najboljši državljani na naših mejah odbijajo krvoločne sužnje okronanih banditov, medtem ko naši možje in bratje hitijo v obrambo Vendéeja?... Ženske 6. oktobra, pridite spet na plan!(tu gre za pozivanje na pohod žensk v Versailles 1789, op. p.). Prisilite te ledeno hladne moške, ki mirno opazujejo ogrožanje revolucije, da prenehajo s svojo nevredno apatijo. In če so prestrašopetni, da bi nasprotovali Vašemu zaničevanju, potem jih morajo iznakaziti Vaše roke. Potem se morajo iz naših predmestij, iz vež in tržnic tega ogromnega mesta zliti družine amazonk. Tam namreč živijo resnične državljanke, tiste, ki so v teh pokvarjenih dneh še vedno ohranile čisto moralo in so edine, ki so zaslutile ceno svobode in enakosti... Državljanke Pariza, ki čutite z nami: združite se z nami. Odločile smo se, da bomo ozdravile notranjost (dežele), medtem ko naši bratje branijo meje (cit. po Petersen, op. cit., str. 179).

Nato v pozivu sledijo trije sklepi: 1. da se državljanke, starejše od 18 let, pozove k obrambi »domačega ognjišča«, 2. da vse članice društva nosijo tribarvno kokardo kot razpoznavni znak in 3. da se oboroži sansculottske ženske.

Očitno izpostavljanje vloge žensk kot branilk revolucije, ne pa kakšne posebne formalne zahteve po enakosti žensk v političnem življenju, je tisto, kar je dajalo združenju temeljni pečat. Tudi dokumenti o njegovih aktivnostih pričajo o tem, da se teme revolucionarnih republikank niso vrtele okoli vprašanja enakega pravnega položaja žensk, pač pa jim je šlo predvsem za čisto praktično angažiranje: od ustanovitve 12. maja 1793 dalje so zasedale v knjižnici Jakobinskega kluba (že februarja istega leta je pri Jakobinskem klubu nekaj delegacij žensk izdelalo skupno peticijo o oskrbi z milom) in so bile v klubu tudi osebno zastopane. Sodelovanje z Jakobinskim klubom je bilo nujno, da bi sploh mogle imeti kak političen vpliv. Na klub so nenehno naslavljale predloge, zahteve, iniciative glede različnih političnih, ekonomskih ali socialnih vprašanj. Obenem pa so se obračale še na druge skupine: sodelovale so s Cordelieri (npr. pri zahtevi po ostrejšem ukrepanju proti sumljivim nasploh in proti žirondističnim poslancem, prim. Petersen, op. cit., str. 189), take

ukrepe so zahtevale pred konventom, v mnogih peticijah so se zavzemale za nadzor nad cenami, za ostre ukrepe proti odcruhom in špekulantom itd. V tem angažiranju so bile zelo blizu Jacquesu Rouxu (enemu od voditeljev sansculottskega gibanja), ki je junija 1793 s svojim manifestom (Manifest besnih) nastopil proti sprejetju ustave, ki ne vsebuje določil o eksistenčnih pravicah.

Da so pariške revolucionarne oblasti v trenutku, ko je bilo treba sprejeti ustavo, zelo dobro zaznale politični pomen angažiranja revolucionarnih republikank, najbolje dokazuje javna pohvala, ki jim je bila izrečena v začetku julija 1793. (Po izročitvi te javne pohvale so se revolucionarne republikanke zavzele za sprejetje ustave in se tako distancirale od Jacquesa Rouxa.) Prav ta dokument francoske revolucije je eden tistih, ki predstavlja odnos revolucionarne oblasti do političnega nastopanja žensk.

V njem je javno politično delovanje žensk izrecno pripoznano in celo proglašeno za začelno. »Zastopniki ljudstva« v njem hvalijo zasluge revolucionarnih republikank - njihovo vnemo in budnost pri odkrivanju zarot, njihovo delovanje proti ilegalnemu plenjenju živil, njihov vpliv na javno mnenje. Omenjeno je junaštvo ženskega pohoda v Versailles, ženske straže v konventu, zasledovanje »izdajalcev«, udeležba v »revoluciji 31. maja« (1793). Ženske - kot revolucionarke in republikanke - so »nekaj več« od drugih žensk:

»Republikanke imajo raje spoštovanje svobodnih moških (les hommes) kot pa plehko čaščenje poraženih in podjarmljenih bitij, raje kot suženjske radosti, fantazijske podobe, koprnenje vitezov, in večerje večnega seraja, v katerem životari (ženski) spol pri vseh zaslužjenih ljudstvih. Podžigajo njihov pogum in hranijo krono ljubezni le za tiste, ki so sprejeli krono državljana... Smrt ali zmaga - pravijo ponosneje od Špartank. Svoja zadovoljstva žrtvujejo očetnjavi... Zaničujejo nakit in njihovi diamanti so kokarde...« (cit. po Petersen, op. cit., str. 190 - Öffentliche Belobigung durch das Departement von Paris, Juli 1793).

31

Za izredno pomembno velja predvsem ženska moč prepričevanja. (»Zaničevale so moč nasilja in nastopale s silo prepričevanja.«) »Nežna skrb žensk« je pomagala konventu pri prizadevanjih za novo ustavo³ in revolucionarne republikanke so pozvane, da jo podprejo:

»Trobente so že naznanile končni osnutek ustave, ki bo predstavljen na skupščinah volilcev. Resnični patrioti ga bodo prepoznali in glasovali zanj. Skriti rojalisti, intriganti, podkupljenci - končno: izdajalci vseh vrst mu bodo nasprotovali na tisoč načinov. Hoteli bodo razpravljati, prestavljati, dopolnjevati in predlagati. Z močjo razuma, z očitnostjo načel bodo brez dvoma premagani. Ker pa načela sama potrebujejo zagovornike, je predvsem na vas, državljanke, da jih podprete...«

»Ve, revolucionarne republikanke, morate iti na javna mesta, da navdušite mladino, da ji oznanite zmago in obljubite slavo in krone. To vam bo uspelo. Dvom o tem bi bila žalitev. Uspelo vam bo in prestrašeni tirani, ki ne vzdržijo pogleda kreposti, bodo umrli od jeze in sramu« (op. cit., str. 192-193).

Pohvala je, kot pravi Susanne Petersen, izpolnila svoj namen. Revolucionarne republikanke so podprle ustavo. Iz citiranega dokumenta pa je mogoče potegniti nekaj pomembnih uvidov, ki zadevajo razmerje revolucionarne oblasti do javnega (političnega) delovanja žensk:

1. Očitno je, da (vsaj v prvih letih revolucije) republikansko angažiranje žensk ni bilo apriori zavračano, pač pa je bilo vrednoteno glede na učinke, ki bi jih lahko

imelo za revolucionarno oblast, oziroma glede na cilje, ki jih je bilo s tem mogoče doseči (v tem primeru sprejetje republikanske ustave, preganjanje žirondistov, itd...).

2. V pohvali je izraženo tudi priznanje ženskam zaradi njihovega »ohranjanja enakosti« - kar je seveda paradoksalno, kajti šlo je za ohranjanje enakosti med moškimi, medtem ko so bile ženske že z deklaracijo o pravicah človeka in državljana iz 1789 po definiciji neenake. Obenem so jim pripoznane »pravice zastopnic narave«. (Pogum, državljanke, uslužbenci ljudstva priznavajo pravice zastopnic narave. Podpirajo silo prepričevanja, ki vam jo (narava) daje; to poslanstvo, ki ga zaznavate s svojimi strastmi in tudi s svojimi krepostmi, postavljajo pod varstvo zakona, op. cit., str. 192).

3. Angažiranje žensk je pojmovano kot *žrtvovanje* (žrtvovanje njihovih zadovoljstev očetnjavi, žrtvovanje tistega za kar se predpostavlja, da imajo ženske rade: suženjske radosti, fantazijske podobe, koprnenje vitezov, nakit itd.).

4. Položaj žensk v Republiki je dojet kot boljši od tistega, ki ga imajo ženske »pri vseh zaslužjenih ljudstvih« - razlika je v tem, da kot republikanke uživajo »spoštovanje svobodnih moških«. Tisto, kar se spoštuje, je seveda njihova krepost kot zastopnic narave in kolikor so krepostne zastopnice narave, je vredno tudi njihovo angažiranje v revoluciji (spodbujajte vnemo, silite v odločnost, opominjajte Vaše može, Vaše otroke na njihovo pravico do svobode, spominjajte jih na njihove prislege - in očetnjava bo rešena, op. cit., str. 192).

32

Toleriranje praktičnih političnih dejavnosti Društva revolucionarnih republikank s strani revolucionarne oblasti pa je trajalo le nekaj časa. Društvo se je ustanovilo maja 1793, že oktobra istega leta pa je sledila prepoved ženskih klubov v vsej Franciji. Ne glede na to, da revolucionarne republikanke niso nikdar eksplicitno zahtevale enakih političnih pravic za ženske, pa je njihova dejavnost te pravice vendarle vpeljevala, čeprav na neki rudimentarni ravni. Kolikor so ob posamičnih priložnostih diskutirale o enakosti žensk, je bilo vprašanje zmeraj zastavljeno s pozicije *koristnosti* udeležbe žensk pri vladanju,⁴ ne pa s pozicije kake apriorne enakosti ženskega spola z moškimi. Seveda je lahko utemeljevanje angažiranja žensk s koristnostjo dvorezen meč, kajti v nekem trenutku je zmeraj mogoče dokazati, da udeležba žensk v politiki ni koristna, kar se je v našem primeru tudi zgodilo. Obenem gre za shemo, ki je bila uporabljena pri večini »starih« feministk in drugih, ki so se zavzemali za pravice žensk in so nujnost enakih pravic izpeljevali iz naravne enakosti in hkrati iz koristnosti udeležbe žensk pri vladanju. Mary Wollstanecraft na primer je v Obrambi pravic žensk (Wollstanecraft, 1792, str.....) dopolnjevala svoje argumente naravnih pravic žensk z utilitarnimi trditvami o družbeni koristnosti enakosti spolov. (Prim. Coole, 1987, str. 120, 124.) Podobno velja za Olympe de Gouges in njeno Deklaracijo o pravicah ženske in državljanke.

Spor glede kokarde kot simbola enakosti

Čeprav revolucionarne republikanke niso nikdar eksplicitno zahtevale enakih pravic za vse ženske, pa so v neki točki vendarle hotele izenačiti vse ženske z moškimi. Septembra 1793 so začele s kampanjo, za katero bi se moglo z današnjega stališča zdeti, da nima ravno velikega pomena.

Na enem izmed svojih sestankov (samo o njem obstaja poročilo in sicer poročilo rojalističnega plemiča Prousinalla, ki je kmalu zatem emigriral v London, prim.

Petersen, op. cit., str. 193, 194) so razpravljale o koristnosti žensk v republikanski vladi in o sposobnosti žensk, da vladajo. (Mimogrede: med seboj so se imenovalе »sestre«.) Po dokazovanju na nekaterih posameznih primerih iz starejše zgodovine so argumentirale v korist žensk tudi s pohodom v Versailles, manjkalo pa tudi ni primerov vladaric, ki so uspešno vladale svojim deželam. Nekatere od udeleženk so zahtevale, da »družba zavestno preveri stališče, da je treba ženske sprejeti v Republiko in ali se jih sme še naprej izključevati iz vseh služb in uprave« (cit. po Petersen, op. cit., str. 194). Vendar sklep sestanka ni bila zahteva po enakih pravicah za ženske, pač pa to, da bodo od konventa zahtevale, da naj bo nošenje nacionalne kokarde obvezno tudi za vse ženske.

S to zahtevo so vzbudile nemalo pozornosti. Moški so bili namreč že od začetka aprila 1793 po zakonu obvezni nositi kokardo ali rdečo jakobinsko kapo. Toda kaj je pomenilo zahtevati isto za ženske?

Revolucionarne republikanke so kokardo pravzaprav zahtevale že od svoje ustanovitve maja 1793 in junija je svet komune celo priporočil vsem ženskam, da jo nosijo, vendar brez posledic. Iz povzetka enega od sestankov generalnega sveta pariške komune je razvidno, da so imele republikanke nošenje kokarde za simbol političnega angažiranja žensk: »Kontrarevolucionarji«, pravijo (revolucionarne republikanke, op. p.) »nočejo, da bi se ukvarjale s političnimi zadevami. Predlagajo nam, naj bolj skrbimo za svoje otroke in gospodinjstvo. Naš odgovor je, *da mora vsak individuum služiti državi...*« (cit. po Petersen, op. cit., str. 201, podč. V. J.). Po dveh mesecih so revolucionarne republikanke spet nastopile pred generalnim svetom, se pritoževale, ker so jih zaradi kokarde napadali in žalili ter zahtevale zaščitno spremstvo, ki jim je bilo odobreno.

Obenem so dobile podporo tudi od žensk iz nekaterih drugih pariških sekcij⁵ (Séction Unité oz. njeno »bratsko društvo«, Séction Luxembourg) in generalni svet je sklenil, da imajo vstop v javne zgradbe le še ženske, ki nosijo kokarde. Seveda je šlo pri tem povezovanju iniciativ za kokardo tudi za povezovanje tistih radikalnih skupin iz t. i. »ljudskega gibanja«, ki so zahtevale drastične ekonomske ukrepe - npr. splošni maksimum (tako kot revolucionarne republikanke). Močan vpliv na politiko pariške preskrbe med revolucijo in vojno, ki so ga imele ženske, smo že omenjali - v tem pogledu je bilo razpoloženje žensk zelo pomembno za politično stabilnost revolucionarne vlade. Vendar je treba poudariti, da niso imeli vsi sloji in vse strukture žensk istih interesov pri vprašanju preskrbe in gibanja cen. Nasprotno - reči je mogoče, da so bila njihova stališča celo radikalno razcepljena. Če je obstajal na eni strani interes gospodinj in ostalih žensk nižjih slojev, ki so bile v nenehni eksistenčni odvisnosti od mešetarjev in mešetark vseh vrst, da se uvedejo fiksne cene osnovnih živil, redna preskrba in da se kaznuje oderuhe in špekulante, pa je na drugi strani obstajala skupina številnih pariških branjev, ki so imele v zapletenem pariškem sistemu preskrbe izredno močan vpliv in so nasprotovale fiksnim cenam. Kokarda, ki so jo zahtevale revolucionarne republikanke, ki so se zavemale za določitev cen po meri materialnih možnosti mestnih ljudskih množic, za nadzorovanje zaloga, da bi preprečili njihovo kopičenje, za pregon in celo za smrtno kazen za špekulante, je tako predstavljala simbol ogrožanja pozicije pariških branjev in drugih prodajalk na tržnicah. Hkrati pa je bilo odkrito postavljeno tudi vprašanje vloge žensk v javnosti, kajti popolnoma jasno je bilo, da obvezno nošenje kokarde za ženske vendarle pomeni, da so, vsaj na neki ravni, dojete in sprejete kot politični subjekt.

Konvent je 21. septembra 1793 sprejel odločitev o obveznem nošenju kokarde za ženske - v primeru nasprotovanja so bile predvidene zaporne kazni. (Vendar o izvajanju tega zakona ne obstajajo nobeni podatki - prim. Petersen, op. cit., str. 199.) Razlog za to odločitev je bil gotovo velik pritisk radikalnih delov »ljudskega gibanja«, preko katerega se je zahteva po nošenju kokarde za ženske povezovala tudi z zahtevami po ukrepanju na področju težav s preskrbo. Susanne Petersen (op. cit., str. 200) domneva, da je večina v konventu »gotovo hotela naj poprej sprostiti položaj, v katerem je bila pariška preskrba, tako da je prekinila s stanjem brez zakonov; hkrati se je pokazala pripravljeno na koncesije, kajti že v tem času je začela postopati proti skrajni levici: upala je, da bo lahko s kokardo, z zakoni proti sumljivim in s splošnim maksimumom vsaj za trenutek pritegnila revolucionarne republikanke na svojo stran«.

Zakoniti revolucionarni teror in prepoved ženskih društev

Čeprav bi se lahko zdelo, da je uzakonitev nošenja kokarde za ženske predstavljala uspeh revolucionarnih republikank in drugih delegacij žensk iz pariških sekcij in ljudskih društev, pa je ta ukrep, skupaj z nekaterimi drugimi, predstavljal začetek konca delno legalne oziroma tolerirane udeležbe žensk v političnem življenju in hkrati začetek odkritega in uzakonjenega revolucionarnega terorja.

Iz poročil »opazovalcev javnega mnenja« septembra 1793 je mogoče razbrati razpoloženje, ki je vladalo med ženskami zaradi uzakonitve nošenja kokarde:

»Med prebivalstvom vlada skrajno razdraženo vzdušje. Če nošenje kokarde ne bo odpravljeno ali predpisano za vse ženske, bo prišlo do usodnih zapletov. Celi predeli mesta jo teptajo z nogami, drugi jo spoštujejo bolj kot kdajkoli poprej. Medtem ko so pri mestnih vratih St. Denis in St. Martin tiste ženske, ki kokardo nosijo, pretepe, pa na tržnici grozijo s pestmi tistim, ki je nimajo... Ljudstvo, posebej ženske, govorijo tisoč groznih stvari o konventu. Preklinjajo ga, ker se cene živil iz dneva v dan večajo« (poročilo policijskega opazovalca, cit. po Petersen, op. cit., str. 203).

Izkazalo se je, da zaradi uzakonitve nošenja kokarde za ženske niso bili nasprotniki tega dekreta tisti, ki bi se morali bati preganjanja, temveč ravno revolucionarne republikanke, ki se jim je pripisovala vsa krivda za nastale nemire:

»Med ženskami še vedno vlada veliko vznemirjenje. In tega (vznemirjenja) se nedvomno lahko poslužijo tisti, ki hočejo zarotiti gibanje v Parizu. Kokarda je pretveza, za katero danes slabo misleči skrivajo svoje perfidne namene. Predvčeršnjim so pretepli ženske, ki je niso nosile, včeraj pa so vsem tistim, ki so jo imele, grozili z isto kaznijo. Ženske s tržnice St. Martin so bile oborožene s palicami in so govorile proti državi.

To potrjuje moje mnenje, da teh gibanj ni mogoče dovolj nadzorovati, da je vse to samo izgovor, da bi stvari še bolj poslabšali...« (poročilo policijskega opazovalca iz tistega časa, op. cit., str. 203).

Očitno je bilo, da je zahteva po nošenju kokarde dejansko reprezentirala zahtevo po enakosti žensk, saj se je kaj kmalu pokazal strah pred tem, da bi ženske dobile enake politične pravice kot moški:

»...To je novo jabolko spora, ki so ga med nas vrgli zlomisleči. Pri ženskah vzbujajo željo, da bi z moškimi delile politične pravice. Če nosijo kokardo, tako pravijo, bodo

zahtevale tudi državljanske pravice, bodo glasovale v naših skupščinah, hotele z nami deliti upravljalne službe in iz tega interesnega in mnenjskega spora bo nastal nered, ki je ugoden za naše namere... Sovražniki javnega miru laskajo samoljubju žensk in jih skušajo prepričati v to, da bi imele prav toliko pravic kot moški pri vladanju v njihovi deželi, da je pravica do glasovanja v sekcijah naravna pravica, ki jo morajo zahtevati; da lahko ženske v državi, v kateri se hoče zakon enakosti dolgoročno ohraniti, postavijo zahteve po vsch civilnih in vojaških službah...« (isti policijski opazovalec, op. cit., str. 206).

Iz poročil ni težko razbrati stare teze o kaosu, ki bi ga prinesla udeležba žensk pri vladanju. Zanimivo je tudi, da je povzeta vrsta trditve, ki jih same revolucionarne republikanke niso nikdar javno izražale, pač pa so bile v veliki meri prisotne v Deklaraciji o pravicah ženske in državljanke (Olympe de Gouges), ki pa je bila s strani revolucionarne oblasti popolnoma ignorirana in/ali zgolj zasmehovana in da so bile te trditve vzete kot (resna!) kontrarevolucionarna nevarnost. Poročila policijskih opazovalcev pa so šla v svojem »navajanju dejstev« še dalje. V njih se je pravzaprav že oblikoval diskurz revolucionarne oblasti o vlogi žensk, ki se je dokončno izrekel v prepovedi ženskih društev oktobra 1793.

»Sovražniki javne blaginje skušajo že dolgo motiti zaželjeni mir z vsemi možnimi sredstvi. Mislijo, da se je pri tem treba obrniti predvsem na ženske. Kokarda, ki jim jo hočejo vsiliti, je prinesla mnogo nesreče.« (Nato poroča o medsebojnem pretepanju žensk na tržnici in o mnenju nekaterih, da so ženske, ki nosijo kokardo, gotovo podkupljene.)...»Moški bi morali nositi kokarde. Ženske pa naj skrbijo za svoje gospodinjstvo in naj se ne ukvarjajo s politiko. Zaželeno bi bilo, da se žensko s tribarvno kapo pripre, da bi ugotovili, kaj jo je pripravilo do tega, da jo nosi. Ta ukrep bi bil zelo smiseln, kajti potem bi ugotovili njen motiv. Zdi se mi, da se skuša pripeljati kontrarevolucijo v mesto na vse mogoče načine...«

In dalje, ko poroča o pogovoru državljanov v neki gostilni:

»...Za moški spol je ponižujoče, da ženske nosijo kokarde in sejejo razdor. Uničile bi vse in pustile vladati kako Katarino Medičejsko, ki bi moške vkovala v verige...« (poročili policijskega opazovalca Prevosta, 25. in 29. septembra 1793, op. cit., str. 206-208).

Ženske, ki so politično aktivne, so torej izrabljene ali podkupljene. Hkrati je iz poročil razvidna velika mera strahu pred fantazmatsko vladavino žensk, ki zaslužuje moške. Kontrarevolucija se poslužuje vseh mogočih sredstev, in hoče, med drugim, zarotiti ženske proti moškim, da bi tako vnesla nered. Ko beremo te besede, se nam zazdi, da sploh niso tako zelo stare, saj so se v obdobju delavskega gibanja in socialističnih revolucij več kot sto let kasneje pojavile v obliki teze o »buržoaznem feminizmu kot meščanskem sovražniku delavskega gibanja, ki skuša razcepiti njegove enotne interese«.

Prepoved delovanja ženskih društev, predvsem pa Društva revolucionarnih republikank, je bila seveda v močni povezavi z zatrtjem gibanja »besnih« (Enrages), v znamenju katerega je potekalo revolucionarno dogajanje poleti 1793. Jacquesa Rouxa, ki je po »Maratovi smrti nadaljeval s publicistično dediščino njegovega »L'ami du peuple« - izdajal je »Publiciste de la République Française«, v katerem so bile dejavnosti revolucionarnih republikank obravnavane z mnogo simpatije (prim. Petersen, op. cit., str. 210), so zaprli že v začetku septembra 1793. Pauline

Leon in Claire Lacombe - voditeljici Društva revolucionarnih republikank - sta bili obenem tudi v tesnih osebnih zvezah z zastopniki »ekstremne levice« (poleg Jacquesa Rouxa še s Theophilom Leclercem, s katerim se je Pauline Leon kasneje tudi poročila). Zatrtje »besnih«, ki pravi Vovelle, »ni prizaneslo soudeležnim ženskam«, ki »v gibanju 'besnih'... niso igrale nepomembne vloge« (Vovelle, op. cit., str. 139).

Spori in nemiri, ki so nastali zaradi obveznega nošenja kokarde za ženske, so oktobra 1793 privedli do prepovedi Društva revolucionarnih republikank. V celoti sta prevladovala dva povoda za to prepoved: spopadi med t. i. »damami s tržnic« in revolucionarnimi republikankami, ki so »ogrožali javni red« in zahteve različnih pariških sekcij po ukrepih proti temu društvu. Dekret o obveznem nošenju kokarde, ki je bil (tako kot pri »besnih« zakonitev splošnega maksimuma in revolucionarnega terorja) dojet kot zmaga revolucionarnih republikank, je za ženske v resnici pomenil začetek zapiranja javnega prostora. Že v poprej citiranih poročilih policijskih opazovalcev je razgrnjeno razpoloženje »javnega mnenja« glede političnega angažiranja žensk, ki se je - tudi pri sanculotskem »ljudskem gibanju« - nagibalo v smeri občutkov ogroženosti moških udeležencev revolucije (značilne pripombe o despotski vladavini žensk). In ob tem gotovo ne gre zanemariti že omenjene sociološke opazke, ki jo navaja Vovelle, da je bilo sanculotsko gibanje gibanje »družinskih očetov«, ki so »na to nezaprošeno udeležbo žensk pogosto reagirali nezaupljivo« (op. cit., str. 139).

36 Revolucionarne republikanke so se po sprejemu dekreta o obveznem nošenju kokarde, ki je dejansko funkcioniral kot ukrep proti njim, znašle popolnoma osamljene in brez politične podpore. Vlada, ki se je medtem proglasila za revolucionarno (10. oktober 1793), za svoje učinkovito delovanje več ni potrebovala sansculotske revolucionarne agitacije, katere sestavni del so bile tudi revolucionarne republikanke, hkrati pa so proti njim kot »nemoralnim« in »despotskim« ženskam, ki so »brez sramu«, nastopile tudi nekatere pariške sekcije. Zahtevo po ukinitvi društva in dekreta o kokadah je v konventu zahtevala delegacija »umirjenih« žensk in prepoved ženskih združenj je bila sprejeta takoj naslednjega dne. Utemeljitev odbora za varnost, ki je ukrep predlagal, je izhajala iz »ocene javnih izpadov v zvezi z nacionalno kokardo in klubom revolucionarnih republikank«, po kateri so se odboru zastavila »vprašanja splošne narave«. Ta vprašanja so bila:

1. Ali smejo ženske izvajati politične pravice in se vmešavati v vladne zadeve;
2. Ali se smejo ženske zbirati v političnih združenjih?

Odgovori v utemeljitvi so bili seveda negativni. Ženske »niso primerne« za potrebe vladanja in nimajo sposobnosti, ki jih vladanje zahteva. Tudi nimajo moralne in fizične moči, ki jih zahteva izvajanje pravic državljana, odločanje o državnih zadevah in nasprotovanje zatiranju.

Prav tako se ne smejo združevati v političnih združenjih - cilj teh je razkrivanje sovražnikov javnega reda, nadzorovanje državljanov kot individuov, pa tudi uradnikov in samega zakonodajnega telesa, vzpodbujanje zavzetosti enih in drugih z vzorno republikansko krepostjo, pojasnjevanje pomanjkanja ali reforme političnih zakonov z javnimi in globalnimi diskusijami. Ženske se ne morejo predajati tem koristnim in naporim nalogam, ker bi potem morale »žrtvovati pomembnejše naloge, h katerim jih kliče narava«. Gre za »domače naloge, za katere so ženske določene po naravi« in ki spadajo k »splošnemu redu v družbi«. Noben spol ne sme prekoračiti kroga dejavnosti, ki mu pripada in ki mu je dan po naravi.

Ženske in moški imajo po naravi različne značaje. Moški imajo moč, mnogo energije, ustvarjeni so tako za umetnost kot za težka dela, ustvarjeni so za vse tisto, kar zahteva moč, inteligenco in sposobnost. Ženski značaj je drugačen - ženska naloga po naravi je najzgodnejša vzgoja ljudi, otrok, za kult svobode. Toda to še ne pomeni, da se smejo aktivno udeleževati diskusij v ljudskih društvih - *to bi bilo nemoralno. Brez morale pa ni republike*. Ženski moralnost ne dovoljuje, da bi se kazala v javnosti in bojevala skupaj z moškimi in vpričo ljudstva razpravljala o vprašanjih, od katerih je odvisen blagor republike.

Za služenje domovini *imajo ženske druga sredstva*. V miru domačih ognjišč naj razsvetlujejo svoje moče, ki bodo potem nekatera njihova vredna in krepostna razmišljanja prenesli v javnost. *Ženska ne sme zapustiti svoje družine, da bi se vmešavala v uradne zadeve*.

Ženske imajo tudi manj razvit čut za svobodo, ker je politična vzgoja šele na začetku in so še manj kot moški razsvetljene o načelih svobode. Prav zato so ženska združenja nevarna:

»Menimo torej, da boste brez dvoma mislili tako kot mi, da ni mogoče, da bi ženske izvajale politične pravice. Zato uničite ta domnevna ljudska društva žensk, ki jih je ustvarilo plemstvo samo zato, da bi se prepirale z moškimi, da bi jih razcepile...« (povzeto in cit. po Petersen, op. cit., str. 221, 224).

Temu stališču je nasprotoval eden od članov odbora za varnost:

»Kljub pomanjkljivosti, ki so bile navedene, ne poznam načela, na katerega bi se bilo mogoče opreti, da bi ženskam odvzeli pravico do mirnega zbiranja. Razen če hočete zanikati, da ženske predstavljajo en del človeškega rodu. Ali lahko vsem tem mislečim bitjem odvzamete skupno pravico?... Zaradi strahu pred posameznimi zlorabami, ki jim lahko podleže kaka institucija, še ni treba uničiti institucije same. Kajti katera institucija je brez pomanjkljivosti?« (op. cit., str. 225).

Odgovor je bil, da gre samo za to, koliko so ženska društva nevarna za javni red in mir in da tu ne gre za nobeno načelno vprašanje.

Vlada, ki se je proglasila za revolucionarno, mora sprejemati ukrepe, ki jih zahteva javni blagor in obramba pred kontrarevolucijo. In ker ženska društva ogrožajo revolucijo, tu več ni mogoče govoriti o nobenih načelih, pač pa jih je treba prepovedati - vsaj v času revolucije.

Kljub začetnemu, rousseaujevsko obarvanemu »načelnemu« razglabljanju o nesposobnosti, neprimernosti in nemoralnosti udeležbe žensk v politiki, *je bil torej zadnji argument izključitve žensk iz javnosti argument ohranitve revolucije*. Susanne Petersen daje oceno, da je »konvent hotel preprečiti, da bi po izključitvi 'besnih' revolucionarni ženski klub postal forum obnovljene radikalne sansculottske agitacije, ki bi nasprotovala učinkovitosti revolucionarne vlade« (op. cit., str. 212). Prepoved ženskih društev je ženske spet potisnila v tisti način udeležbe žensk v zgodovini, ki ga feministke imenujejo »zapisi nemoči« (prim. Honegger in Heinz, 1984), torej k tradicionalnemu vplivu in oblikam upora, k suženjskemu vladanju v zasebnosti, ki je bilo že ničkolikokrat imenovano tiranija žensk.⁶

Kot podkrepitev revolucionarne argumentacije proti udeležbi žensk v politiki pa so gotovo služili tudi zgledi treh žensk, ki so bile obsojene na smrt in giljotinirane v

času po prepovedi ženskih društev. V nekaterih takratnih publicističnih interpretacijah ženske aktivnosti je strnjena vsa »filozofija« odnosa revolucij do udeležbe žensk v politiki. Marie-Antoinette, Madame Roland in Olympe de Gouges - tri medsebojno izredno različne ženske, ki so imele v revolucionarnem dogajanju medsebojno skorajda nezdržljive vloge, so zvedene na skupni imenovalec - Žensko. Okarakterizirane so kot prvovrstne spletkarke in izdajalke ženske narave in revolucije:

Marie-Antoinette, slaba mati in razuzdana soproga, ki je žrtvovala svojega moža, otroke in deželo častihlepnim ciljem Avstrije; Olympe de Gouges, ki je imela svoje nore predstave za navdih narave, »hotela biti državnik in ki jo je zakon očitno kaznoval zato, ker je pozabila kreposti svojega spola«; in končno, Madame Roland, lepa duša z velikimi načrti, kraljica trenutka, obdana s podkupljenimi pisatelji, ki je bila pošast v vseh pogledih in ki je kljub materinstvu žrtvovala svojo naravo. Ker je hotela biti znanstvenica, je pozabila kreposti svojega spola in ta pozaba, ki je vse bolj nevarna, se je končala z njeno smrtjo pod giljotino (Chaumette, povzeto po Petersen, op. cit., str. 225-226).

Ženske, ki hočejo biti republikanke, naj počno samo to, kar se od njih lahko upravičeno pričakuje: ostanejo naj to, kar jim zapoveduje narava - odlože naj jakobinske kape in se vrnejo domov, čuvajo naj življenje svojih otrok, ki pripadajo domovini. Kolikor so bile še potrebne v javnosti, se je od njih pričakovalo, da bodo neorganizirana množica, ki bo v pravem trenutku izražala svoje navdušenje ali nasprotovanje. V letu 1794 so ženske še vedno lahko prisostvovala sejam konventa in imele so individualno pravico do izročanja peticij, v letu 1795 pa so izgubile še to.

Liberalna teorija in pravice žensk

V luči dejstva, da je francoska revolucija črpala svoje argumente iz predpostavk klasične teorije družbene pogodbe, iz Hobbesa, Locka in končno tudi Rousseauja, je lahko bolj razumljiv tudi sam nastop zgodnjefeminističnih zahtev in gibanj ter njihovo zatrtje. Trditev o naravnem izvoru človekovih pravic in družbenem izvoru politične oblasti je namreč morala potegniti za seboj tudi konsekvenco, ki bi ji lahko rekli politični upor žensk ali konstituiranje žensk kot političnih subjektov. Zakaj?

Menim, da je odločilna argumentacija, ki je odprla pot temu procesu, svojevrstni antipatriarhalizem zgodnjeliberalnih teoretikov, predvsem Hobbesa in Locka, ki je imel radikalne implikacije tudi na recepcijo situacije žensk v času vzpostavljanja moderne politične oblasti. Odločilna debata, iz katere je bilo mogoče potegniti implikacije na situacijo žensk, je bila nedvomno tista med starimi patriarhalnimi teoretiki izvora oblasti in liberalnimi teoretiki pogodbe. Patriarhalna teorija je s svojo trditvijo, da sta očetovska in politična oblast eno in isto, v 17. stoletju veljala skorajda za uradno ideologijo absolutističnega sistema. Ekzemplar tovrstnega klasičnega dela predstavlja *Patriarchia* Sira Roberta Filmerja, ki je opravičeval obstoj absolutne monarhije in dokazoval božansko poreklo očetovske oblasti kot politične oblasti s svetim pismom. Očetovska in kraljevska oblast se po njem prekrivata, sta eno in isto, imata isti izvor in segata nazaj do Adamove oblasti nad Evo, ki mu jo je podelil bog.

Lockov odgovor na Patriarchio v *Dveh razpravah o vladi*, kjer dokazuje pogodbeni izvor politične oblasti, zariše ostro mejo med očetovsko in politično oblastjo. Šele

tam, kjer se očetovska oblast neha, se začne politična oblast. Politična družba je pogodbeni družba in »obstaja samo tam, kjer se je vsak član družbe odrekel... naravni oblasti in jo prenesel v roke skupnosti« (Locke, 1978, str. 51). Da bi politična oblast sploh mogla biti, mora obstajati soglasje individuov o njeni naravi.

Toda, če je tradicionalni patriarhalni argument uporabil družino kot metaforo za politični red (cf. Pateman, 1988, str. 82), potem se je moderni pojem političnega vzpostavil na izključitvi družine iz političnega. Politično se vzpostavi na definiciji nepolitičnega - družine in očetovske oblasti v njej. Luknja, ki nastane v politični teoriji, s tem ko se zavrača absolutna oblast očeta in zahteva dogovor med svobodnimi in enakimi individui kot osnovo podrejanja oblasti, je v tem, da ženske, ki spadajo samo v družino, niso neposredno podrejene politični oblasti. Čeprav so sposobne dajati soglasje, pa je soglasje žensk omejeno na eno samo področje - poročno pogodbo. Vendar je že s tem storjen odločilen korak k odstopanju od teze o naravni ženski podrejenosti. Kljub temu namreč, da teoretiki družbene pogodbe trdijo, da je ženska po naravi šibkejša in zato podrejena moškemu v družini - družina pa velja za naravno skupnost, ji predpostavka, da v zakonsko razmerje vstopa soglasno, vendarle podeljuje svojevrsten status individua. Ta paradoks, po katerem se ženska hkrati podreja in ne podreja po naravi, saj z možem sklene pogodbo, in je izven in hkrati znotraj (politične) družbe - na njeni meji, je tudi tisto mesto, na katerem se lahko vzpostavi vprašanje o političnih pravicah žensk in problematizacija očetovske oblasti v družini.

To mesto pa se je razprlo ravno z zavračanjem absolutne očetovske oblasti, kot (»politične«) pravice nad življenjem in smrtjo podložnikov. Ženske so tako postale - vsaj v točki razpolaganja z življenjem in smrtjo - potencialni politični subjekti (seveda v etimološkem pomenu besede - podložniki *politične* oblasti. Dejstvo, da jih je šele poroka postavila v razmerje do (politične) oblasti, seveda ni moglo pomeniti prednosti v neposrednem pomenu te besede. Oče je bil pregan v družino in je tam izvajal svojo (čeprav ne absolutno) oblast. Vendar je protipatriarhalnost liberalne pogodbene teorije odprla prostor, v katerem je bilo šele mogoče govoriti o oblasti očeta v družini (ker ga v politiki - vsaj formalno - več ni moglo biti). S tem pa se je lahko zastavilo novo vprašanje - namreč vprašanje podrejanja žensk avtoriteti moža - družinskega očeta. Če so liberalni teoretiki dokazovali, da imata politična in očetovska avtoriteta različni izvor, so morali dokazovati, da je politična oblast družbenega, očetovska in moževa pa naravnega izvora. Ta argumentacija pa se je zataknila ravno v točki poročne pogodbe, ki je paradoks, če naj bi se ženske podajale po naravi.

Carole Pateman v tej zvezi pripominja, da »večina teoretikov pogodbe prikazuje poroko kot naravno stanje, ki je prenešeno v civilno družbo« in pa da teoretiki pogodbe hkrati zanikajo in predpostavljajo, da ženske lahko vstopajo v pogodbeni razmerja - ker lahko vstopajo v poročno pogodbo ne pa tudi v družbeno pogodbo kot »individui« (cf. Pateman, 1988, str. 54, 55). Diana Coole pa pravi, da je Filmer (v svoji Patriarchii) jasno videl, da bo »logika teorije soglasja pripeljala njene eksponente do poti proti univerzalni politični participaciji« in da je nekonsistentnost liberalne teorije »omogočila zgodnjim feministkam da so tako kritizirale liberalizem kot tudi uporabile njegove lastne radikalne predpostavke za to kritiko in hkrati ugotovile, da doktrino lahko uporabijo njihovi nasprotniki« (Coole, 1988, str. 99, 100).

Pravzaprav je bil šele Rousseau tisti, ki je iz te nekonsistentnosti napravil jasno in eksplicitno distinkcijo: civilna enakost je utemeljena na naravnem redu v družini - obstaja nepremostljiv spolni razcep, ki ženskam preprečuje kakršnokoli neposredno javno vlogo (cf. Coole, 1988, str. 103). Z definiranjem različnih vrlin in funkcij obeh spolov ter z zahtevo po posebni vzgoji žensk je nastavil osnove, na katerih je bila v francoski revoluciji politična aktivnost žensk končno prepovedana.

Toda kljub tej radikalni seksualni razcepljenosti, ki jo predpostavlja in ki implicira spolno segregacijo, Rousseau zagovarja svojevrstno ponovno zlitje razcepljenega človeškega subjekta. Njegova naravna bitja so uravnotežena, takorekoč androgina v svojih sentimentih. Diana Coole trdi, da »se zdi, da to prvotno psihološko ravnotežje implicira bolj seksualno 'nevtalni' tip človeka, kot Hobbesovo slikanje nenasitnih egoistov in na tej stopnji ni pojma moških ali ženskih narav« (Coole, 1988, str. 115). Različne moške in ženske kvalitete Rousseau združi v zakonski enoti - tu se dopolnjujejo in vežejo druga na drugo. Pripadnika obeh spolov postaneta v tej enoti ena oseba. Ta resinteza spolnega razcepa je seveda nujna, če naj se ohrani ravnotežje - Rousseau se zavzema za tako medsebojno odvisnost, ki bi omejevala ekscese obeh spolov.

Nastavek tega intimnega para kot ene osebe, ki naj bi zapolnjeval manko v spolnem razmerju, je sicer oblikoval že Locke v svojih Dveh razpravah o vladi, kjer govori o starševski oblasti, v kateri ima tudi mati pravico, oziroma svoj delež skupaj z očetom. Dovršena oblika tega para pa nastopi šele pri Rousseauju, ki hoče napraviti moškega in žensko za popolnoma odvisna drug od drugega. Gre natanko za tisto odvisnost, v kateri ženska lahko postane tiranka zaradi odvisnosti moškega od nje in njene lastne od moškega. Rousseau izpostavlja nevarnost feminizacije moških in maskulinizacije žensk, ki bi lahko postavila pod vprašaj medsebojno odvisnost, na kateri temelji intimni par. Mary Wollstonecraft npr., v nasprotju z Rousseaujem, zagovarja avtonomnost individuov obeh spolov: »Moški in ženska sta bila ustvarjena drug za drugega, čeprav ne zato, da postaneta eno bitje...« (Wollstonecraft, 194, cf. Mastnak, 1988, str. 15). Diana Coole govori o dveh možnih poteh iz zagate, ki jo implicira problem spolnega razcepa. O rousseaujevski (ki jo je privzela francoska revolucija), ki zahteva oblikovanje intimnega para kot ene osebe, fuzijo individuov obeh spolov v zakonsko enoto, ki ima za svojega govorca in reprezentanta moškega-očeta in o tisti, ki so jo začele oblikovati že zgodnje feministke z zahtevo po udeležbi žensk v političnih pravicah, ki, v končni instanci zahteva avtonomne osebnosti, ki si delijo domača in civilna opravila (cf. Coole, 1988, str. 116).

Seveda mora političen red, ki proglašča univerzalne politične pravice za vse ljudi, pa hkrati iz te pravice izključiti »polovico človeštva«, nenehno ustvarjati strah pred vdorom »ženskega elementa« v politično. Hkrati pa je ta »ženski element« ravno s tem ustvarjen, saj morajo tisti/tiste, ki političnih pravic nimajo, nenehno uporabljati »druge kanale« vpliva, ki so, pri tem se velja pridružiti zgodnjim feministkam, hlapčevski načini vladanja njihovim gospodarjem. Začarani krog izključitve žensk iz politike je tako zapolnjen: ker so ženske iz nje izključene, se morajo posluževati »nizkotnih zvijač« in ker bi se naj posluževale »nizkotnih zvijač«, je njihova vključitev v politiko proglaševana za »nevarno«.

Rousseaujevska zahteva po ohranjanju posebnih naravnih ženskih kvalitete, njihove moralne misije in s tem tudi »univerzalnih« moških kvalitete (= človeških kvalitete), izraža strah pred tem, da bi partikularizmi in strasti ogrozili univerzalnost državljanov-mož. Po drugi plati pa bi vstop žensk v javnost posredno ogrozil univerzal-

nost tudi zato, ker bi izgubile svoje »naravne kvalitete«, s katerimi po svoji strani prispevajo k oblikovanju civilne kreposti (cf. Coole, 1988, str. 116, 117) in bi s tem porušile ravnotežje zakonskega para. Družina je zatočišče izražanja teh partikularizmov, ženske pa stražarji, ki preprečujejo, da bi ogrozili državo. Realizirano - idealno - spolno razmerje, »zakonski par«, tako funkcionira kot izvenpolitični pogoj konstitucije politične oblasti. Seveda mora biti podrejenost žensk - oblast v družini - interpretirana kot naravna, če naj velja, da je politična oblast družbenega izvora. V nasprotnem primeru bi namreč bilo mogoče postaviti pod vprašaj tudi podrejanje v družini.

Ravno rousseaujevski postavitev posebnih ženskih vrlin in sposobnosti je bila uporabljena v francoski revoluciji kot argument proti političnim pravicam žensk. Če so se ženske, ki so bile v francoski revoluciji politično aktivne, samorazumele kot državljanke, ki imajo enake pravice kot moški, potem jim je bilo treba povedati, da imajo drugačne vrline in sposobnosti od moških, ki jih revolucija sicer »potrebuje«, vendar so nevarne, če se pojavijo v javnosti. Odgovori na vprašanja, ki jih je »retorično« zastavil »odbor za varnost« ob dejavnosti revolucionarnih republikank - ali smejo ženske izvajati politične pravice in se vmešavati v vladne zadeve in ali se smejo zbirati v političnih združenjih - so bili, da nimajo »moralne in fizične moči, ki jih zahteva izvajanje pravic državljana« in »imajo domače naloge, ki so ženski določene po naravi in spadajo k splošnemu redu v družbi«.

OPOMBE

41

- 1 M. Vovelle govori med drugim tudi o dveh tipih množice, ki sta nastopala v predrevolucionarnem in revolucionarnem času: najpoprej neorganizirana, »plenilna« množica, v kateri je bil pogosto tudi velik delež žensk, torej neposredno pri zadetih »uporabnic«, ki je sčasoma prešla v dobro organizirano uporniško množico. Kot prehod pa označuje ravno pohod v Versailles, v katerem se »poveže množica žensk, ki se mobilizirajo zaradi cene kruha z množico 'aktivistov', ki sledijo bolj daljnosežnim ciljem« (Vovelle, 1987, str. 94-95).
- 2 Doumouriez je bil general francoske severne armade, nato pa je v začetku leta 1793 prebegnil k nasprotnikom.
- 3 Gre za Ustavo iz leta 1793, katere osnutek je konvent objavil in ki je bila kasneje izglasovana v celotni Franciji (tudi ob neposredni udeležbi mnogih žensk!), vendar pa v resnici ni nikdar stopila v veljavo (to naj bi se zgodilo šele po končani vojni).
- 4 Konkretnije: pri revoluciji. Tudi druge revolucije, ne samo francoska, so tako opravičevale soudeležbo žensk. Nikdar ni šlo za vprašanje enakosti kar tako, pač pa za cilje revolucije in način uporabe (tudi) ženskega spola za te cilje. In tu se je ponavadi poudarjalo njegove »komparativne prednosti«, ki jih ima »po naravi«. Po vsakem takim »koriščenju« so revolucije ženske spet vrgle na smetišče zgodovine.
- 5 To so bile na novo ustanovljene najnižje pariške upravne enote, obstajalo jih je 48.
- 6 Tu seveda merim na tisto stanje, ki ga Mary Wollstanecraft pokaže kot položaj kapriciozne ženske, tiranke v zasebnosti, katere avtoriteta ni »umna svoboda«, temveč brezzakonska vrsta moči, ki spominja na avtoriteto ljubljencev absolutnih monarhov, ki jo dosegajo s ponižujočimi sredstvi« (Wollstanecraft, str. 170, 171).

LITERATURA:

- 1 COOLE, Diana H., *Women in Political Theory*, Wheatsheaf Books, Sussex 1987.
- 2 CONDORCET, J. Antoine de, *Über die Zulassung der Frauen zum Bürgerrecht*, v: Schröder, 1979.
- 3 FAURÉ, Christine, *Deklaracija o človekovih pravicah*, Problemi Eseji 7, 1989.
- 4 FILMER, sir Robert, *Patriarchia*, v: Locke, 1978.

- 5 FISCHER, Peter (izd.), *Reden der französischen Revolution*, DTV, München 1973.
- 6 GIROUD, Françoise, *Les Femmes de la Revolution de Michelet, Carrere*, Paris 1988.
- 7 GOUGES, Olympe de, *Oeuvres*, Mercure de France, Paris 1986.
- 8 GRAB, Walter (izd.), *Die Französische Revolution. Eine Dokumentation*, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1973.
- 9 GROULT, Benoite, *Olympe de Gouges. La Première Feministe Moderne*. V: Gouges, 1986, str. 13-64.
- 10 HEINZ, Bellina in HONEGGER, Claudia, *Listen der Ohnmacht*, Syndikat, Frankfurt a. M. 1984.
- 11 KANT, Immanuel, *Odgovor na vprašanje: Kaj je razsvetljenstvo*, Vestnik IMŠ, Ljubljana 1987/1.
- 12 LOCKE, John, *Dve raspravi o vladi*, Mladost, Beograd 1978.
- 13 MASTNAK, Tomaž, *Feminizacija demokratske revolucije*, Vestnik IMŠ 1/1989
- 14 PETERSEN, Susanne, *Marktwiber und Amazonnen*. Frauen in der Französischen Revolution: Dokumente, Kommentare, Bilder, Pahl Rugenstein Verlag, Köln 1987.
- 15 ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile*, V. knjiga, Universal-Bibliothek, Stuttgart 1981.
- 16 SCHRÖDER, Hannelore, *Die Frau ist frei geboren*. Texte zur Frauenemanzipation, Band I; 1789-1870, Verlag C. H. Beck, München 1979.
- 17 VOVELLE, Michel, *Die französische Revolution*. Soziale Bewegung und Umbruch der Mentalitäten, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1987.
- 18 WOLLSTONECRAFT, Mary, *A Vindication of the Rights of Woman*, Dent, London, Melbourne, Toronto 1982.

Kultura *Boris Groys*

Stalinovega časa

Svet, kakršnega je obljubila ustvariti
Oblast, ki se je v Rusiji uveljavila z
oktobrsko revolucijo, naj bi ne bil le pravičnejši, oziroma naj ne bi samo dajal ljudem
večjo ekonomsko varnost, marveč celo - to je morda pomembnejše - lep; nered in
kaos prejšnjih časov naj bi se umaknila harmoničnemu, do zadnje nadrobnosti
umetniško urejenemu življenju. Popolna podreitev vsega gospodarskega, druž-
benega, skratka vsakdanjega življenja eni sami načrtovalski inštanci, ki je nastopila,
da bi uredila, uskladila in zlila v celoto tudi najmanjše posameznosti, je to inštanco
- partijsko vodstvo - naredila za nekakšno umetnico, ki ji ves svet rabi kot gradivo
in katere cilj je »zlomiti odpornost gradiva«, si ga ukloniti in mu dati kakršno koli
obliko.

Descartes na začetku *Razprave o metodi* obžaluje, da spričo šibkosti svojih moči ni
zmožen razumno urediti življenja niti enega samega mesta, kaj šele cele države, in
da zato lahko uredi predvsem le svoje lastne misli. Marksistični nauk o nadzidavi,
kakor je znano, izključuje možnost, da bi si spremenili način mišljenja brez sočasne
spremembe družbene baze, se pravi, brez spremembe vzorca, po katerem je urejena
družba, v kateri živi mislec. Človek, njegovo življenje in ves njegov »notranji svet«
so za marksista-revolucionarja le del snovi, ki jo je še treba spraviti v red: Novo
racionalno mišljenje lahko nastane samo iz nove razumne ureditve življenja samega.
Potemtakem je v dejanju stvarjenja novega sveta nekaj iracionalnega, nekaj povsem
umetniškega: Stvarnik novega sveta svojemu projektu ne more zagotoviti popolne
razumnosti, ko pa je njega samega oblikovala še neuskklajena resničnost. Dejavnost
umetnika-vladarja je mogoče opravičiti le z vednostjo, po kateri se razlikuje od
množice navadnih smrtnikov, vednostjo, da je svet mogoče oblikovati in da je vse,
kar imajo navadni ljudje za trdno in neminljivo, v resnici relativno in spremenljivo.
Popolna oblast varuje stvarnika novega življenja pred sleherno kritiko: kdor kriti-
zira, ima le eno določeno mesto v družbi in to mu jemlje možnost, da bi videl celoto,

kar je dovoljeno samo oblasti; zato morejo kritiko v njegovem mišljenju sprožiti le takšne sestavine, kakršne so se oblikovale v starem družbenem redu, ali pa pristranski pogled, ki ni zmožen zaznati umetniške celote novega sveta.

Novo urejanje sveta po estetskih načelih je bilo večkrat predlagano in celo preskušeno na Zahodu, zares uspešno pa je bilo prvič vsekakor v Rusiji. Na Zahodu je vsaki revoluciji sledila kontrarevolucija, in stvar se je vselej končala z vzpostavitvijo reda, ki se je, četudi je bilo v njem nekaj novih sestavin, zvesto držal starega reda. Na Zahodu nobena revolucija ni mogla biti tako radikalna kakor na Vzhodu, zakaj zahodnjaška revolucionarna ideologija je premočno čutila svoj izročilni izvir, se preveč opirala na prejšnje intelektualno, družbeno, politično in drugo dejavnost, bila je dosti preveč navezana na okoliščine, v katerih je nastala in se prvič udejanila. Zato prav nobena revolucija na Zahodu ni mogla tako brezobzirno zničati preteklosti, kakor je to storila ruska revolucija. Njena ideologija je bila uvožena z Zahoda, ni imela korenin v Rusiji. Rusko izročilo, ki se je v primerjavi z razvitejšimi deželami povezovalo z zaostalostjo in ponižujočim občutkom manjvrednosti, pa je pri večini izobražencev in - kakor se je pokazalo med revolucijo - tudi med ljudstvom zbuvalo zavračanje in odpor.

Že reforme Petra Velikega na začetku 19. stoletja so pokazale pripravljenost ruskega prebivalstva, da bi se v prid zahodnim novostim sorazmerno zlahka ločilo od preteklosti in celo od na videz globoko zakoreninjenega izročila, pod pogojem, da ta ločitev obeta hiter razvoj dežele. Povsem estetski odpor do preteklosti, ki so jo imeli za zaostalo in manjvredno, je Rusijo 19. stoletja naredil izredno dovzetno za nove umetniške oblike in jo pripravil do tega, da jih je sprejela hitreje od Zahoda samega, saj si je inteligenca s tem mogla blažiti manjvrednostni kompleks in je imela Zahod, kakor on njo, za kulturno zaostal. Z racionalistično marksističnega stališča se je ruska revolucija dostikrat pojasnjevala kot paradoks, saj je bila izpeljana v tehnično in kulturno zaostali deželi. Vendar je bila Rusija estetsko dosti bolj naravnana na revolucijo kakor Zahod, se pravi, da so bili tam dosti prej pripravljeni preskusiti vse njeno življenje v novih, neznanih oblikah in se, kakor nikoli pred tem prepustiti umetniškemu poskusu.

Prvi osnutki tega poskusa, ki so jih naredili praktiki in teoretiki ruske avantgarde, niso bili nikdar uresničeni, zato pa so šli naravnost v umetnostno zgodovino in so bili vsepovsod upravičeno deležni občudovanja spričo svoje drzne udarnosti. Ruska avantgarda je do danes vsekakor slabo raziskana; veliko njenih del je bilo od začetka tridesetih let uničenih ali prepuščenih propadu, tista, ki so se ohranila, pa so v Rusiji še danes, ne glede na vse liberalizacije, težko dostopna tako laikom kakor izvedencem; predvsem po zaslugi zahodnih raziskovalcev pa je ruska avantgarda vendarle postala splošno priznan predmet zanimanja. Drugačna pa je bila doslej usoda socrealizma, torej umetnosti Stalinovega časa, ki je v tridesetih letih nadomestila avantgardo. Razmah socrealizma je - sovjetsko kakor zunajsovjetsko - neodvisno zgodovinopisje ponavadi prikazovalo zgolj kot strahovlado cenzure, ki je rabila za preganjanje in uničevanje »prave umetnosti« in njenih ustvarjalcev. Stalinov čas je s tega stališča gola igra mučeništva, zgodovina pregonov, in to je nedvomno med drugim tudi bil. Vprašanje je le, v čigavem imenu so delovali preganjalci in katero umetnost so ustoličili in zakaj. Naj se na prvi pogled utegne zdeti še tako čudno, odgovoriti na to vprašanje je dosti težje kakor v primeru klasične ruske avantgarde.

Za začetek: Umetnost Stalinovega časa danes v Sovjetski zvezi uradno ni nič manj nedotakljiva od umetnosti avantgarde. Časniki, knjige in revije tistega časa zvečine

tičijo v občinstvu nedostopnih »posobnih arhivih«, slike visijo zraven avantgardističnih v prav tako nedostopnih muzejskih skladiščih, in umetniki so jih dostikrat sami pozneje preslikali, da bi prekrili podobe Stalina in drugih sumljivih politikov; veliko kipov, fresk, mozaikov in zgradb so v teku »razstalinizacije« kratko in malo uničili. V primeri s položajem avantgarde se zadeva zaplete še s tem, da je doktrina socialističnega realizma z vsemi svojimi formulacijami, nastalimi v Stalinovem času, uradni še zdaj zavezujoča za vso sovjetsko umetnost. Vsekakor se danes stari obrasci razlagajo »svobodneje«, tako da je mogoče spraviti vanje tudi nekaj tistega, česar v Stalinovem času pri umetniških fenomenih niso dopuščali. Vendar pa sovjetska kritika novih razlag ne ocenjuje tako; dela se, ko da bi že od začetka sodile k socrealizmu; socrealizem Stalinovega časa pa velja za »popačenega« - pri tem ne omenja, da je nastal ravno v tistih letih. Tako se zgodovina nastanka in razvoja socrealizma prikazuje izkrivljeno do nespoznavnosti, njena interpretacija se vselej prilagaja trenutnim političnim potrebam. Povrhu lahko obilica uradne literature ob teoriji socrealizma zbudi vtis, da je o njem izrečeno dovolj, čeprav ta literatura v resnici ne razčlenjuje njegovih mehanizmov, marveč je le njihova neposredna manifestacija. Sovjetska estetska teorija je - podobno velja tudi za druge umetnostne tokove 20. stoletja - neločljiv sestavni del socrealizma, ne pa njegov opis na ravni kritiške analize.

Poleg vseh teh ovir pa zanimanje za teorijo in prakso socrealizma hromi vprašanje, ki se sicer zastavlja tudi ob drugih umetnostnih tokovih tridesetih in štiridesetih let, na primer ob umetnosti nacistične Nemčije - namreč: Imamo tu res opraviti z umetnostjo? Ali ni kar nemoralno hkrati govoriti o drugih umetnostnih smereh našega časa in o tokovih, ki so se prodali represivnim režimom in zavladali tako, da so fizično uničili nasprotnike?

45

Ta vprašanja se nedvomno porajajo iz nekoliko lahkovernega in preprostega odnosa do umetnosti, ki se je polagoma uveljavil v umetnosti vidi 20. stoletja, namreč iz navade, po kateri imamo umetnost za dejavnost, ki je neodvisna od kakršnekoli oblasti in potrjuje avtonomijo posameznika in njegovih ustreznih kreposti. Pri tem je umetnost prejšnjih časov, ki jo danes tako zelo cenimo, dostikrat rabila za okras in slavo oblastem. Vsekakor je še pomembnejše, da začetno odklanjanje avantgardne umetnosti, ki je njene začetnike naredilo za izobčence, nikakor ne pomeni, da bi si bili ti zavestno prizadevali za takšen položaj, da bi jih ne bila obsedala »volja do moči«. Ravno nasprotno, kdor pazljivo sledi njihovim spisom in dejavnosti, ugotovi: Umetniška volja, da bi obvladali gradivo in zakone, ki jih urejanju gradiva ustrezno narekuje umetnik, ravno v umetnosti avantgarde kaže neposredno navezanost na voljo do moči, in to je tudi pripeljalo do spopada med umetnikom in družbo. Priznanje avantgardističnega umetnika v umetnostni zgodovini in sprejem njegovih del v muzeje ne pomenita njegove zmage; sta bolj znamenje njegovega poraza v tem spopadu in hkrati odškodnina zmagovalca, se pravi družbe - odškodnina, ki dokončno zapečati poraz. Resnična tostranska zmaga umetnika, resda v sožitju z državno oblastjo, seveda zbuja nejevoljo: Družba ga skuša izključiti iz panteona svojih junakov. Tako je prav umetnost socrealizma (in tudi na primer nacistična umetnost) dosegla položaj, za katerega si je avantgarda prizadevala od vsega začetka - onstran muzejev, onstran umetnostne zgodovine, kot absolutna drugačnost glede na katero koli v družbi sprejeto kulturno normo. Ta umetnost je bila kot takšna absolutna alternativa kužna, zato jo je treba, kakor tudi avantgardo, postaviti v njen zgodovinski okvir. Logika današnje postmoderne kulture ne daje

umetnosti pravice do kužnosti. Prizadevanje za obravnavo v zgodovinskem kontekstu seveda ne pomeni, da so odpuščeni vsi grehi socrealizmu, temveč ravno nasprotno, gre za nujno osvetlitev domnevne popolne nedolžnosti avantgarde, ki je postala žrtev te kulture, in splošneje: Osvetlitev sodobnih umetniških prizadevanj, za katera je avantgarda 20. stoletja le ena najizrazitejših zgodovinskih manifestacij.

Mit o nedolžnosti avantgarde še dodatno podpira zelo razširjeno mnenje, po katerem je totalitarna umetnost tridesetih in štiridesetih let le enostavna vrnitev v preteklost, povsem regresivna reakcija do nove, množicam nerazumljive umetnosti. Po tej teoriji nastanek socialističnega realizma odseva prihod teh množic na oblast, potem ko je sloj evropsko izobražene razumniške elite zaradi strahovlade med državljansko vojno, izseljevanja in pregonov v dvajsetih in tridesetih letih skoraj popolnoma zginila. Socialistični realizem se v tej interpretaciji kaže kot odsev tradicionalističnega okusa množic, to pa na videz potrjuje tedaj razširjeno geslo »Učimo se od klasikov!«. Očitne razlike med deli socrealizma in njegovimi klasičnimi zgledi povzročajo, da se pri tem govori o ponesrečeni vrnitvi ali kratko malo o kiču, o »padcu v barbarstvo«, umetnost socrealizma pa je tebi nič meni nič potisnjena na področje »ne-umetnosti«.

Ne: Trideseta in štirideseta leta v Sovjetski zvezi so bila vse mogoče, nikakor pa ne čas svobodnega in neoviranega izražanja dejanskega okusa množic, ki so imele nedvomno tudi takrat rade holivudske kinokomedije, jazz in romane o »sladkem življenju«, ne pa socrealizma z njegovim vzgojnim poslanstvom; s svojim podučnim tonom brez trohice humorja in zveze z resničnim življenjem je učinkoval zastrašujoče, čeprav po radikalnosti ni zaostajal za Malevičevim *Črnim kvadratom*. Če so se v tistih letih milijoni sovjetskih delavcev in kmetov lahko učili zakonov marksistične dialektike, kakor sta »spreminjanje kvantitete v kvaliteto« ali »negacija negacije«, smo si lahko gotovi, da se ne bi pretirano čudili in protestirali, ko bi jim bili povrh naložili, naj se poglobljajo v teorijo suprematizma ali ravno v *Črni kvadrat*. Tedaj bi bili katero koli misel iz Stalinovih ust nedvomno sprejeli z enakim navdušenjem, četudi bi bil fonetična poezija »zauma« kakor Hlebnikova ali Kručonihova.

Socrealizma niso ustvarile množice, temveč v njihovem imenu visoko izobražene in izvedenske elite, ki so poznale skušnjo avantgarde in po imanentni razvojni logiki njenih metod prišle do socrealizma, in ni imel nobenega opravlja z dejanskim okusom in dejanskimi potrebami množic.

Temeljne formulacije socrealizma so se razvile v izjemno sestavljenih in na visoki razumniški ravni izpeljanih razpravah; ponesrečeno ali v napačnem trenutku uporabljeno formulacijo so udeleženci teh razprav dostikrat plačali z življenjem, to pa je še povečalo odgovornost za vsako izrečeno besedo. Današnjemu bralcu dokumentov s teh razprav zbudi pozornost predvsem sorazmerna bližina stališč, o katerih so takrat menili, da so povsem nezdružljiva; ta bližina med izhodiščnimi položaji zmagovalcev in njihovih žrtev spričo jasnih razlik narokuje previdnost, ki napeljuje na povsem moralno vrednotenje dogodkov.

Poleg tega je bil zasuk k socrealizmu del enotnega razvoja evropske avantgarde v tistih letih. Vzporednice ne obstajajo le v umetnosti fašistične Italije in nacistične Nemčije, marveč tudi v francoskem neoklasicizmu, v slikarstvu ameriškega regionalizma, v izročilniški in politično angažirani angleški, ameriški in francoski prozi tistega časa, v historicistični arhitekturi, v političnem in propagandnem plakatu, v holivudskem filmskem slogu in drugod. Tisto, po čemer je socrealizem od vsega

navedenega drugačen, so predvsem radikalne metode njegovega razširjanja in v skladu s tem tista enotnost sloga, ki je prežela vsa področja življenja in ki se ni nikjer drugje, razen morda v Nemčiji, uveljavila s tako načrtno dognanostjo. Stalinov čas je dejansko uresničil sen avantgarde in vse družbeno življenje uredil po vseobsegajočem umetniškem načrtu, četudi seveda ne tako, kakor si je zamišljala avantgarda.

Postopnemu propadu tega celostnega umetniškega načrta, ki se je začel po Stalinovi smrti, je sledila povprečna in negotova kultura. Najpomembnejši nagib te kulture je »ponovna spostava zgodovinske kontinuitete«, se pravi neotradicionalizem, ki se sklicuje na realne skušnje ruske kulture 19. stoletja in na sorazmerno izročilniško razpoložene pisatelje 20. stoletja, kakor sta Mihail Bulgakov in Ana Ahmatova. Prelom s preteklostjo in utopična usmerjenost v tem ozračju veljata za usodni zablodi, in tako se za avantgardo kakor tudi za socrealizem, če sežemo nazaj k romanu Dostojevskega *Besi*, ponuja zgolj obrazec »nihilistični demonizem«. Tako sploh ni čudno, da estetika sovjetske avantgarde in socrealizma zbuja večje zanimanje na Zahodu kakor v Sovjetski zvezi: Ta problematika ni tabu samo za uradno stališče, marveč tudi za neodvisno javno mnenje, ki bi rajši pozrabili zablode preteklosti, da bi se ne dotikali nezacelejenih ran. Neotradicionalisti pri tem niso hoteli priznati, da kulturi in družbi zgolj vsiljujejo nov kanon, ko mislijo, da imajo pravega dudha preteklosti, tako kakor se je avantgarda videla v pravem duhu prihodnosti: Moralno ogorčenje nad avantgardistično voljo do moči je neotradicionalistom zameglilo pogled na okoliščino, da tudi sami ponavljajo obred umetniške prisega, da bi obvladali družbo in jo uredili v novih (v tem primeru starih, vendar tedaj neobstoječih) oblikah.

V tem položaju fenomen sovjetske postmoderne umetnosti - vendar ne neotradicionalistične, temveč neoavantgardistične - zasluži posebno pozornost. Gre za gibanje likovnih umetnikov in pisateljev, ki je v sedemdesetih in osemdesetih letih nastalo v Moskvi; njihovi umetnosti pogosto pravijo »socart« (kombinacija »socrealizma« in »poparta«), sicer pa je zunaj uradne sovjetske umetniške dejavnosti in skuša osvetliti njene strukture. Ta socart, ki uporablja postopek citiranja, zavestnega eklekticizma, primerjave različnih semiotičnih in umetniških sestavov in se oplaja z igro njihovega vzajemnega uničevanja, je očitno pod vplivom razširjene postmoderne estetike evropske in ameriške umetnosti sedemdesetih in osemdesetih let. Vendar se od nje tudi razlikuje po vrsti pomembnih aspektov, vzrok za to pa so specifične razmere njegovega nastanka in bivanja. Socart se predvsem ne spopada s tisto komercialno, neosebno umetnostjo, ki se spontanim zahtevam trga odziva celo tedaj, ko ima pravico manipulirati z njim; konkurira umetnosti socialističnega realizma, ki ne prodaja blaga, marveč ideologijo, in to pod pogoji, ki izključujejo nekupeca te ideologije, se pravi umetnosti, ki ima občutek, da je svobodna in neodvisna od vsakega morebitnega povpraševanja. Socrealizem je načelno premagal razkol med elitnim in kičem, tako da je vizualni kič naredil za nosilca elitnih idej, in te mnogi na Zahodu še dnaes hvalijo kot idealno povezavo med »resnobnostjo« in »razumljivostjo«. Zahodna postmoderna je odsev poraza moderne, ki ni mogla izriniti komercialnega razvedrilnega kiča in se je po drugi svetovni vojni čedalje močneje vklapljala v enoten tok umetnosti, ki so jo določali zakoni trga. Ta okoliščina je številne umetnike napeljala na to, da so skeptično prevrednotili svoje vrednote in se odpovedali izvoljenosti in novi posvečenosti. Totalitarnim zahtevam modernistične estetike so sledile druge: Zahteve po odpovedi individualnemu ustvarjanju in po omejitvi na citat in ironično igro z razpoložljivimi oblikami komercialne kulture. Ta nova askeza

vsekakor rabi zgolj ohranjanju čistosti umetniškega ideala: Prej je bila pot do te čistosti iskanje novih individualnih in »nerazumljivih« oblik, danes, potem ko je bilo odločeno, da to iskanje prevzame in vsiljuje trg, pa se umetnik v imenu iste čistosti in neodvisnosti obrača k trivialnosti. Takšno preusmeritev je mogoče razumeti kot novo obliko upora proti volji oblasti, ki jo postmoderni umetnik pri drugih zaznav pri sebi pa spregljuduje.

Sovjetski socart pa je nastal v položaju popolne zmage moderne in si zato glede čistosti in nedolžnosti ni delal nobenih iluzij. Dojel je, da je umetnik kljub citiranju in odpovedi novemu in izvirnemu v prid »drugemu« in »trivialnemu« nosilec umetniške, od naravnosti na oblast neločljive volje. Sovjetski umetnik na zunaj ne more nasprotovati oblasti kot nečemu zunaj sebe, kakor to počne zahodni umetnik v svojem odnosu do trga. V sovjetskih politikih, ki hočejo svet ali vsaj lastno državo preoblikovati po vsobsegajočem umetniškem načrtu, nujno spozna svoj drugi jaz; vidi lasten delež krivde v tem, kar ga zatira in odklanja, vidi skupne korenine lastnega navdiha in oblastniške brezdušnosti. Zato se umetniki in pisatelji ne upirajo, da bi priznali identičnost umetniških namenov in volje do moči, ki je v samem izviru njihove umetniške dejavnosti; temveč to identičnost celo naredijo za najpomembnejši predmet svoje refleksije, da jim kaže sorodnosti tam, kjer bi rajši videli pomirilno nasprotje.

Umetniška osvetlitev sovjetskega sestava kot državne umetnine razkriva veliko tistega, česar z drugimi sredstvi ne bi mogli pokazati, vendar je mogoče tudi njo samo pojasniti zgolj iz zgodovinskega nastanka te državne umetnosti. Iz tega izhaja dvojni namen tega esecja: Kot koncepcijo naj bi zajel in interpretiral umetniški projekt predstalinškega in Stalinovega časa, namreč spostavo novega življenja in sočasno umetniški projekt sedanosti, projekt osvetlitve tega poskusa. Kulturo Stalinovega časa bomo tako obravnavali v njenem zgodovinskem kontekstu in jo definirali prek njenih »okvirov«: Skoz prejšnjo umetnost avantgarde in poznejšo postutopično umetnost, h kateri sodi tudi današnji socart.

Obravnavava v zgodovinskem kontekstu mi nikakor ne pomeni natančnega opisa dejanskega zaporedja zgodovinskih dejstev, ki danes med kronisti sovjetske kulture zbuja vse večje zanimanje. Vsej upravičenosti tega zanimanja in vsej relevantnosti ustreznih raziskav nakljub: Kulturni fenomeni pri tem načinu obravnavanja včasih zgubijo svojo logično povezavo, namesto notranjega razvoja umetniškega projekta nam ponujajo seje, resolucije, odredbe in zapore, vse to pa so kvečjemu simptomi tega razvoja. Njihova prevladujoča vloga v večini zgodovinskih opisov tistega časa razkriva, kako zelo morejo prevzeti zunanega opazovalca ceremonije centraliziranega birokratskega aparata; v resnici pa je aparat le fasada, čeprav si na zunaj lasti odločilno vlogo pri teh procesih.

Zatorej naj bo obravnavava v zgodovinskem kontekstu razumljena kot poskus, da bi razvili konceptijski vzorec dojemanja emanentnega razvoja kulture Stalinovega časa in pri tem upoštevali njene kulturne meje, ki nam najrazločnejše kažejo pridržke in probleme Stalinovega časa. Z drugimi besedami: Gre za vrsto kulturne arheologije, ki za razliko od Foucaultove arheologije nikakor noče opisovati le medsebojno sprožajočih se paradigem, marveč tudi mehanizem njihovega sprožanja. Takšen pristop neogibno pelje k poenostavitvam in bi bil nedopusten, če nas ne bi opogumljalo upanje, da ne bo interpretiral le znanih dejstev, temveč predvsem bogatil celostno podobo razdobja z rečmi, ki doslej pri običajnih opisnih analizah

niso bile upoštevane - če le ne bom zanemarjal dejstev, temveč jim še kakšno pridal. Ko se bom ukvarjal s časom avantgarde in socrealizma, se bom sorazmerno znani umetniški produkciji posvečal manj kakor izpovedim umetnikov; vendar bom po drugi strani sam nadrobneje predstavil sedanjo postutopično umetnost.

Izbira zgledov se utegne zdeti relativno subjektivna, čeprav me pri tem ni toliko vodil osebni okus kakor želja, da bi objektivno predstavil tiste procese v sodobni sovjetski kulturi, ki se zdijo glede na izbrano problematiko najpomembnejši. Pri tem avtorjev, ki danes delujejo v Sovjetski zvezi, ne bom ostro ločeval od tistih zunaj nje; ta razlika v današnjih razmerah in za krog tu predstavljenih avtorjev skorajda ni pomembna.

Prevedla Alenka Mercina

Tekst *Kultura Stalinovega časa* (Die Kultur der Stalinzeit) je Uvod v knjigo *Gesamtkunstwerk Stalin* (München 1988). Knjiga bo letos izšla pri založbi Krt.

»Uvod« *Richard Ellmann* k drugi izdaji Yeatsove identitete

50

Kadar premišljujemo o Yeatsovem duhu, tuhtajoč o tišini kot »dolgonoga muha nad vodo«, bi se morali nekoliko obotavljati, predno zarožljamo z mušketai - raznimi opombami in komentarji k tekstom, z ikonografijami in identitetami - in jih naperimo v to žlahtno žrtev pregona. Nevarnosti sem se popolnoma zavedal, ko me je urednik neke evropske enciklopedije povabil, da napišem sestavek o Yeatsu. V opravičljivem strahu pred muhami Američanov, me je opremil z nadrobnimi navodili, kako naj postopam. Yeatsa naj bi predstavil kot preraphaelita, kot člana skupin *Savoy* in *Rhymers Club*, kot simbolista Mallarmejeve šole, kot vodje pristašev Williama Blakea in udeleženca Keltske renesanse. Pojasnil naj bi, da je bil prijatelj Oscarja Wilda, gospe Blavatsky, Lady Gregory, čarovnika MacGregorja Mathersa ter Ezre Pounda. Prikazal naj bi, kako so druge umetnosti vplivale na Yeatsa. Predpisi so bili zastrašujoči, in ko sem jih poskušal upoštevati, so moji dvomi naraščali. Je Yeats res tako po malo pripadal vsem literarnim smerem in gibanjem? Je mar res stikal po preteklosti? Je res v tolikšni meri prijateljaval z drugimi ljudmi? Enciklopedist je bil Nемец, vendar imam neprijeten občutek, da tudi sam nisem nedolžen, da si je literarna zgodovina o Yeatsu ustvarila mnenje, katerega logična posledica je bila moja ostro začrtana domača naloga. Toda nočem inkriminirati le sebe. Na Yeatsa sedaj povsod preži nevarnost, da ga pogoltnе velika riba literarne zgodovine. Ukreniti moramo vse, da ga rešimo iz njenega trebuha, ki brez razločkov prebavi vse.

Zapoved, da je tisto, kar izgleda novo, v resnici staro, in da je sleherni korak naprej pravzaprav korak nazaj, je kruta do tistih, ki morajo utirati pot. In Yeats je bil zadostno nestrpen do tistih izmed nas, ki izdajajo in tolmačijo verze, ki jih kujejo mladeniči, ko ponoči ne morejo spati in se v obupu ljubezni premetavajo v svojih posteljah. Zato pa nam še ni potrebno zavračati izdajanja in tolmačenja; Yeats nas tolaži, ko pravi, da »resnica cveti, kjer je sijala študentova luč«. Toda branje

literature o Yeatsu nam zbudi občutek, da je iskanje virov in analogij postalo disproporcionalno in da narašča težnja, da bi to čudovito inovativno poezijo spreobrnili v povzetek nečesa, kar so pisali drugi ljudje. Sicer povzetek, poln inspiracije, a vendar le povzetek. Včasih povzetek obsega tudi to, kar so ljudje slikali ali pa klesali. Pred nekaj leti na primer, sta G.D.P. Allt in T.R. Henn ugotavljala, da je Yeatsova pesem *Leda in labod* (*Leda and the Swan*) nastala na osnovi Michelangelove slike z isto temo in morda tudi na osnovi njegove risbe Jupitra in Ganimedea. Kasneje je Giorgio Melchiori te misli razvijal v pomembni knjigi, v kateri je predložil tri izvode Michelangelove izgubljene slike, risbo, sliko Lede in laboda enega izmed Leonardovih naslednikov, sliko Gustava Moreauja ter helenistični kip z isto tematiko. Skupno sedem umetniških del. Toda zaključek, do katerega se navsezadnje dokopljemo, je ta, da je Yeats ustvaril nekaj povsem svojskega, kar se razlikuje od vseh ostalih umetnin; različne niso le podrobnosti, temveč tudi celotna intelektualna vsebina.

Michelangelo izraža blago dovršenost združitve človeškega in božanskega. Ta združitev pod pritiskom krščanske doktrine ne priznava ironije. Yeats takoj pojasni, da ga zanima nekaj drugega:

*Hipen udar: še bijejo velike peruti
nad medlečim dekletom...*

Yeatsu ta združitev ne pomeni nečesa lahkotnega ali nežnega: ptič, poln božanske moči in vednosti, je še vedno »zverinska kri zraka«. Neskladja so pri Michelangelu zglajena, Yeats pa jih poudarja. Vtisi disproporcionalnosti, šoka in posilstva so ujeti v izrazih, ki opisujejo sunek, bitje velikih peruti, temne plavuti, ujete nemočne Lede. Premagana je in zbegana, ne pa laskaje zapeljana, in bog jo, kakor hitro njegova spolna sla mine, spusti iz ravnodušnega kljuna. S tem ne mislim, da je Yeats naturalist in Michelangelo idealist; obe poziciji sta preveč preprosti. Prej bi lahko rekli, da Yeats dopušča zlivanje obeh vidikov, da bi omogočil razgled z obeh strani; in zato je njegova pesem moderna, Michelangelova slika pa ne. Melchiori pronicljivo prikaže Yeatsovo naklonjenost do Michelangela kot osebnosti, toda, naj bo ta naklonjenost še tako velika, Yeatsovi nazori ne pripadajo renesansi.

Vprašanju o slikovnih virih za pesem *Leda in labod* se je zelo približal Charles Madge, ko je lani v *The Times Literary Supplement* objavil reprodukcijo grškega basreliefa, ki ga je Yeats morda videl v Britanskem muzeju. To delo je mnogo prepričljivejše kot katerikoli izmed primerkov, ki jih navajata Henn in Melchiori; podrobnosti se tokrat skladajo s podrobnostmi prvega dela pesmi. Podrobnosti so prevelike, da bi bile naključne. Vprašanje je le, kaj to dokazuje? Melchiori je v pismu uredniku priznal, da je ta ilustracija primernejša, a hkrati poudaril, da vendarle potrjuje njegovo teorijo o vizualnih podobah, ki naj bi imele za Yeatsa prioriteto. Mar je to res? Prioriteta je postala ofenzivna beseda, ni pa je lahko določiti. Verjetno je Yeats bral o Ledi in vedel, kdo je, še preden je videl basrelief v Britanskem muzeju. Mar niso brezupni poskusi, da bi določili, kaj je na pesnika naredilo močnejši vtis? Tudi če bi, na primer, lahko z gotovostjo trdili, da je Yeatsu basrelief pomagal zasnovati prvi del soneta, še vedno ne bi mogli odgovoriti, kaj je navdihnilo naslednje tri vrstice?

*Drget v bokih spočne potem
prebiti zid, v plamenih stolp in streho
in Agamemnona mrtvega.*

Basrelief ne prikazuje ničesar, kar bi nakazovalo takšne posledice združitve. Je sploh smiselno razglabljati o tem, kako se je Yeatsu porodila podoba ognja? Je videl plamene, slišal plamtenje, vonjal zažgano, si opekel roko, okusil nekaj, kar je bilo prevročje? Ali pa se je spomnil Marlowovega opisa »ognjenega Jupitra«, ko se je prikazal, ne Ledi, temveč »nesrečni Semeli«? Ali pa Rossettijevega refrena »Troja visoka gori«. In če bi ugotovili, da je videl sliko ognja, basrelief, ali pa bral pesem, še vedno ne bi mogli razložiti zgodovinskih dogodkov, ki so vpleteni v verze. Ali pa stopenj spolnega nasilja, ki jih verjetno implicira vrsta podob - prebiti zid, v plamenih stolp in streha in mrtev Agamemnon. Lahko si predstavljamo, da vse izvira iz njegovih lastnih izkušenj in da je nakazani odnos med spolnostjo in zgodovinskimi dogodki domislil sam kot odmev prvemu delu pesmi. In če dopustimo to možnost, potem se lahko bolj odločno vprašamo, kakšen smisel je v poskusih, da bi osamili kreativno motivacijo. Edino, kar s tem dosežemo je, da minimaliziramo pesnikovo vlogo pri oblikovanju svojih vtisov.

Lahko napravimo še korak dlje in rečemo, da Yeatsova pesem ne izhaja iz basreliefa. Prevzema sicer podrobnosti, a le dokler ustrezajo, poudarki pa se razlikujejo od tistih v grški umetnini. Grku je posilstvo Lede verjetno predstavljalo veličastno različico spolnosti; zanimala so ga čudaške fizične podrobnosti; oba, bog in žena, sta deležna enake pozornosti. Yeats pa se povsem posveča umrljivi ženski, psihološkemu zapletom, ki jih dogodek povzroči v njej, in posledično v nas. Opazujemo Ledine reakcije, ne pa reakcij boga. Yeats nenavadno dvojico zapusti, da bi razmišljal o destruktivnosti spolne sle, o njeni moči, da preobrne svet. Ob koncu pesmi osupne nad neenakostjo bogov in ljudi, telesno in duhovno neenakostjo Zevsa in Lede. Ključna tema pesmi je občutek mučne nepopolnosti človeškega življenja, ki je Yeats spremljal že iz otroštva; lastne izkušnje so mu dokazovale, da moč in vednost ne moreta obstajati skupaj, da doseči eno, pomeni izgubiti drugo. Vsa Yeatsova poezija obravnava to tematiko. Leda in labod sta le dve od mnogih posebitev. Ko analiziramo verze, puščamo za sabo vir za virom, da bi končno prispeli do pesnikovega duha, ne pa v Britanski muzej.

Če nas slikarji in kiparji niso zadovoljili s snovjo za primerjave, se gotovo ne bomo mogli upreti primerjanju Yeatsa z Williamom Blakeom. Kar dve knjigi poskušata izžemati podrobnosti. Gotovo je Yeats strastno občudoval Blakea, in gotovo je tri leta, od 1889 do 1892, preživel z vztrajnim urejanjem in komentiranjem njegovih del (*Prophetic books*). Vabljava je primerjava Blakea in Yeatsa na primeru *Four Zoas* in *Four Faculties*, ki sem jo tudi sam izvedel v tej knjigi. Povezave sicer lahko odkrijemo, toda čas je, da poudarimo razlike. Kadar mislimo na Blakea, mislimo na duha, katerega trdnost je skorajda brez primere. Kadar pa mislimo na Yeatsa, mislimo na moč spreminjanja, ki ji skoraj ni primere. Blake je, kakor pravi sam Yeats, »bil ob steno, dokler resnica ni uslišala njegovega klica«. Yeats pa je raje previden, kadar gre za resnico, kakor da bi udarjal ob steno. Blake obsoja svet čutnih pojavov, Yeats pa mu daje substancialno priznanje. Blake je prepričan, da bo Anglija postala raj, Yeats pa ni gotov niti v primeru Irske, da bi lahko dosegla ta cilj. Blake napravi na nas vtis z izvirnim in neomajnim prepričanjem, Yeats pa s svojim serpentinastim trudom, da bi organiziral smeje izjave. Blake se posveča svojemu sistemu in preživi večino ustvarjalnih let z izdelavo lastnega izrazja. Yeats ostaja dvoumen v svoji simboliki, uvaja jo s prozo in njenih izrazov ne uporablja v poeziji, če niso privzeli tudi nekega neobičajnega osebne pomena. In končno, Yeats je

spisal razlago Blakea, kar je usluga, ki je Blake, ki je sovražil razlage, ne bi nikoli naklonil Yeatsu.

Ko Yeats že ni Blake, je morda Mallarmé. Graham Hough, znanstvenik, ki ga tako spoštujem, da si ne morem kaj, da mu ne bi želel oporekati, v eni izmed svojih knjig trdi, da Yeats, vsaj v zgodnji fazi, pripada francoskemu simbolizmu. »Simbolizem,« pravi Hough, »se pomika proti nepreloženemu prepadu... Za pesnike simbolizma opisovanje izkušenj ni bistveno; trenutek razsvetlitve se primeri le v njenem utelešenju v neki določeni umetniški formi. Ni ga mogoče primerjati z izkušnjami celega življenja, ker je enkratno in obstaja le v pesmi sami.« Hough v zgodnjih Yeatsovih delih odkriva simbolistično doktrino v popolnem razcvetu, čeprav nekoliko okuženo z neliterarnim okultizmom. A že samo dejstvo, da je okuženo, bi nam moralo biti v svarilo. Houghu ne morem pritrčiti niti v primeru zgodnje faze, v kateri odkriva Yeatsovo željo po avtonomni umetnosti, umetnosti, ki jo nepreložen prepad ločuje od življenja in izkustva. Pogosto so nas učili, da živimo v degenerirani dobi, da je bralska publika postala otopela in sterilna, da so se pisci pač nujno morali od nje oddaljiti. Tako smo skoraj v zadregi, če pomislimo, kako številni so tisti izvrstni pisatelji, ki niso odtujeni, izolirani in nedostopni. Yeats si ni želel živeti v slonokoščenem stolpu, temveč na Irskem, ne v nenaravnem okolju, temveč v naravi, ne v kraju, ki ga nikoli ni videl, temveč tam, kjer je odrasčal. Če se je česa bal, potem tega, da bi njegovo življenje ločevali od umetnosti in njegovega dela od bralcev. Upoštevati moramo odnose, ki jih je do bralcev vzpostavil s pomočjo irskih literarnih krožkov v Londonu in Dublinu, z razmerjem do ženske, ki je bila irska nacionalistka in s pesmimi, ki naj bi bile irske, lokalne, ljubezenske. Vse te pesmi pričajo o namenu, da ostane trdno na zemlji, ne glede na vrsto namigov o obstoju nekega drugega sveta.

Kadar Yeats resno razmišlja o zapuščanju čutnega sveta, običajno poudarja, da bi to bila napaka. V eni izmed pesmi, *Iskalec* (*The Seeker*), je junak tako prevzet z iskanjem ideala nekega drugega sveta, da se v bitki ne more boriti in ljudje govore, da so mu duhovi ukradli srce. Končno, po življenju, polnem nejunaškega vedenja in vztrajnega iskanja, najde iskani, vizionarni lik. Toda to ni podoba transcendentalne lepote, temveč »bradata čarovnica«, ki na vprašanje po imenu odgovori »Ljudje mi pravijo nizkotnost«. Yeats je ta poduk simbolistom o nevarnosti ločevanja izkustva in ideala prikril in tematika te pesmi se pojavlja še v mnogih drugih, ki jih ni objavil. V pesmi *Fergus in druid* (*Fergus and the Druid*), Fergus prosi za dar onstranske vednosti, a ko ga prejme, je zgrožen in toži:

*Toda sedaj sem postal nič, a vem vse.
Oh druid, druid, kako goste mreže žalosti
so skrite v drobni stvarci barve skrila!**

Ne da bi podlegel nekemu drugemu, duhovnemu svetu, Yeats v svoji poeziji vedno ponazarja, da je bolje ostajati pri tem svetu. V pesmi, ki jo je uvrstil na začetek svoje druge pesniške zbirke, *Vrtnici na razpeli časa* (*To the Rose upon the Rood of Time*), priznava svoj strah, da bi počel to, kar Mallarmé morda želi, in »učil peti jezik, ki ga ljudje ne poznajo«. Yeats priča o svoji odločenosti, da ohrani stik z vsakdanjimi stvarmi, s šibkim črvom, poljsko miško, s »težkimi, umrljivimi upi, ki garajo in

* But now I have grown nothing, knowing all.
Ah! Druid, Druid, how great webs of sorrow
Lay hidden in the small slate-coloured thing!

minevajo«. Priznava vabljivost izolacije, toda poudarja, da se ji bo uprl. Tudi naslednja zbirka *Veter med trsi* (The Wind Among the Reeds), pričinja s pozivom, ki prihaja iz drugega sveta, tokrat Sidhe vabijo: »Pridi, pridi stran«. Njihove melodične glasove poslušamo, ne da bi ubogali. Občasno koga tudi odvedejo, kot na primer v *Deželi srčnega hrepenenja* (The Land of Heart's Desire), kjer vile ugrabijo otroka, toda vile so pogubne in grabežljive. V kasnejši Yeatsovi poeziji je ponazorjen isti boj: je tema pesmi kot so *Omahovanje* (Vacillation) in *Pogovor med mano in dušo* (A Dialogue of Self and Soul), toda čeprav pesnik poskuša biti pošten, je izid zmeraj enak. Slediti duši v onstranstvo pomeni žrtvovati srce in lastni jaz, in kar je najhuje za pesnika, žrtvovati jezik, kajti v navzočnosti neomadeževanega sveta je naš jezik kamen, v preproščini ognja obnemimo. Pesnik je predan našemu svetu zaradi svojega poklica kakor tudi zaradi svojega značaja.

Kako močno se to razlikuje od Mallarméja! Umetnik pri Mallarméju obravnava izkustvo tako oprezno in preiskujoče kot detektiv, ki raziskuje zločin, prekrit z videzi. Mallarmé ustvarja pesnika kot strokovnjaka za realnost, kot detektiva, ki piše za detektive. Kar lahko povemo odkrito, ni vredno, da bi o tem govorili. Mallarmé upodablja pesnika kot mogočnega maga, ki z besedami evocira neoprijemljivo realnost. Toda to je francoski mag, ne irski. Yeats, ki je poznal magijo iz prve roke, kakor je Mallarmé ni nikoli, je o njej mislil bolj preprosto. Pomislimo na njegove poskuse z različnimi snovmi, ki si jih je polagal pod vzglavje, da bi videl, kako bodo učinkovale na njegove sanje in obratno. Za Yeatska čarodejna beseda ni nekaj, kar bi lahko dosegel z izključitvijo razuma; dosega jo v duhovnem boju, pri katerem sodeluje celotna bit, katere del je pesniška imaginacija in je znotraj, ne izven izkustva. Yeats ne govori o čarovniku kot proizvajalcu, temveč, skromneje, kot o nekakšnem posredniku; podob ne ustvarja iz nič, temveč jih izvablja iz Velikega Spomina, nekakšne kolektivne imaginacije. Pri Mallarméju pa gre za poskus ločitve pesnika od vsega, kar ni pesem, za ukinjanje pesnika, osvobajanje objekta, ki je izvirno otipljiv, tako da postane neotipljiv. Vsi realni šopki cvetja opuste svoj vonj, da bi oblikovali esenco, ki je sami ne posedujejo.

Yeats poudarja čutno razsežnost podob, ki jih umetnik prečiščuje in izpopolnjuje, poudarja sam boj za to čiščenje in izpopolnjevanje. Pesnik ni izgnan iz pesmi, temveč je njen nadvse pomemben del. Sam ustvarjalni akt je pri Yeatsu nenavadno demokratski, primerljiv z drugimi oblikami dela, tako da je pesnjenje nekaj človeškega. Želja, da bi v Yeatsu videli Mallarméja, je povzročila napačno razumevanje nekaterih najboljših pesmi. Njegova prizadevanja za podobe razumejo mnogi kot beg pred izkustvom tam, kjer gre pravzaprav za žarišča izkustva. V *Pobegu cirkuških živali* (The Circus Animals' Desertion) izgleda, da Yeats zavzema drugačno stališče, ko pravi:

*Vso ljubezen so mi igralci, slikan oder
vzeli, ne stvari, katerih so bili podobe.*

toda tudi tu nas beseda »podobe« opozarja na njihov odvisni značaj. V zaključku odločno potrjuje odvisnost umetnosti od življenja.

*Mojstrske slike, ker so bile dovršene,
so rasle v čistem umu, a kje je njih vir?
Kup smeti in pometanje ceste,
stari kotlički, razbito vedro, kup črepinj,
staro železo, kosti, cunje, glas besne*

*babe za blagajno. Ker ni več moje lestve,
moram leči, kjer se vzdignejo vse lestve z dna,
prav tja v gnusno starinarno srca.*

Nek izvrstni literarni zgodovinar interpretira te verze v smislu, da je Yeats obupan ob misli, da bi se vdal v srca, da bi bil »prepuščen življenju, ko je živeti najteže, življenjske moči pa porabljene za neke druge cilje«. Toda to je branje Yeatsa ne da bi upoštevali intonacijo. Čeprav je pesnik za trenutek zgrožen nad svojim srcem, se prav dobro zaveda, da je njegovo srce započelo vse podobe. Nujnost je izgovor za to, kar počne hote; skratka, želi leči v gnusno starinarno srca. Kajti, kakor pravi v *Pesmi iz igre* (Two Songs from a Play)

*karkoli plameni skož noč,
smolasto srce človeka hrani,*

in v *Omahovanju*

*Iz človeškega srca, prepojenega s krvjo,
so vzkllile tiste veje dneva in noči,
od koder mesec prebleščeč visi.**

Yeats nas ob koncu pesmi *Bizanc* (Byzantium), potem ko je opisal čudežne stvaritve umetnosti, nenadoma spomni na poplavo časa iz katerega te podobe prihajajo in predstavi svet časovnosti ko da je sestavljen iz strastnih podob:

*tiste podobe, ki tako
nove podobe spočno
od delfinov parano, gonga mučeno morje.*

Prepričevali so nas, da ti verzi izražajo Yeatsovo zavračanje izkustvene zmešnjave, čeprav jasno implicirajo, da je celo iz Bizanca, od koder je mogoč miren razgled, ta zmešnjava fascinantna.

Tako ne mislim, da bi Yeatsa lahko opisovali kot odtujenega ali celo vzvišenega niti nad lastnim izkustvom niti nad izkustvom drugih ljudi. Že od otroštva se je razveseljeval nad kmečkim, irskim življenjem. Mallarmé, ki se je vedno trudil, da bi se izognil času in prostoru, bi irski nacionalizem pojmoval kot absurd, kar morda tudi je. A Yeats ni mislil tako. Napisal je celo pesem *Irski v prihajajočih časih* (To Ireland in the Coming Times), da bi za svoje pravno mesto enkrat za vselej določil Irsko in zahteval, da bi ga šteli med irske pesnike kot so Davis, Mangan in Ferguson. Proti koncu življenja pa je napisal pesem v zagotovilo, da bo tudi po smrti njegovo telo ostalo irsko:

*Pod Ben Bulbena golo glavo
v Drumcliffu je Yeatsov grob.*

In vendar se mi ne zdi koristno, da bi Yeatska, kakor bi to nekateri radi, uvrstili v skupino irskih pesnikov, ki so oživljali keltske legende. Yeats je znal in hotel biti provincialen, a znal je biti tudi kozmopolitski. Ko je napisal *Vizijo* (A Vision), je pozabil, da je Irec. Čeprav kliče vile z njihovim irskim imenom »Sidhe«, sumim, da so tudi one internacionalistke. V kasnejših verzijah so nadnaravna bitja, razen v igri

* From man's blood-sodden heart are sprung
Those branches of the night and day
Where the gaudy moon is hung.

Sanjanje kosti (The Dreaming of the Bones), ravnodušna do rase, ohranjajo pa naklonjenost družinam in posameznikom. Irskost je bistvena, vendar drugotna lastnost.

Morda bi morali iskati drugo pot tako, da Yeatska pripišemo tradiciji okultizma, ali pa, kakor jo je poimenoval neki literarni zgodovinar, tradiciji platonizma. Toda tudi v tem primeru je njegova zvestoba dvomljiva. Preden ga uvrstimo med platoniste, se moramo spomniti, da v neki pesmi pravi: »Ti platonisti so prekletstvo... Božji ogenj v upadanju«, v drugi pa: »... v brk Platonu povem«. Če s platonizmom mislimo na kasnejše Platonove pristaše, se moramo spomniti, da je Yeats zapisal tudi: »ni mi mar Plotinovega mnenja« in da je Platonu in Plotinu oporekal v različnih pesmih. Na trenutke se zdi, da njegove teorije sovpadajo s Platonovimi, na primer v junaški obrambi ženskega lepoticenja v pesmi *Preden je bil ustvarjen svet* (Before the World Was Made). Nekako se strinja, da je svet posnetek nekega drugega, platonskega, vendar je tematika pesmi drugačna. Gre za preudarno energijo ženske, ki poskuša, da bi preseгла človeško nepopolnost. Yeats uporablja Platonovo filozofijo le v kolikor jo lahko predela v svojo, torej v tisti meri, do ktere breztelesno lahko pridobi telo.

Če poskušamo Yeatska povezati z okultisti, ki so skrivaj sledili neki metafizični tradiciji, bomo ugotovili, da je neodvisen tudi od njih. Nevarno bi ga bilo pretesno povezovati z MacGregorjem ali gospo Blavatsky, kajti z obema se je prepiral in se tudi dokončno sprl. Yeats se razlikuje od okultistov v kolikor so le- ti samostanski in moralistični - in večina čarovnikov je utrudljivo moralističnih oziroma imoralističnih. V kolikor upajo, da bodo spremenili svet pojavnosti, je Yeats skeptičen. Pojavnosti se ne da zlahka odriniti, vsaj ne za dolgo. V kolikor so v stiku z duhovi in od njih prejemajo nadnaravne moči, Yeats le sporadično zaupa in še tedaj iz lastnih razlogov. V bistvu je kakor Kraljica Edain v *Dveh kraljih* (The Two Kings), ki odkloni nesmrtnega ljubimca, da bi ostala z umrljivim. Hrepenimo po nesmrtnosti, a kadar nas ogovori, se ji upremo. Pesnik, zasidran med čutili, si zamišlja njihovo dovršenost, ne pa njihove predanosti. Ideal tolerira le kadar je obdan s tem, kar Yeats imenuje »naključno meso«.

Ko sem poskušal poudariti razlike med Yeatsom in Michelangelom, Platonom, gospo Blavatsky, Mallarméjem ter Blakeom, sem seveda imel prikrit namen, da predlagam drugačen pristop. Kakšna je mentalna atmosfera, ki daje Yeatsovi poeziji individualnost? Najprej lahko poskusimo začrtati zunanje meje njegovega duha, s tem da v začetku priznamo, da se te, kakor je dejal Yeats, neprestano zamikajo; nato pa še notranje lastnosti. Od vsega začetka ga spremlja spoznanje, da je življenje kakor ga običajno doživljamo, nepopolno, toda na trenutke le deluje, kakor da bi transcendiralo samo sebe in nudilo trenutke popolnosti ali vsaj približne popolnosti. V pesmi *Tam* (There) pravi o teh trenutkih, napol v šali: »obroči vseh sodov so spojeni,... vsi kačji repi odgriznjeni«. V zgodnjih delih si Yeats zamišlja ločnico med svetovoma popolnosti in nepopolnosti kot somrak, v kasnejših pa jo razsvetljujejo bliski. Bodi svetloba zastrta ali pa skrajno močna, v obeh primerih gre za nenavadne prehode.

Prekoračitve se dogajajo v obeh smereh, iz tega sveta v onega in obratno. Vile oziroma Sidhe bi nas rade prepeljale, nas posedovale, ujele v mreže sanj, zvabile, zapeljale in nas spomnile, kaj vse imajo one, mi pa ne. Včasih jim uispe. Večkrat pa se jim posreči le, da nas onesrečijo. Nekaj lastnega plodnemu svetu jih žalosti, kakor da bi bila ločitev težavna tudi zanje in bi jim povzročala gorje. V sredi življenja Yeats

zavrže vile (ko je že opustil Rose) in ima prebivalce onstranstva preprosto za duhove oziroma anti-jaze. Kasneje so to v poeziji običajno duhovi, v prozi pa demoni. Pod spremenjenimi imeni se še naprej ukvarjajo z nami.

Nekatere bralce ta metafizična populacija odbija, kakor tudi Yeatsov interes za vse vrste nadčutnega zaznavanja. Mar je Yeats res verjel v vse te stvari? se sprašujejo. Toda takšno vprašanje nakazuje le, da za več generacij zaostajamo za Yeatsom, ki se je spraševal, če beseda *vera* sploh spada v našo dobo ali ne. V tej knjigi navajam vse izraze, ki jih Yeats uporablja, da bi se izognil izrazu *vera*, in lahko trdimo, da mu ni nič bolj tuje kot preprosto verovanje. Besedo *Bog* prav tako poredko uporabi in se ji izmika z enako spretnostjo. Osupljiva je pred nedavnim objavljena interpretacija pesmi *Mohini Chatterjee*. Avtor razlaga verz »vprašal sem, ali naj molim« v smislu, da se Yeats sprašuje, ali naj moli k bogu; toda Yeats boga sploh ne omenja, in ni moč reči, da se res obrača nanj. Morda zaklinja svoj globlji jaz, demona, skupino demonov, kakšen nedoločen objekt, ali pa je njegova publika še bolj nedoločena in ne molil nikomur in ničemur, temveč le moli. Yeats včasih res uporablja nad- in nenaravne sile v svoji poeziji, a zmeraj brez preciznosti in verne predanosti.

Takšno opremo potrebuje zaradi svojega prepričanja, kot sem ga že nakazal, da obstaja življenje, ki je boljše kot človeško, ki je popolno, neoslabljivo. Imenujemo ga demonsko življenje. V odnosu do demonov smo le abstrakcije. Yeats nas preseneča z brezobzirnostjo, s katero razkriva napake našega sveta. Toda potem, ko je prikazal njegovo omejenost, ga nenadoma prične braniti. V njem so bolečine, boji in tragedije, sestavine, ki so demonom nedostopne. V njihovih očeh življenje vedno spodleti. In vendar ne spodleti popolnoma, kajti človek si lahko predstavlja njihov blišč, čeprav se ga ne more udeležiti. In sposobnost imaginacije je odrešujoča; človek v besu zaradi omejenosti premaga velik del le-te. Ključevalno uveljavlja svoj imaginarni jaz proti ničevosti, predstavljati si junaštvo pomeni postati junak.

In sedaj se podajmo od primerjave besed k primerjavi ljudi. Človek je, po Yeatsovem mnenju, bitje, ki v fikciji vedno poskuša konstruirati to, kar mu manjka v resničnosti. Rojen nepopoln, si zamišlja popolnost in jo do te mere tudi dosega. Dvigujemo se v veselje in naseljujemo puščave z našimi plodnimi podobami. Junak to počenja, ne da bi se zavedal, umetnik zavestno, vsi ljudje pa do neke mere. Mrtva kost na obali v pesmi *Tri stvari* (Three Things) še vedno prepeva o človeški ljubezni. Čas in prostor sta neresnična, Yeats včasih pritrjuje filozofom, toda pravi, da sta čudovito neresnična. Čas in prostor, življenje in smrt, raj in pekel, dan in noč, so človekove podobe vsiljene praznini kot forma. Yeats opazuje dve uveneli stari ženi, Evo Gore-Booth in Constance Markiewicz, ter zapiše:

*Svetloba večera, Lissadell,
velika okna proti jugu,
dvoje deklet odetih v svilo,
prelepi obe, ena gazela.**

Za pesnika sta dekleti ob oknih velike podeželske hiše bolj resnični kakor ostareli ženici; če so velika okna sveta lahko lažna, mora biti mogoče tudi nasprotno. In na trenutke se to dogaja, kadar so v skladu z našo podobo dovršenosti.

* The light of evening, Lissadell,
Great windows open to the south,
Two girls in silk kimonos, both
Beautiful, one a gazelle.

Razen ustvarjalnosti pa ima duh še nekaj, s čemer se lahko ponaša: lahko tudi uničuje. Človek spusti grezilo v temo in vzpostavi mero, obliko, število, intelekt. Ob tem pa se zdi, da lahko sleherni imaginativni konstrukt le trenutno zadovolji potrebo po kreativnosti in mora takoj nato biti uničen. Yeats se v pesmi Omahovanje sprašuje, »kakšen je pomen vseh pesmi« in odgovarja: »pusti vse stvari preiti«. Najmogočnejša izjava v tem smislu je njegova pesem z naslovom *Meru*. Puščavniki z indijske gore v sebi združujejo vse nezadovoljstvo nad človeškimi izdelki. Sicer gre za azijske puščavnike, toda Yeats ugotavlja, da ima vsak človeški duh svoj azijski del, ki bi uničil videze tega sveta, videze, ki jih asociira z Evropo. V neki drugi pesmi pravi Yeats, da živimo v »mnogovrstni iluziji«, »zrcalo zrcaljeno v zrcalu je vse«. Potem ko smo si naredili ves lišp, ga zopet snemamo. Snemamo maske, ki smo si jih sami ustvarili. Spuščamo se v lasten prepad; če ne moremo požgati razglednih oken, vendar s prezirom težimo za tem. Potreba po destrukciji, kakor potreba po ustvarjanju, je kljubovanje omejitvam; sebe transcendiramo s tem, da odklanjamo vse, kar je človeško in nato znova, neuklonljivo pričenemo izdelovati. Kakor se glasi v pesmi *Lapis Lazuli*:

*Vse pade in postavljeno je spet
in ta, ki spet postavlja, je vesel.*

Če poskušamo Yeatsove pesmi pobliže povezati s kontrastom med demoni in ljudmi na eni ter med ljudmi in njihovo omejenostjo na drugi strani, bomo, mislim, videli, da vsak kontrast dobiva jakost iz soočanja med pasivnim sprejemanjem in energičnim kljubovanjem. Tako preprosto bi bilo zagotavljati, kakor bi to storila sleherni objektivna priča, da se pesnikova hčer ne sme vezati z moškim, ki nosi najslabše izmed slabih imen. Ko jo svari, mu ona odgovarja: »Toda njegovi lasje so čudoviti, hladne, kot marčevski veter so njegove oči.« V eni izmed pomembnejših pesmi bi bilo lahko priznati, da se je Maud Gonne grdo vedla do Yeatsa; toda vtis, ki ga daje pesem *Nobene druge Troje* (No Second Troy) je, da ta aspekt njenega življenja ni pomemben in da je pomembno to, da poskuša živeti po zahtevnih zakonih imaginacije. Pesnik se vedno sooča z rešitvami, ki izvirajo iz zdravega razuma, kakor z neke vrste minimalno mezdo in vedno se odloči, da raje ne vzame nič kakor pa to. Če je bila energija Maud Gonne destruktivna, potlej zato, ker je živela v svetu izrabljenih podob in jih je morala uničiti. Miroljubna duša, ki jo Yeats kasneje postavlja nasproti militantnemu jazu, vedno poudarja konvencionalno pot do nebes, in jaz jo vedno zavrača ter raje izbere trušč svojega sveta z brezupnim iskanjem besed in podob, namesto lahkotnega raja, kjer moramo vsi obnemeti. Vsaka pesem vzpostavlja alternative, da bi nakazala, da je vredno izbrati le eno izmed možnosti, in sicer tisto, ki je mučna, nedonosna, junaška.

To niso Yeatsove ideje ali prepričanja, temveč mentalna atmosfera, v kateri je živel, ali, če to zveni presplošno, to so vrelišča, ki so vznemirjala njegovega duha in ki se jih je naučil obvladovati in usmerjati. Njegovega simbolizma ne moremo razumeti kot nekaj, kar bi si bil izposodil od Mallarmeja, temveč je bil to edini način, v katerem se je lahko izražal. »Ne poznam drugega jezika kot simbol«, je zapisal. Njegovi simboli predstavljajo kondenzirano teme: vsak boj je jalov, razen boja z jalovostjo; spoznanje problema praznega obilja, prenapolnjene praznine. Vsak simbol je neke vrste vrtljivi disk, kakor Yeatsovo kolo ali mesec s svojimi svetlimi in temnimi fazami v *Viziji*. *Stolpa* iz pesmi s tem naslovom (The Tower) ne moremo zamenjati s stolpom iz pesmi *Črni stolp* (The Black Tower); v prvi gre za intelektualno aspiracijo, v drugem pa za puhlost takšne aspiracije. Podoba drevesa ima prav tako dve plati, ne

le v pesmi *Dvoje dreves* (The Two Trees), temveč tudi nato, ko se v pesmi *Med šolskimi otroki* (Among School Children) pojavi kot povzetek enotnosti, v pesmi *Človek mladenič in starec* (A Man Young and Old) pa kot podoba razpada, kot »staro trnjevo drevo«. Ples je divja, brezciljna destrukcija v *Devetnajsto devetnajst* (Nineteen Hundred and Nineteen), v *Med šolskimi otroki* pa mirna in zbrana dovršenost. Pav je simbol bujne domišljije, medtem ko v drugi pesmi, v *Devetnajsto devetnajst*, ko slepi Robert Artisson prinaša Lady Kyteller pavje perje, le-to predstavlja podobo izvotlene lepote.

Simboli nimajo dvojne narave le v različnih pesmih; spreminjajoče implikacije pogosto prevzemajo že v okviru ene same pesmi, kakor da bi se počasi vrteli. Hiše prednikov, ki jih opisuje v pesmi *Premišljevanja v času državljanske vojne* (Meditations in Time of Civil War) privzemajo sijaj le zato, da nas spomnijo njegove minljivosti. V *Pesmih iz igre* rodi devica božjega otroka, da bi pričel nov cikel časa, kakor da bi bil edini, vendar muze vedo, da obstaja več ciklov, da se je vse že zgodilo in se bo še dogajalo. Sijaj novega boga kontrastira s podobami teme in ničevosti; v eni izmed najboljših podob podvajanja, navzočega v sleherni identiteti, pravi Yeats: »slikarjev čopič požira njegove sanje«. »Le boleče srce zaplodi nespremenljivo umetnino«, pravi v »razmišljanjih v času državljanske vojne«. V zgodovini »Stolpa«, ko obvladuje pokrajino, je uničenje, »Črni stolp« pa tako uničen, da se ga ne da več braniti, le najde branitelje. Drevo košato koreninjeno cveti le v svoji pomladi, dovršenost plesa je moč doseči le za trenutek, preden se znova prične trušč gledališke čakalnice. Yeats rad poudarja, kako dvoumna je beseda *sen*, ki je hkrati nekaj briliantno domišljenega in nekaj varljivega, resničnega in neresničnega, »cvetje« in »hladni sneg«. Toda vsem ključnim besedam je skupna ta lastnost; mladost je moč in norost, starost pa hkrati modrost in debilnost. Podobe substanc so vedno na meji ničnosti, natančno uravnotežene: »Veje so se posušile, ker sem jim povedal svoje sanje«. »Lažnive dni mladosti vseskozi sem na soncu pozibal svoje cvetje, listje, sedaj lahko venim v resnico.« Celo umetnost je vpletena v to dvojno naravo. Kajti, čeprav je vsemogočna v lastnem kraljestvu, je to kraljestvo prav nelagodno umeščeno med našim svetom in svetom demonov. Če bi postalo demonsko, bi bilo eterično, nesubstancialno; če bi postalo človeško, bi bilo nebogljenost. Yeats povzema to stanje umetnosti v *Bizancu*, kjer piše o umetniških plamenih bizantinskih ognjišč, da

*plešoč umirajo,
v agoniji zamaknjeno,
agoniji ognja, ki še rokava ne ošine.*

V umetnosti so ognji vsemogočni, toda v življenju nimajo nobenega učinka. Enako razmišljanje je razvidno v *Jadraniu v Bizanc* (Sailing to Byzantium), kjer je ptič nenadoma več kot človek v svoji zlasti dovršenosti, in manj v svojem lutkastem značaju; izven plodnega sveta mora peti o plodnosti, o tem kar je minulo, kar mineva ali bo prišlo, nepreklicno odvisen od narave, čeprav se pretvarja, da jo prezira.

Kot kolesje pa se ne obračajo le simboli, tudi intelektualne oziroma tematske vsebine pesmi nosijo po dvoje pomenov, odvisnih drug od drugega. Pesem *Prijateljji*, na primer, pričinja z dvema pravovernima primerkoma prijateljstva, Lady Gregory in gospo Shakespear, nato pa vključi Maud Gonno, ki pa je popolnoma sovražna. Skrivnost je v tem, da mu je Maud, ne da bi se zavedala, dala več, kakor drugi zavestno, in da je to storila, ker predstavlja neko fundamentalnejšo energijo. V

pesmi *Modri z Jutrovega* (The Mags) Yeats razvija standardno sliko treh kraljev, osuplih nad Kristusovim čudežnim rojstvom in jih zbega z njegovo človeško smrtjo. V *Drugem prihodu* (The Second Coming) prevzame naslov iz krščanstva, toda novega boga predstavi kot destruktivnega, ne dobrega, bolj pošast kot pa jagnje. V *Hladnem rajju* (The Cold Heaven) se gola duša, ki išče raj, sooči z ostudnim posmrtnim življenjem, kjer vlada krivica. Ali pa, vzemimo drug primer, njegova kratka pesem z dolgim naslovom: *Ob novici, da so se študenti naše Nove Univerze pridružili agitaciji proti nemoralni literaturi* (On Hearing That the Students of Our New University Have Joined the Agitation against Immoral Literature)

*Kje, le kje drugje kot tu, sta Ponos in Resnica,
ki hrepenita po predaji za denar,
morali iztresti svojo razuzdanost na mladost,
zatirajoč lahkomišelnost srednjih let?**

Ostroumnost pesmi izvira iz predstavitve Ponosa in Resnice kot prostitutk srednjih let in ne kot drapiranih grških kariatid. In vendar je pesnitev posmehljiva, kakor da bi nas hotela opomniti, da ponos in resnica pravzaprav zahtevata vzvišeno plačilo.

Včasih mislim, da bi lahko poskusili kodificirati zakone, ki vladajo v kompleksnosti Yeatsove poezije. Vsaka pesem nudi alternativne pozicije. Izbira med njimi nas sicer lahko preseneti, lahko pa smo prepričani, da je osnovana na želji po nepreudarnem, lahkomišelnem, tistem, kar nasprotuje dejstvu. Toda pesnik pri tem ne ravna brez uma, temveč strastno. Alternativa ni nikoli povsem premagana. Ostaja kakor temna stran meseca, ali, če uporabimo eno izmed Yeatsovih podob, kot ujeta žival, pripravljena, da izbruhne svoje zdravorazumsko sporočilo ali pa zanika svet. Temeljna izbira se odraža v simbolih, ki bodisi vsebujejo iste alternative, bodisi jih le implicirajo, kot dan implicira noč. Pesem se ne izteče s premišljenim zaključkom, temveč nekako brez sape, prodira iz področja previdnosti in kalkulacije na področje imaginacije in nepreudarnosti; njena moč izhaja iz tega, da en vidik ovrže z drugim, iz tega, da pove, nasprotujoč skrajni opoziciji, kar mora biti povedano.

Pesem običajno ubere eno izmed poti: bodisi vizionarno s prerokbami in relacijami med časovnostjo ter demonsko brezčasnostjo, ali pa ubira poti človeške podjetnosti in raziskuje odnose med ljudmi oziroma njihove odnose do skrivnih upov in ambicij. V vizionarnih pesmih, kakor sta *Leda in labod* in *Drugi prihod*, si Yeats prizadeva, da bi božanski svet prepletel z animaličnim, da bi svet časovnosti predstavil kot kentavra, lepega in pošastnega, polnega hrepenenj in deformacij. V pesmih, ki obravnavajo umetnike, junake ali druge ljudi poskuša prikazati, kako se surova dejstva lahko preobrazijo, kako se, v edini, zanj močni religiozni praksi, lahko žrtvujemo našim imaginarnim jazom, ki zahtevajo mnogo višja merila kakor katerakoli socialna konvencija. Če moramo trpeti, je bolje ustvariti si svet, v katerem trpimo, in to junaki počno spontano, umetniki zavestno, vsi ljudje pa do neke mere.

Sprva je Yeats poskušal spodnesti ustaljene pristope, da bi lahko predstavil svoje teme, in sicer je to počel z uvajanjem počasnih ritmov, kar naj bi oslabilo pomen in mu odprlo pot naprej, v nove možnosti. Smisel naj bi utiral pot, kakor pribočnik suverenu duha. Postopno je ta ritem hrepenenja in fascinacije zamenjal ritem

* Where, where but here have Pride and Truth
That long to give themselves for wage,
To shake their wicked sides at youth
Restraining reckless middle-age?

zmagovitosti. Demoni vstopajo v naš svet kakor Jupiter, s šokom, mi pa jih izemnomoma presenečamo z nenadnimi vpadi, kakor nenadni blesk preseneti telo. Ne težimo za tem, da bi se pomešali, temveč da bi se drug drugega polastili. Jezik takšnega boja mora biti silovit, kajti popeljati nas mora za besede same, k središčnim vrenjem duha, kjer si nasprotujeta poslanstvo in jalovost - medtem ko se pod soncem nadaljujeta kreacija in destrukcija. Duh je bes in strast, ne pa prašno skladišče. In medtem ko so Michelangelo, Blake, Mallarmé ter ostali lahko pokrovitelji te zavesti, se v njenem centru nahaja zgolj in predvsem Yeats.

Nova izdaja knjige je nekoliko popravljena, toda večina tega, kar sem objavil pred desetimi leti, po mojem mnenju še ni izgubilo veljave. V *Yeatsovi identiteti* sem poskušal razkriti vzorce njegove poezije, kakor sem v prejšnji knjigi, *Yeats: človek in maske* (*Yeats: The Man and the Masks*), poskušal razumeti njegovo življenje. Biografija se mora nujno osredotočati na boje, izvore in napore, literarnozgodovinsko delo pa lahko razglablja o nadarjenosti.

Z naslovom sem hotel pokazati dvoje: prvi namen knjige je odkrivanje načina, po katerem je Yeats transformiral izkušnje, hkrati pa naj bi vztrajala pri integriteti Yeatsovega dela, ne glede na življenjsko obdobje nastanka posameznih del. Prvi problem je povzet na straneh tega uvoda, drugi pa morda zahteva še kratko obrazložitev. Po Yeatsovi smrti so njegovi kritiki, predvsem mlajši, odklanjali njegova zgodnja dela kot zablode, pozna dela pa povsem ločeno povelečevali. Ko sem iskal njegovo identiteto, sem opazil, da so tudi dela zgodnje faze njegovega ustvarjanja smela in večje napisana, temelječa na simboliki in skupku tem, ki jih ni nikoli opustil, da so njegovi nazori zapleteni, ritmi pa zamotani. Sprememba, ki se je izvršila od *Belih ptic* (*The White Birds*, 1892) do *Jadranja v Bizanc* (1926) je substancialna; superiornost kasnejše pesmi je očitna in je ni potrebno razpredati. Toda obema je skupno, da ptica upodablja dovršenost in da je v obeh časovnost le delno predana, čeprav precej omalovaževana. Pomembno je sicer, da je kasnejšo ptico lažje vizualizirati, čeprav je enako idealna, toda podobnost med njima je kljub vsemu presenetljiva. Ali pa vzemimo za primer Yeatsovo prozo, ki je v zgodnji fazi tako milo ublažena, kasneje pa tako izzivalno pretirana. Ni nam potrebno opozarjati, da se vsebina izjav spreminja glede na moč ali milino, s katero jih izražamo, toda zato jih še ne moremo obsojati kot moderne ali nemoderne.

Zaradi takšne kontinuiranosti je bilo mogoče stopnje Yeatsovega razvoja enotno poimenovati, mnoge mlajše in starejše pesmi pa pojasniti, čeprav so se na videz zdele težavne. Upam, da bo knjiga še vedno izpolnjevala te skromne namene.*

Prevedla Špela Virant

Tekst »Uvod« k drugi izdaji *Yeatsove identitete* (*The Identity of Yeats: Preface to the Second Edition*) je izšel v knjigi *The Identity of Yeats* (London 1954).

* *Generalna opomba*
Slovenski prevod: W.B. Yeats, CZ, Ljubljana 1983 (Zbirka Nobelovci). Prevedel Venko Taufer.

Bleščeči črni *Tom Wolfe*

FBI čevlji

62

Pametno, Cool Breeze, pametno. Cool Breeze je poba s tri ali štiri dni staro brado, ki sedi poleg mene na kovinskih tleh odprtega dela kamioneta. In poskakuje. Kot ladja se vzdiguje in pada in pozibava na teh gnilih vzmeteh. Iz zadnjega dela kamioneta San Francisco poskakuje po hribu navzdol, neskončne vrste razglednih oken, slumov z razgledom, ki poskakujejo in se razlivajo po hribu navzdol. Eden za drugim se vrstijo električni znaki z neonskimi martini kozarci, ki v San Franciscu pomenijo bar - na tistoče škrlatnih neonskih kozarcev za martini poskakuje in se razliva navzdol, pod njimi pa stotinc, tisoči ljudi, ki se obračajo za tem norim, čudaškim kamionetom, na katerem smo, beli obrazi jim poganjajo iz ovratnikov - razlivajoč se in poskakujoč po hribu navzdol - in bog ve, da imajo kaj videti.

In zato se mi zdi hecno, ko Cool Breeze zelo resno reče čez rjojenje motorja: »Ne vem, če bom še lahko prišel v Skladišče, ko pride Kesey ven.«

»Zakaj pa ne?«

»No, kaj pa če pridejo kakšni tečni policaji, jaz sem pa pogojno zunaj, zato ne vem.« No, to je pametno, Cool Breeze. Nikar ne draži pankrtov. Potuhni se - tako kot zdajle. Kajti zdajle se Cool Breezu tako tresejo hlače pred roko zakona, da sedi na očeh tisočim že tako presunjenih občanov, na glavi pa ima nekakšen pravljichen klobuk, poln perja in fluorescentnih barv. Nama nasproti, prav tako lepo vidna, kleči Indijanka, napol Ottawa, po imenu Lois Jennings, z glavo vrženo vznak in vznesenim izrazom na obrazu. Poleg tega ima na čelu še okroglo ploščico, ki se izmenoma blešči, kadar vanjo posije sonce, ali pa v svet pošilja mavrice zaradi defrakcijskih črt v njej. In, oh ja, v roki ima kolt 45 z dolgo cevjo, samo da nihče na ulici ne ve, da je to pištola na kapseljne, medtem pa ona veselo poka, pok, pok, pok, v blede obraze kot Debra Paget v... v...

- Kesey prihaja iz zapora!

Še dve stvari, ki ju tudi gledajo, sta znak na zadnjem odbijaču, ki pravi »Custer je umrl za vaše grehe« in Loisin najdražji Stewart Brand za volanom, suh plavolasec, ki ima prav tako ploščico na čelu, in kravato iz indijanskih koralid. Vendar pa nima srajce, samo kravato iz indijanskih koralid na goli koži in belo mesarsko haljo, na njej pa medalje švedskega kralja.

Tule prihaja krasen primerek, z aktovko in vsem tem, z zamerljivim pa-je-šel-še-en-dan pogledom in... čevlji - kako se bleščijo! - in kdo hudiča pa so ti hipijevski cepci - in Lois mu počí eno v fris in že se razliva in poskakuje navzdol...

In tovornjak sope in se maje, srebrno rdeče fluorescentno žari in resno dvomim, Cool Breeze, da je v San Franciscu en sam policaj, ki ne ve, da je ta nori avto gverilska patrolja osovraženega LSD.

Policajji zdaj poznajo vso sceno, celo oblačila, kristusovsko pričesko, indijanske koralde, trakove za lase, zvončke, amulete, mandale, božja očesa, fluorescentne telovnike, rogove samorogov, široke bele srajce - samo za čevlje še ne vedo. Fiksarji imajo nekaj proti čevljem. Najbolj sovražijo bleščeče črne čevlje z vezalkami, potem gre hierarhija navzgor, čeprav so praktično vsi nizki čevlji nepriljubljeni, najboljši pa so škornji, ki so fiksarjem tako pri srcu, lahki, nenavadni škornji, škornji angleških modsov, če ne dobijo boljših, še boljši pa so mehiški ročno izdelani škornji. In glej FBI - črne - bleščeče - zavezane - FBI čevlje - ko je FBI končno začopila Keseyja.

Zadaj na kamionetu je še eno dekle, temnopolta deklica z gostimi črnimi lasmi, imenovana Črna Marija. Videti je Mehličanka, a me vpraša v mehki kalifornijski: »Kdaj si rojen?«

»Drugega marca.«

»Ribi,« pravi. In nato: »Nikoli ne bi uganila, da si riba.«

»Zakaj ne?«

»Videti si preveč... fanatičen za ribo.«

Vem, da hoče reči flegmatičen. Tako se začnem tudi počutiti. Ampak doma v New Yorku, ti povem, Črna Marija, tam me imajo za gizdalina. Toda modri svileni blazer in velika kravata z narisanimi lovni in... par bleščečih nizkih črnih čevljev nekako ne naredi pravega vtisa med fiksarji San Francisca. Lois enega za drugim popoka mimoidoče, Cool Breeze zleze nekam v notranjost svojega pravljirnega klobuka, Črna Marija, ki je škorpiljon, brska po Zodiaku, Stewart Brand vijuga skozi ulice, ploščici na čelu se bleščita - in vse to ni nič posebnega, vse je kot ponavadi, vse kot ponavadi v svetu fiksarjev San Francisca, samo malo običajnega rušenja duševnega miru občanov mimogrede, samo duševna hrana za lepe ljudi, ki peljejo nekega tipa iz New Yorka v Skladišče, kjer bo počakal Poglavjarja, Kena Keseyja, ki prihaja iz zapora.

Vse, kar sem takrat vedel o Keseyju je bilo to, da je zelo cenjen enaintridesetleten romanopisec, ki je do vratu v težavah zaradi mamil. Napisal je *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962), ki je leta 1963 postal tudi drama, in *Sometimes a Great Nation*

(1964). Vedno so ga omenjali skupaj s Philipom Rothom, Josephom Hellerjem, Bruceom Jay Friedmanom in še parom drugih kot enega od pisateljev, ki utegne še daleč priti. Nato je bil dvakrat aretiran zaradi posedovanja marihuane, aprila 1965 in januarja 1966, in je, namesto da bi tvegalo dolgo zaporno kazen, raje zbežal v Mehiko. Lahko bi dobil celo pet let, ker so ga že drugič zasačili. Nekoč mi ije slučajno prišlo v roke nekaj pisem, ki jih je Kesey iz Mehike pisal prijatelju Larryju McMurtryju, ki je napisal *Horseman, Pass By*, po katerem so posneli film *Hud*. Pisma so bila divja in ironična, napisana kot mešanica Williama Burroughsa in Georga Adea, pripovedovala pa so o skrivališčih, preoblekah, paranoji, begu pred policaji, kajenju jointov in iskanju satorija v Mehiki. Neki odlomek je bil napisan v stilu Georga Adea v tretji osebi kot parodija na tisto, kar si mora zdaj o njem misliti normalen svet doma v ZDA:

»Na kratko povedano, ta mladi, čedni, uspešni, srečno poročeni oče treh otrok, je bil od mamil podivjani narkoman na begu pred pravico zaradi treh zločinov in bog ve, koliko prekrškov, istočasno pa si je skušal ustvariti na obali nov satori - še krajše povedano, popolnoma nor.

Nekoč je bil tako visoko cenjen športnik, da so mu zaupali klicanje signalov s črte, vzdignil se je celo do tekmovanja za krono v državnem amaterskem rokoborskem prvenstvu, zdaj pa ni bil več prepričan, če lahko še naredi ducat sklec. Nekoč je bil lastnik fenomenalnega bančnega računa s polnimi žepi denarja, zdaj pa je njegova uboga žena komaj napraskala skupaj osem dolarjev, da mu jih je poslala v Mehiko. Samo nekaj let prej je bil zapisan v *Kdo je kdo* in iskan govornik pri tako uglednih shodih kot je klub Wellesley v Dah-la, zdaj pa mu ne bi dovolili govoriti niti na sestanku VDC (Vietnam Day Committee). In kaj je bilo tisto, ki je moža, ki je toliko obetal, v tako kratkem času privedlo tako nizko? No, dragi prijatelji, odgovor lahko najdemo v eni sami besedici, v dveh kratkih zlogih:

»Droge!«

In čeprav bi kakšni zmešani zagovorniki teh kemikalij utegnili reči, da je dobro znano, da je imel naš junak opraviti z drogami še pred svojim literarnim uspehom, moramo poudariti, da obstajajo dokazi njegove literarne spretnosti precej preden je takoimenovano psihedelično vstopilo v njegovo življenje, ni pa nobenih dokazov o norih razmišljanjih, ki jih najdemo po tem!«

K temu je dodal:

*»(o ja, veter mmra
pred časom - pred časom -
tramovi in stene vidijo
...in ta ptič ima vrata
na mla-a-adem nebu
pred časom -
O ja val se hihita
pred časom pred časom
o vseh stvareh ubitih spodaj ko
je bilo slabo prepovedano in vsa
vrata ptičev so izginila
pred časom takrat.)«*

Prišlo mi je na misel, da bi šel v Mehiko, ga skušal poiskati in napisal zgodbo o Mladem pisatelju ubežniku. Začel sem povpraševati, kje v Mehiki bi utegnil biti. Vsakdo v newyorških modnih krogih je dobro vedel. Kaže, da je bilo to letos poletni moderno vedeti. V Puerto Vallarti je. V Ajijicu. V Oaxaci. V San Miguelu de Allende. V Paragvaju. Ravnokar se je s parnikom iz Mehike odpeljal v Kanado. In vsi so čisto zagotovo vedeli.

Še vedno sem povpraševal, ko se je Kesey oktobra pritihtapil nazaj v ZDA in ga je FBI ujel na avtocesti južno od San Francisca. Agent se je pognal za njim po bankini navzdol in ga ujel in Kesey je pristal v zaporu. Tako sem odletel v San Francisco. Odšel sem naravnost v okrožno ječo San Mateo v Redwoodu in čakalnica je bila še najbolj podobna službenemu vhodu v gledališče Music Box. Vladalo je vzdušje veselega pričakovanja. Tam je bil mlad psiholog Jim Fadiman - nečak Cliftona Fadimana, kot se je izkazalo - in Jim in njegova žena Dorothy sta veselo tlačila tri I Ching kovance v hrbtišče neke strahotno debele knjige o vzhodnjaškem mysticizmu. Prosila sta me, naj Keseyju sporočim, da so kovanci v knjigi. Potem je bila tam še okroglolična rjavolaska po imenu Marilyn, ki mi je povedala, da je bila svoje čase najstniška groupie, ki se je obežala okrog rockovske skupine The Wild Flowers, zdaj pa je bila večinoma z Bobbyjem Petersenom. Bobby Petersen ni glasbenik. Kolikor se mi je posrečilo ugotoviti, je svetnik. Bil je v ječi dol v Santa Cruzu, kjer se je skušal zagovarjati proti obtožbi posedovanja marihuane s trditvijo, da je marihuana zanj verski zakrament. Ni mi bilo čisto jasno, zakaj je bila v čakalnici San Matea, razen da je bila ta kot službeni vhod, kot sem že rekel, Kesey pa zvezda, ki je še vedno za vrati.

Prišlo je do manjšega nesporazuma z ječarji, če ga lahko obiščem ali ne. Policaji niso imeli kaj pridobiti, če bi me spustili noter. Newyorški novinar - to bi pomenilo samo še več reklame za tega poveličevanega hipija. Tako so mislili o Keseyju. Zanje je bil poveličevan hipi dvakrat obtožen zaradi mamil, zakaj bi torej iz njega delali junaka. Priznati moram, da ima Kalifornija uglašene policaje. Videti je, da so vsi mladi, visoki na krtačko postrizeni blondinci bledomodrih oči, kot bi pravkar stopili iz reklame za cigarete. Njihove ječe niso videti kot ječe, vsaj ne tisti del, ki je odprt javnosti. Vse so iz svetlega lesa, fluorescentnih luči in rumenorjave kovine kot soba za izpite na novi pošti. Policaji vsi govorijo mehko kalifornijsčino in so urejeni in korektni kot ledlene kocke. Vse delajo po pravilih in tako so me med urami za obiske končno spustili h Keseyju. Časa sem imel deset minut. Pomahal sem v slovo Marilyn in Fadimanovima in veselemu prizoru spodaj in z dvigalom so me odpeljali v tretje nadstropje.

Dvigalo se je odpiralo naravnost v majhno sobo za obiske. Bila je čudna, v vrsti je bilo štiri ali pet kabin, podobnim izolacijskim kabinam v starih TV kvizih. Vsaka je imela okno iz debelega stekla, za oknom pa je bil jetnik v modri zaporniški srajci. Postrojeni so bili kot ribe v ribarnici. Pred vsakim oknom je bila polica s telefonom. Po teh zadevah se tukaj pogovarjaš. Par obiskovalcev že visi na njih. Potem zagledam Keseyja.

Stoji s prekrižanimi rokami in očmi uprtimi v daljavo, se pravi v steno. Ima debela zapestja in mogočne lakte in zaradi načina, kako jih prekriža, so videti orjaški. Videti je večji kot v resnici, morda zaradi vratu. Ima debel vrat z mišicami, ki se dvigujejo

iz ovratnika zaporniške srajce kot ladijske vrvi. Čeljust in brada sta orjaški. Malo je podoben Paulu Newmanu, samo da je bolj mišičast, ima debelejšo kožo in da se mu z glave usipajo plavi kodrčki. Po temenu je že skoraj plečast, ampak to se nakako sklada z njegovim debelim vratom in postavo rokoborca. Potem se rahlo nasmehne. Čudno, na obrazu nima niti ene same gube. Po vseh težavah in nadlogah je videti kot bi bil že tri tedne v toplicah. Kot pravim, veder je.

Nato dvignem slušalko in on dvigne svojo - in to so zares Moderni časi. Samo šestdeset centimetrov narazen sva, toda med nama je steklena plošča, debela kot telefonski imenik. Čisto lahko bi bila na različnih kontinentih in se pogovarjala po videofonu. Telefoni so pokljajajoči in slabi, še posebej z ozirom na to, da morajo premostiti razdaljo celega pol metra. Seveda smo domnevali, da je policija prisluškovala vsem pogovorom. Hotel sem ga spraševati o njegovem ubežništvu v Mehiki. Tako je bilo še vedno naslov moji zgodbi, Mladi pisatelj osem mesecev ubežnik v Mehiki. A o tem je komajda lahko govoril po tej čudni napravi, povrh pa sem imel samo deset minut. Vzajem beležnico in ga začnem spraševati - vse sorte. V časopisu sem bral članek o tem, kako je rekel, da je že čas, da gre psihedelično gibanje »preko LSD«, zato sem ga spraševal o tem. Nato sem začel kot nor stenografirati v beležnico. Videl sem, kako je pol metra stran premikal ustnice. Po telefonu je njegov glas prihajal pokljajoče, kot bi telefoniral iz Brisbanea. Vse skupaj je bilo čisto noro, kot bi se šla gimnastiko.

»Meni se zdi, da je čas, da od tega, kar se dogaja, napredujemo k nečemu drugemu,« je rekel. Ta psihedelični val, ki se je dogajal pred šestimi ali osmimi meseci, ko sem šel v Mehiko, se je povečal, premaknil se pa ni. Ko sem prišel nazaj, sem videl isto kot takrat, ko sem odhajal, samo večje je bilo, to je vse.« Govori potihem s podeželskim naglasom, skoraj povsem podeželskim, pači ga le pokanje, šumenje in prasketanje po napravi, ki premošča pol metra, govori o -

»- nobene ustvarjalnosti ni,« pravi, »in mislim, da je moj prispevek v tem, da sem pomagal ustvariti naslednji korak. Mislim, da ne bo prišlo do umika z narkomanske scene, dokler se ne bo kam ukaniti.«

- vse s preprostim podeželskim naglasom o nečem - no, če sem odkrit, nisem imel pojma, za kaj hudiča je šlo. Včasih je govoril nejasno in v aforizmih. Rekel sem mu, da sem slišal, da ne namerava več pisati. Zakaj? sem vprašal.

»Ker sem raje strelovod kot seizmograf,« je rekel.

Govoril je o nekakšnem kislinsem testu, o končnem preizkusu, in o oblikah izražanja, pri katerih ne bo več nobenega razločka med njim in občinstvom. Vse bo ena sama izkušnja, vsi čuti bodo široko odprti, besede, glasba, luči, zvoki, dotik - bliskanje.

»Hočete reči nekaj takega kot počne Andy Warhol?« sem rekel.

...premor. »Brez zamere«, pravi Kesey, »ampak New York je kakšni dve leti zadaj.«

To je rekel zelo potrpežljivo, z nekakšno podeželsko vljudnostjo, kot bi hotel reči, saj nočem biti nevljuden z vami meščani, toda tu so se dogajale stvari, ki si jih v milijon letih ne moreš zamisliti, stari moj...

Ko je bilo mojih deset minut mimo, sem šel. Nič nisem pridobil, razen prvega srečanja z nenavadnim fenomenom, tistim čudnim podeželskim šarmom, s Keseyjevo osebnostjo. Nobenega dela nisem imel, razen da nekako ubijem čas in iupam, da bodo Keseyja morda spustili proti varščini in bom lahko z njim govoril in izvedel podrobnosti o Ubežnem pisatelju v Mehiki. To pa se je takrat zdelo precej neverjetno, ker sta Keseyju nad glavo viseli dve obtožbi zaradi marihuane in je enkrat že pobegnil iz države.

Zato sem najel avto in začel križariti po San Franciscu. Nekako mi je iz San Franciscu najbolj ostalo v spominu, kako v svoji krasni najeti limuzini drvim po klancih gor in dol. Gor in dol do North Beacha, legendarnega North Beacha, stare bohemске domovine zahodne obale, kjer je bilo nekoč vedno polno velikih frajerjev in dolgotrajskih anglosaških in židovskih punčk, ki so natepavale z zamorci - zdaj pa je North Beach umiral. Vse skupaj je bila le še ena sama striptiz predstava. V slovitem glavnem stanu beat generacije, v knjigarni City Lights je Shing Murao, napihnjeni Japonček, mrko sedel pri blagajni, štrnasta brada mu je kot praprot na risbah arhitektov za notranjo opremo visela čez knjige Khalila Gibrana, medtem ko so zobozdravniki, ki so imeli tu kongres, v premorih med predstavami striptiza brskali za beatniki. Na North Beachu je bilo vse v znamenju zgoraj brez, predvsem pa striptizete, ki so si dale s silikonom povečati prsi.

Akcija - kar pomeni modne kroge, ki so stvar začeli - akcija se je preselila na Haight Ashbury. Kmalu bodo tam tudi ovni vodniki uspešne bohemijske ceste bodo zatrpane, pločniki preplavljeni z množico, skozi se bodo prebijali turistični avtobusi: »...in tukaj so doma hipiji... glejte, tamle gre eden,« in povsod bodo pedri in zamorske kurbe in knjigarne in butiki. Vsa mamilarska scena je bila na Haight Ashburyju.

Vendar ni bil samo North Beach tisti, ki je izumiral. Vse, kar je bilo nekdaj moderno - jazz, kavarne, državljanske pravice, povabi zamorca na večerjo, Vietnam - ugotovil sem, da je vse nenadoma začelo zamirati, celo med študenti na Berkeleyju, čez zaliv nasproti San Franciscu, kjer je bilo središče »študentskega upora« in tako naprej. Prišlo je že tako daleč, da črnci niso bili več moderni, niti kot totemske figure ne. Prav neverjetno. Zamorci, duša vsega modernega, jazza, in celo modnega besedišča kot je štekaš in kao i baby in scarf joint in potegniti in pol in super, pa državljskih pravic, diplome na Reed Collegu, prebivanja na North Beachu in spanja z zamorci - vse to dovršeno ljubkovanje in božanje in ljubezen do zamorcev - vse je mimo, konec je, kako neverjetno.

Začel sem počasi dojemati vse to valovanje in utripanje bohemskega sveta San Franciscu. Medtem pa so bili po nekem čudežu Keseyjevi trije mladi odvetniki, Pat Hallinan, Brian Rohan in Paul Robertson, tik pred tem, da Keseyja z varščino spravijo ven. Sodnikom v San Mateu in San Franciscu so zagotovili, da pripravlja gospod Kesey nekaj, kar bo javnosti zelo všeč. Iz izgnanstva se je vrnil samo zato, da bi sklical ogromno zborovanje fiksarjev in hipijev v Winterland Areni v San Franciscu in povedal Mladini, naj neha jemati LSD, ker je nevaren in jim lahko scvre možgane, itd. To naj bi bila nekakšna ceremonija »LSD diplome«. Šli naj bi »preko LSD«. Najbrž je bilo to tisto, o čemer mi je Kesey govoril. Istočasno je šest njegovih prijateljev iz okolice Palo Alta zastavilo svoje hiše kot jamstvo za 35 tisoč dolarjev varščine, ki jo je postavilo okrožno sodišče v San Mateu. Najbrž je sodišče mislilo,

da ima Keseyja v vsakem primeru v rokah. Če bi zdaj pobegnil, bi naredil svinjarijo svojim prijateljem, ki bi prišli ob hiše, tako da bi bil diskreditiran kot apostol mamil ali česar koli drugega. Če pa ne pobegne, pa še toliko bolje, ker mora potem povedati svoj govor Mladini. Vsekakor pa je Kesey prihajal iz zapora.

Vendar pa jim na Haight-Ashburyju ta scenarij ni bil kdo ve kako všeč. Kmalu sem ugotovil, da se je fiksarsko življenje v San Franciscu že tako razmahnilo, da je Kesey s svojo vrnitvijo in načrti za LSD diplomu povzročil prvo veliko politično krizo pri fiksarjih. Vse oči so bile uprte v Keseyja in njegovo skupino, imenovano Veseli šaljivci. Na tisoče mladih je prihajalo v San Francisco, da bi živeli življenje, ki je temeljilo na LSD in psihedelični zadevi. Stvar je bila glavna abstraktna beseda na Haight-Ashburyju. Pomenila je lahko karkoli: izme, življenjske stile, navade, tendence, prepričanja, seksualne organe. Stvar, in poleg nje še frik. Frik se je nanašal na stile in manije. »Stewart Brand je indijanski frik« ali »ona je frik za zodiak«, lahko pa je pomenil samo slikovito napravljene fiksarje. Beseda ni bila negativna. Samo nekaj tednov prej so imeli fiksarji svoj prvi veliki »be-in« v parku Golden Gate ob vznožju griča, kjer se je začel Haight-Ashbury, nekakšno norčavo proslavo dneva, ko je LSD v Kaliforniji postal nezakonit. To je bil zbor vseh plemen, vseh komun. Prišli so vsi friki in počeli svojo stvar. Začel je fiksar po imenu Michael Bowen, nato jih je navalilo na tisoče, vsi v svoji opravi, cingljali so z zvončki, enolično popevali, divje plesali se tako ali drugače drogirali in policajem kazali svoje najljubše posmehljive gibe, jim poklanjali rože in pesjane zasipali z nežnimi, dišečimi cvetnimi lističi ljubezni. Kristus, Tom, bilo je fantastično, natlametalno, na tisoče ljubečih fiksarjev je ob pamet spravljalo policaje in vse ostale v fiesti ljubezni in evforije. Celo Kesey, ki je bil tedaj še na begu, se je opogumil in se za nekaj časa pomešal v množico, in vsi so bili eno, celo Kesey - zdaj pa je nenadoma v rokah FBI in drugih superpolicajev. Največje ime iz Življenja, Kesey, razglaša, da je čas, da »končamo z LSD«. Kaj hudiča je zdaj to, vdaja ali kaj? Gibanje »Ustavite Keseyja« se je začinjalo celo znotraj modernega sveta.

Nori kamionet ustavi pred Skladiščem in - no, za začetek spoznam, da so ljudje, kot so Lois, Stewart in Črna Marija, konzervativno, misleče krilo Veselih šaljivcev. Skladišče je na Harriet Streetu, med Howardom in Folsomom. Kot povesod v San Franciscu je na Harriet Streetu veliko belo pobarvanih lesenih hiš z razglednimi okni. Toda Harriet Street je v najslabši četrti San Francisca. Kljub beli barvi je videti, kot da se je kakšnih štirideset prijancev zavleklo umret v sence, kjer so počrnili, se napihnili in se razpočili in pri tem izbruhnili curek bakterij, ki so se zažrle v vsako desko, vsako špranjo, vsako trščico, vsako lusko odstopajoče barve. Izkaže se, da je Skladišče garaža v pritličju zapuščenega hotela, ki je bil nazadnje uporabljen kot tovarna pit. Pripeljemo se do garaže in tik pred njo je parkiran kombi, pobarvan modro, rumeno, oranžno in fluorescentno rdeče, na pokrovu motorja pa je z orjaškimi črkami napisano BAM. Iz črne luknje garaže prihaja zvok Dylanove plošče, razglašene orglice in njegov škripajoči nedušljivi glas in amaterske pesmice-

Najprej je videti, da se po ogromnem, neurejenem prostoru sprehaja deset ali petnajst ameriških zastav. Pokaže se, da je skupina moških in žensk, večinoma nekje v dvajsetih letih, ki so oblečeni v bele pajace, kakršne nosijo delavci na letališčih, samo da so njihovi pajaci prešiti z deli ameriške zastave. Večina jih ima zvezde na modrem polju, nekaj pa jih ima tudi rdeče proge po nogah. Okrog in okrog so gledališke tribune, pregrnjene z odejami, ki služijo kot zavese, ob stenah pa so

naložene cele vrste odvitih gledaliških sedežev in velike kocke kovinskih odpadkov, vrvi in tramov.

Ena od odej, ki so namesto zaves, se počasi odmakneja in s kakšne tri metre visokega odra skoči postavica, ki v polmraku žari. To je meter in pol velik možiček s čelado letalca iz prve svetovne vojne, ki žari zeleno in oranžno. Žarijo tudi njegovi škornji; videti je, kot bi poskakoval na paru fluorescentnih krogel. Ustavi se. Ima nežen, asketičen obrazek z velikimi brki in ogromnimi očmi. Oči se zožijo in pokaže se smehljaj.

»Tam gor sem ravnokar imel osemletnega fantka,« pravi.

Nato se zahihita in žareč odskaklja med navlako v kotu.

Vsi se zasmejijo. Najbrž gre za nekakšno družinsko šalo, saj sem jaz edini, ki s pogledom na tribunah išče ostanke.

»To je Puščavnik.« Tri dni pozneje odkrijem, da si je v kotu zgradil votlino.

Še bolj žari na sredi garaže. Razločim šolski avtobus... žari oranžno, zeleno, škrlatno, svetlo vijoličasto, modro, v vsakem fluorescentnem pastelu, ki si ga lahko zamislite, in v tisočih vzorcev, velikih in malih, kot križanec med Fernandom Legerom in Dr. Strangecom. Vzorci skupaj kričijo in se drug od drugega odbijajo, kot bi dal nekdo Hieronymusu Boschu petdeset veder fluorescentne barve in šolski avtobus iz leta 1939 in mu rekel, naj se ga loti. Na tleh poleg avtobusa je petmetrski prapor, na katerem piše DIPLOMA S KISLINSKIM TESTOM in ki ga dva ali trije Zastavarji še vedno izdelujejo. Glas Boba Dylana je škripajoč in nadušljiv, ljudje hodijo okoli in dojenčki se derejo. Ne vidim jih, vendar so tu in se derejo. Na eni strani stoji štiridesetletnik, ki je precej mišičast, kar se dobro vidi, ker nima srajce, samo par kaki hlač, rdeče usnjene škornje in svojo postavo, ki je od hudiča. Očitno je v kinetičnem transu, znova in znova meče v zrak kovaško kladivo in ga na poti navzdol vedno znova ulovi za ročaj, roke in noge pa mu ves čas trzajo, rame krožijo in glava poskakuje, vse v trzajočem ritmu kot bi nekje Joe Cuba igral Bang Bang, čeprav je v resnici celo Bob Dylan nehal prepevati, iz zvočnika, kjerkoli že je, pa prihaja posnetek fantomskega glasu, ki pravi:

»...rudnik Nikjer... imamo papirčke za žvečilni gumi...« v ozadju pa čudna elektronska glasba z vzhodnjaškimi intervali, podobna glasbi Juana Carilla: »...svetu bomo spodmaknili tla... na delu v rudniku Nikjer... danes, vsak dan...«

Približa se eden od zastavarjev.

»Hej, Gorjanka! To je divje!«

Gorjanka je visokoraslo dekle, veliko in lepo s temnorjavimi lasmi, ki ji segajo do ramen, samo da sta dve tretjini visečih las podobni čopiču, pomočnemu v oranžno-rumeno barvo, kjer si jih je v Mehiki pobarvala. Obrne se in razkrije krog zvezd na hrbtu svojega pajaca.

»Dobili smo jih v trgovini z uniformami,« pravi. »Kaj niso krasne! Tisti stari prodajalec pravi, 'Saj ne boste zastav razrezali za obleke, kaj?' Jaz pa mu rečem, 'Naaa, dobili si bomo nekaj trobent in priredili parado.' A Vidiš tole? Zaradi tega smo jih pravzaprav kupili.«

Pokaže na značko na pajacu. Vsi se sklonimo, da bi pogledali. Spodaj je z art nouveau črtami vgraviran moto 'Neulovljivi'.

Neulovljivi! Saj je že skrajni čas. Potem, ko so Vesele šaljivce že tolikokrat polovili, policaji okrožja San Mateo, policaji iz San Francisca, policaji Mexicale Federale, policaji FBI, policaji, policaji, policaji, policaji...

Dojenčki se še vedno derejo. Gorjanka se obrne k Lois Jennings.

»Kaj naredijo Indijanci, da otrok neha jokati?«

»Za nos ga primerjo.«

»Res?«

»To jih izuči.«

»Bom poskusila... slišati je čisto logično...« in Gorjanka gre za avtobus in iz ene tistih prenosnih posteljic iz cevi in mrežastega materiala dvigne svojega otroka, štirimesečno punčko, imenovano Sončni žarček, in sede na enega od gledaliških sedežev. Toda namesto da bi poskusila z indijansko metodo, si odpne 'Neulovljivega' pajaca in jo začne dojit.

»...rudnik Nikjer... Nič je čutil, vreščal in jokal...« brang tveeeecng »...in šel sem nazaj v rudnik Nikjer...«

Žongler s kladivom šiba dalje -

»Kdo je tale?«

»To je Cassidy.«

To me očara. Spomnim se Cassidyja. Cassidy, Neal Cassidy je bil junak, 'Dean Moriarty' iz knjige Jacka Kerouaca *On the Road*, Fant iz Denverja, fant, ki se je z avtomobilom podil gor in dol po ZDA, da bi ulovil, ali ubežal 'življenju', zdaj pa je bil tukaj, star štirideset let, v garaži je metal svoje kladivo, se pozibaval po svoji lastni glasbi in - govoril. Cassidy nikoli ne zapre ust. Ampak to ni dobro povedano. Cassidy je monologist, samo da mu je očitno popolnoma vseeno, če ga kdo posluša ali ne. Kar začne svoj samogovor, čisto sam, če je treba, čeprav je vsakdo dobrodošel. Odgovori na vsa vprašanja, čeprav ne ravno v takem vrstnem redu, kot so bila zastavljena, ker se tukaj ne moremo ustavljati, naslednje počivališče je šele čez šestdeset kilometrov, razumete, razpreda svoje spomine, metafore, literarne, vzhodnjaške, moderne aluzije, vse pa prekinja nenavadni izraz 'razumete'.

Mehurjev *Tom Wolfe* totem

Dva ali tri dni je šlo tako, ko sem z Veselimi šaljivci v garaži čakal na Kesityja. Šaljivcem sem se zdel bolj ali manj samoumeven. Ena od Zastavarjev, blondinka, ki je bila podobna Doris Day, a so ji rekli Doris Delay, mi je rekla, da bi moral v svoj videz vnesti več... no, barve. To me je zabolelo, Doris Delay, a vem, da si dobro mislila. Zares je. Zato sem obdržal kravato, da bi pokazal, da imam svoj ponos. Pa tega nikomur ni bilo mar. Obešal sem se tam okoli in Cassady je metal svoje kladivo, fantomski trakovi so igrali, otroci so se drli, avtobus je žarel, Zastavarji so se sprehajali, friki so se privlekli iz sončne bleščave na Harriet Streetu in jaz sem odšel samo, kadar sem šel odspat nekaj ur, ali na stranišče.

Stranišče; da. V Skladišču ni bilo vode, niti mrzle ne. Lahko si šel ven na prazno parcelo zraven in se postavil za ograjo iz desk med izparine človeške scalcice, ki so se že vzdigovale iz blata, ali pa si splezal skozi vrata v stropu, ki so vidila v stari hotel, kjer so bile ob hodnikih nanizane sobe iz gobastega razritega lesa, ki se je razčesnil, če si ga samo pogledal, iz njega pa je začela lesti golazen. Bilo je preveč smrdljivo celo za Šaljivce, ki so večinoma zahajali na Shellovo črpalko na vogalu. Tako sem se tudi jaz odpravil na vogal Šeste in Howarda na bencionsko črpalko in vprašal, kje je stranišče in tip mi vrže tisti Pogled - tisti zopni pogled, češ, aha, niti bencina ne kupiš, pa bi rad šel na stranišče - nazadnje pa pokaže na pločevinasto kanto v pisarni. Ključ stranišča je priklenjen na veliko prazno Shellovo kanto. Vzamem jo in grem iz pisarne čez betonski pas, kjer izbranci s kreditnimi karticami nalivajo bencin, pretegujejo noge in si iz ostarelih zlepljenih jajce vlečejo gube spodnjih hlač, jaz pa tam čez v obeh rokah prenašam Shellovo kanto za nafto kot kakšen mehurjev totem, vlečem jo okrog vogala do stranišča in - prav, pa kaj potem. Ampak naenkrat se zavem, da je za Šaljivce to nekaj stalnega. Tako živijo. Moški, ženske, fantje, dekleta, večinoma iz srednjega razreda, moški in ženske, fantje in dekleta, otroci in dojenčki takole živijo že mesece, nekateri celo leta, preko Amerike in nazaj, z avtobusom do

Mehike in nazaj, kot cigani si priborijo lulanje in se spopadajo z grdimi pogledi - izkaže se, da imajo celo filme in magnetofonske trakove svojih dvobojev s črpalkarji v srcu Amerike, ki bi radi svoja betonska stranišča obdržali zase in prazna stojala za brisače ubranili pred temi fluorescentnimi manijaki.

Nazaj v Skladišče. Vse je po starem. Počasi se mi vse skupaj dozdeva vedno bolj čudno. Ne samo obleka, magnetofonski trakovi, avtobus in vse to. Preživel sem že nekaj koncev tedna z na krtačko postrizeno univerzitetno bratovščino, ki so bili videti in slišati precej bolj čudni in nori. Tisti.. občutek dobim, ko začnejo Zastavarji prihajati k meni in govoriti stvari kot - no, ko Cassady meče svoje kladivo in razmišlja o vesolju in bum, zgreši kladivo, ki trešči na betonska tla garaže in eden od Zastavarjev pravi: »Veš, Poglavar pravi, da kadar Cassady zgreši, ni to nikoli po naključju.«

Za začetek že ta naziv 'Poglavar'. Šaljivci imajo za Keseyja dva naziva. Kadar govorijo o čem čisto vsakdanjem, pravijo samo Kesey, recimo »Keseyju so izbili zob.« Kadar pa govorijo o Keseyju kot o vodji ali učitelju skupine, postane Poglavar. Najprej se mi je to zdelo narejeno, potem pa je postalo... misto, ko se mi je v glavi začela dvigovati splošna misto para. To paro lahko dejansko slišim v glavi, glasen sssssssssss, podoben tistemu, kar slišiš, če vzameš preveč kinina. Ne vem, če se to dogaja še komu. Toda če se zgodi nekaj dovolj presenetljivega, strašnega, groznega, nenavadnega ali samo dovolj čudaškega, nekaj, za kar čutim, da ne obvladujem, se začne rdeči alarm in vzdigne se meglena para...

72

»- ko Cassady zgreši, ni nikoli po naključju. Nekaj hoče povedati. V sobi se nekaj dogaja, postaja napeto, pride do slabih vibracij, on pa jih hoče razbiti.«

Resno mislijo. Vsaka malenkost v življenju slehernega od njih je ...pomembna. In vsi so na preži in pozorno iščejo pomene. In vibracije. Vibracij je neskončno veliko. Nekoč pozneje sem bil v Height-Ashbury z nekim fantom, ki ni bil Šaljivec, bil je iz druge komune, in skušal je odpreti star sekretar, tak, ki ga odpreš in dobiš pisalno mizo, pa si priščipne prst in namesto da bi rekel au ali sranje ali kaj takega, v stvari vidi parabolo za življenje in pravi:

»To je *tipično*. Vidiš tole? Celo tisti ubogi tip, ki si je tole izmislil, se je šel igro, ki so jo zahtevali od njega. Vidiš, kako je narejeno, da se odpira *navzven*? Vedno *ven*, *v*, mora biti *ven*, v tvoje življenje, isto staro sranje - a veš? - o tem sploh ne razmišljajo - a veš? - samo vse tako delajo in ti si tukaj in oni so tam in bodo kar naprej prihajali *nadte*. Vidiš tisto kuhinjsko mizo?« Skozi vrata se vidi kuhinjska miza s položeno ploščo. »To je pravzaprav *boljši* design, zares, kot pa vse to okrancljano sranje, hočem reči, ta miza se mi res zdi super, ker je vse skupaj *tu* - a veš? tu je, da *sprejema*, to je vse, pasivna je, hočem reči, kaj hudiča pa sploh je miza? Freud pravi, da je miza simbol za žensko, z nogami narazen, pa natepava, v sanjah - a veš? - simbol česa pa je to?« Pokaže na sekretar. »To je simbol za jebi se. Jebi se, štekaš?« In tako naprej, dokler me ne prime, da bi mu dal roko na ramo in mu rekel, zakaj ga preprosto ne brcneš v koleno, pa bo mir.

Ampak tako govorjenje kar prekipeva. Vsi v najbolj obrobnih dogodkih iščejo metafore za življenje samo. Vsako življenje sleherni trenutek postaja bolj neverjetno kot najbolj neverjetna knjiga. Narejeno je, prekleto... ampak misto ...in čez čas te okuži, kot srbečica, kot norice.

Veliko je govora tudi o igrah. Očitno normalni svet tam zunaj sestavlja na milijone ljudi, ujetih v igrah, ki se jih niti ne zavedajo. Nekdo, ki ga kličejo Težak, stopi iz

sončne bleščave na Harriet Streetu in zum, niti na metafore ne počaka. Še nikoli se nisem s popolnim tujcem tako hitro zapletel v abstraktno razpravo. Takoj se začneva pogovarjati o igratih. Težak je še mlad, čeden fant s širokim obrazom, dolgimi lasmi in resicami na čelu, ki so natanko takšne, kot jih ima princ Valiant iz stripa. Oblečen je v puli s kovinskimi zvezdicami, ki jih generali navadno nosijo na epoletah, in pravi: »Igre so že tako prodrle v našo kulturo, da...« bla bla »...kar naprej opozicionirati« - tu Težak s togimi rokami približa prste kot udarec pri karateju.

Moje misli pa begajo. Težko ga poslušam, ker me je očaral plastični etui z zobno krtačko in zobno kremo, ki ga drži pod palcem. Poplesuje mi pred očmi, ko Težakove ro... prikazujejo 'opozicioniranje'... Kakšna čudna zbirka bohemov. Ta tip z generalskimi zvezdicami na puloverju kot pri večernicah pridiga o človeških grehih in - krtačka! - seveda! - zobe si umiva po vsakem obroku! - zares si jih. Po vsakem obroku si umije zobe, čeprav živijo v tej garaži kot cigani in nimajo vroče vode, stranišča, niti postelj, razen par žimnic, kjer so se umazanija, vlaga in prah pomešali s polnilom, in morajo spati na tribunah, v avtobusu, zadaj na kamionetu, z vonjem po plesni v nosnicah -

»- ampak veš kaj? Ljudje so igre počasi spregledali. Ne le fiksarji in drugi, ampak vse sorte ljudi. Vzemi Kalifornijo. Že od nekdaj obstaja taka piramida -

tu Težak z rokami v zraku zariše piramido, jaz pa očaran opazujem, kako plastični etui bleščeče bleščeče zdrсне po eni stranici piramide -

»- zdaj so že presegli vse to sranje,« pravi Težak, njegov glas pa je resen in zvonek in mil kot pri srednješolskem govorniku na maturi, kot bi ravnokar rekel, naj se maturanti drugo leto spominjajo našega gesla - »presegli vse to sranje-«

- v etui se je lepo ujela svetloba, raven, tog žarek iz preteklosti, od kjerkoli je že Težak prišel. In spet se mi zgodi, oh, to prijazno srbenje, ravnokar sem potegnil metaforo, košček transcendentalnega sranja iz tega prekletega etuija -

»- presegli vse to sranje-«

* * *

Visok tip pride v Skladišče oblečen v modro in oranžno kot Harlekin v pantomimi, na obrazu pa ima narisano fluorescentno oranžno masko, tako da je nenavadno podoben Duhu, če se še spomnite tega stipa. To je Ken Babbs, mi povedo, ki je bil pilot helikopterja v Vietnamu. Imam priložnost pogovarjati se z njim in vprašam ga, kako je bilo v Vietnamu in on mi zelo resno odvrne:

»Bi res rad vedel, kako je bilo?«

»Ja.«

»Pridi sem, ti bom pokazal.«

In odpelje me nazaj v garažo in pokaže škatlo iz lepenke, ki leži na tleh, kar tam leži, sredi vseh odpadkov in splošne norosti.

»Vse je tamle noter.«

»Vse je tam noter?«

»Točno, točno, točno.«

Sežem vanjo in potegnem na plan natipkan rokopis, štiristo ali petsto strani. Prelistam ga. Roman je, govori o Vietnamu. Pogledam Babbsa. Prijateljsko se mi nasmehe in njegova fluorescentna maska žari in se naguba.

»Vse je tu notri?« pravim. »Potem bo pa kar nekaj časa trajalo, da se dokopljem do tega.«

»Ja, ja, točno! točno!« pravi Babbs in prasne v smeh, kot da bi mu pravkar povedal najbolj zabavno stvar na svetu. »Ja! Ja! Ha ha ha ha ha Točno! Točno!« in maska mu žari in poskakuje po obrazu. Roman dam nazaj v škatlo in še več dni nato opažam Babbsovo knjigo o Vietnamu, kako leži na tleh, na sredi vsega skupaj, kot bi čakala, da jo pograbi orkan in jo raznese po vsem Sanfranciškem okrožju, Babbs pa nekje v bližini kakšni drugi zbegani dušici pravi: »Ja, ja, točno! točno! točno!«

Veseli šaljevci so se hitro zbirali in čakali na Keseyja. Potem pride George Walker. Walker nima nobene noše. Podoben je urejenemu plavolasemu študentu, oblečen je le v majico in zametaste hlače. Je nasmejan in priljuden, pravi zlati fant z zahodne obale, razen nekaj malenkosti, recimo dirkalni lotus, ki ga ima pred vrati, in ki je pobarvan s fluorescentno oranžno barvo, tako da se ob mraku zasveti, ko drvi okrog vogalov v kalifornijskih predmestjih. In Paul Foster. Foster, mi povedo, je nekakšen nori genij, genij za računalnike in različna podjetja, Techniflex, Digitron, Solartex, Automaton bi ga rada dobila in mu plačala da bi to ali ono naredil zanje... Nimam pojma, ali jie res genij ali ne. Videti je vsekakor dovolj nor. V kotu zgrbljen sedi v gledališkem sedežu. Strahotno je mršav, nase pa je navlekel ogromen kup obleke. Menda ima na sebi kakšnih osem klovnovskih hlač, kar ene čez druge, ene bolj umazane od drugih, in vse so črne, sajaste, strgane in plesnive. Glavo ima praktično obrito in je tako suh, da je videti, kot da na glavi nima nobenega mesa in kadar skrči čeljustne mišice, je videti kot bi se premikal zelo dobro narisane anatomski diagram z majhnimi obraznimi mišicami, brazdami, membranami, ligamenti, tkiva, živčnimi vozlišči in povrhnjico, o katerih ni nihče nič vedel, dokler niso skočili v akcijo v zamotani verižni reakciji. Kar naprej krči čeljustne mišice, ko se koncentrira, s povešeno glavo in žarečimi očmi, koncentrira se na risbo, ki jo riše v blok, na izjemno majhno, a sodeč po njegovi koncentraciji, izredno pomembno risbo...

Črna Marija sedi na zločljivem stolu in se nepopisno smehlja, a nič ne reče. Eden od Zastavarjev, neki suhec, mi pove, kako so Mehičani mahnjeni na sandale, Doris Delay mi pripoveduje o -

»Zdaj imajo lasten frik,« nadaljuje Težak, »in morda ni videti kdo ve kaj, a zdaj so začeli preseirati to sranje. Tu je ta stara trojica, Moč, Položaj in Avtoriteta, in le zakaj bi morali častiti te stare bogove in te stare oblike avtoritete - »

»Jebi Boga. ...ehhhh... Jebi Boga...«

Glas prihaja izza kot zavesa obešene odeje pri strani. Nekdo tam zadaj kritizira tisto, kar je ravnokar povedal Težak.

»Jebi Boga. Gor s Hudičem.«

Vendar je glas zelo zasan, zasanjan. Zavesa se odmakne in pred nami stoji žilav možiček, ki spominja na pirata. Za njim, zadaj za zaveso je cel kup žic, inštrumentov, stikalnih plošč in zvočnikov, bleščeč kup elektronskih naprav, od tam zadaj prihaja tudi magnetofonski trak, ki pravi... »V rudniku Nikjer...« Tip je podoben piratu, kot

sem že rekel, dolge črne lase ima po tarzanovsko počesane nazaj, ima brke in zlat obroček v levem ušesu. Zaspalo gleda. Pravzaprav je Peklenski angel. Ime mu je Prostodušni Frank. Oblečen je v »barve« Peklenskih angelov, kar pomeni, da ima jopič z oznakami, jopič z odrezanimi rokavi, na njeam pa lobanjo s čelado in perutnice in še veliko drugih skrivnostnih simbolov.

»Jebi Boga,« pravi Prostodušni Frank. »Jebi vse oblike... oblike...« in besede se sanjavo porazgubijo, čeprav se njegove ustnice še vedno premikajo in glavo nekako skloni in odhlača v mrak proti avtobusu, roke pa mu trzajo, najprej na eni strani, potem na drugi, kot Cassadyju in že se začne njegov trip, kot pri Cassadyju, in, prav, pač Peklenski angel - in Težak si po vsakem obroku umije zobe sredi Shellove črpalke ob kanti za bencin -

In prav takrat pride Kesey.

Prevedla Jelka Sežun

Teksta *Bleščeči črni FBI čevlji in Mehurjev totem* (Black Shiny FBI Shoes, The Bladder Totem) sta prvo in drugo poglavje Wolfeove knjige *The Electric Kool-Aid Acid Test* (New York 1971), knjige, ki je Wolfea katapultirala med največje ameriške publiciste.

Težave z *Mike Sager* dekleti

76

Seks, tožba in videotrakovi:

Kako je izlet na demokratsko konvencijo 1988
pripeljal do zabave, ki je Rob Lowe ne bo nikoli pozabil

Devet zjutraj je bila ura, na katero se Susan Sullivan ni mnogo ozirala, toda bila je v svoji pisarni v klubu RIO, z rubinom v nosu, okrog oči močno namazana s črno mascaro, s telefonsko slušalko ob ušesu. Bil je ponedeljek, 18. julija 1988. Zabave v počastitev demokratske konvencije so bile v polnem teku. Ulice v centru Atlante so bile okrašene, pločniki polni napisov. Klub RIO, en blok oddaljen od dvoranc zbora demokratov, je bil povsem rezerviran za privatne zabave. Uslužbenci so bili v stalni pripravljenosti 24 ur na dan, med izmenami pa so spali v bližnjem skladišču. V Susanini glavi je razbijalo. Zabava farmerjev iz Nebraske naj bi se začela opoldan. Zdaj pa ta veseli glas po telefonu: »Ugani, kaj je včeraj zvečer počela Jan,« je pela Tara.

»Sem slišala, kaj sta obedve počeli. Odšli sta z Robom Lowcom.«

»Ja.«

»In sta se imeli...?«

»Vse smo posneli na video.«

»Kaj?«

« Vso stvar smo posneli na video. In veš kaj? Ukradli sva trak.«

»Ne!«

»Ja. Rob je zaspal, medve pa sva vzeli trak, stekleničko tablet in 200 dolarjev iz njegove denarnice ter jo pobrisali.«

»Zakaj nista raje vzeli video kamere? Jaz bi vzela to.«

»Ne. Vzeli sva trak. Hoteli sva ga videti. Poslušati. Ali imate pri vas video rekorder?«

Susan Sullivan, 32, rockerica in mestna lezbijka, predstavnica za stike z javnostjo v klubu RIO, trenutno najbolj vročem kraju v Atlanti, je imela med prvimi čast slišati za 39 minut dolg, doma posnet porno film, ki je kasneje postal znan kot Seks video Roba Lowea, obenem pa vsekakor ni bila zadnja. Že čez dva dneva sta bili na voljo dve kopiji na VHS kasetah. V enem tednu se je o tem, kar se je zgodilo v zgodnjih jutranjih urah 18. julija v sobi 2845 hotela Atlanta Hilton and Towers, pogovarjala vsa mestna smetana frizerjev, gayev, lezbijk, modnih punkerjev in rockerjev. Video so predvajali na domačih partyjih, v gay klubih, na modnih revijah. Bil je privatna šala na sceni, njihova mala skrivnost, vir njihovega perverznega ponosa in neskončnih govoranc, ki so se širile po novem Jugu: Rob Lowe je fukal tukaj.

Potem se je skoraj 10 mesecev kasneje pojavila civilna tožba proti Robu Loweu v okrožju Fulton, Georgia, ki jo je sprožila Tarina prijateljica Jan, v času incidenta stara 16 let. Njena mati je 12. maja 89 obtožila Lowea, da je v času demokratske konvencije »izkoristil svoj status slavne osebe, da je zavajal ženske v spolne odnose, sodomijo in različne seksualne aktivnosti, vse to pa za potešitev svojih seksualnih želja in z namenom, da posname pornografski film o teh aktivnostih«. Zahtevala je nedoločeno vsoto denarja za povzročeno škodo. Teden dni kasneje so časopisi objavili, da javni tožilec okrožja Fulton raziskuje zadevo. Če bi Lowea obtožili seksualnega izkoriščanja mladoletnice, bi lahko dobil maksimum 20 let ječe in 100.000 dolarjev globe. Kot so dejali v pisarni JT: »Mislim, da bo Rob Lowe zelo težko pojasnil svoje obnašanje. Vse to poroti iz Georgie prav gotovo ne bo všeč.«

Enako težko bo razložiti dejstvo v zapriseženih izjavah, danih pozno junija 89, da je JT okrožja Fulton prejel kopijo traku že avgusta 88, vendar ni ničesar ukrenil. Takšna raziskava bi lahko imela uničujoč efekt na Dukakisovo kampanjo in na sloves mesta Atlante, ki je bilo tako ponosno, da gosti demokratsko konvencijo.

Ko so se novice o video posnetku prvič pojavile, je JT Lewis Slaton povedal novinarjem, da zadevo Lowe njegova pisarna raziskuje že »nekaj tednov«. Kasneje je demantiral to izjavo in dejal, da je prejel posnetek že poleti 88 in se odločil, da se »zadeva za nekaj časa odloži«, čeprav ni navedel vzroka.

Slaton, sicer demokrat, je na svojem položaju že 24 let. V enem zadnjih intervjujev je izjavil, da je imel posnetek že od poletja 88, in da Lowea še ni poklical na zaslišanje. Na vprašanje, če je bila njegova odločitev, da prestavi tožbo na kasnejši čas, politične narave, je dejal: »Vsa leta sem se skušal izogibati politiki. Če bi se trudil s sodelovanjem z njo, bi verjetno propadel.«

Zgodba o seks videu Roba Lowea se začne 30 milj severno od Atlante: 1/75 izhod 114 A na cesti 5, severno po makadamu v podeželske divjine vzhodnega okrožja Cobb, v dvonadstropni hiši s šokantno pink fasado: to je SuperHair 3/13.

Pred 20 leti bil vzhodni Cobb le borov gozdnič na majhnih gričih, prekrit z umazanimi cestami, polnimi preprostih traktorjev. Sedaj pa se 40.000 prebivalcev vsak dan duši na avtocestah na poti na farmo Wardheade ali plantažo Chattahooche, v službe v letalski in telekomunikacijski industriji, ali v pravne, trgovske ali druge poslovne pisarne v središču mesta. To je dežela črnih džipov, otroških vozičkov, s fenom sušenih las, stebrastih hiš na poštnih znamkah: vzhodni Cobb je mešan lonec belih imigrantov iz vsepovsod, ki so jih tja pripeljale obljube »o boljšem življenju v krasnem sončnem mestu.«

Čeprav izven mesta, je SuperHair postal cvetoč posej, ki visoko kotira na modni sceni Atlante, z rednimi showi, videom in razstavami. Salon je z leti postal varno zatočišče za mlade, premožne in nezadovoljne prebivalce idiličnega vzhodnega Cobba. Vodi ga trio Marian, Lester in Tony. Oba moška in Marian živijo skupaj. Marian ima na kratko ostrižene lase z belimi prameni. Lester ima več ducatov zapestnic, ljudje pravijo, da jih spominja na Martina Mulla, le da je lepše vzgojen. Tony ima na levem bicepsu vtetoviran napis: ROJEN ZA LIŠPANJE.

»Drugače se oblačimo, divje izgledamo,« pravi Lester Crowell, 33. »Moškim pustimo nositi make up, če hočejo. Dekleta si lahko brijejo glave. Verjetno šokiramo nekatere ljudi, ko nas prvič vidijo, toda svojemu delu in imageu smo zelo predani.« Marian in Lester sta začela čisto mlada na dnu, svoje osebje izbirata iz legij mladih punkerjev, ki so na čakalni listi. Najameta jih kot pomočnike, jih učita in jim pomagata pridobiti dovoljenje delo in z njimi podpišeta 3-letno pogodbo. Osebje sestavlja 50 složnih ljudi.

»Oni so eno,« pravi Rebecca Weinberg, striptizeta v klubu RIO. »Lester je popolnoma predan delu v salonu.« Še pred kratkim je bila Rebecca pomočnica v salonu SuperHair. V podzemlju Atlante so ljudje iz salona znani kot SuperHair otroci. Rebecca pravi: »Večinoma se ukvarjajo s seksom, opravljanjem in friziranjem. Delajo skupaj, jedo skupaj, hodijo v kino in v klube. Zaljubljujejo se in menjavajo partnerje med sabo, telefonirajo si pozno ponoči.«

»Nekateri ljudje nas imajo za kulte,« pravi Lester, »toda to ni kult. To je način življenja.«

Spomladi 1988 je Lena Jan Parsons prišla delat kot pomočnica v SuperHair. Imela je 16 let, lepa visoka blondinka z lepim fantom in »dobrim telesom«, kot pravi njena prijateljica iz srednje šole. Nekdaj dobra učenka se je izjemno poslabšala, ko je za svoj 15. rojstni dan dobila rdeč porsche letnik 1966. Nato je pustila šolo in postala punkerica, lase si je pobarvala na metalno zeleno, uporabljala bel puder za obraz, se oblačila v črno in začela hoditi v nočne klube ter se družila z lezbijkami. Ob istem času sta se ločevala njena starša ter se prepirala za skrbništvo nad otroki. »Težave v tem zakonu so nepremostljive.« Tako piše v sodnih spisih, ki so označili dom Parsonsovih kot »nezdrav, degeneriran, kriminalen in nevaren.« Janina mati, Lena Arlene Wilson Parsons ima določene pomankljivosti (kot so zapisali njeni odvetniki): »Je neizobražena, konzervativna glede religije in vzgoje otrok, jezljive narave, nima nobenih sposobnosti - razen da vzdržuje hišo, toda svoje otroke ljubi in jim je posvetila svoje življenje.« Janin oče, John C. Parsons, je upokojen letalski major, z dohodkom 60.000 dolarjev na leto kot računalniški svetovalec in s 15.000 dolarji vojne pokojnine. Glede na pravne papirje, ki jih je izpolnila njegova žena, se »John ukvarja s čudnimi rituali v skrivnem prostoru v omari spalnice v kleti,« v njihovem prostornem domu v Tremontu. Žena trdi, da »John ne uspe disciplinirati otrok in tudi njej pri tem ne pomaga, uporablja svoj denar na njej povsem neznan način in jo skuša prepričati, da je čustveno nestabilna.«

Dokumenti na sodišču pravijo, da »Jan in njen posvojeni brat Ashley veliko pijeta in kadita marihuano. Otroka delata luknje v zid, vendar vse to očeta prav nič ne zanima.«

»John je dovolil 23-letni ženski z imenom Tara Seburt, da se preseli v hišo in povedal mnogim ljudem v sosesčini, da bi rad spal z njo. Tara je znana lezbijka.«

Janina prijateljica Amanda Hinson pravi: »John Parsons me je prijemal za zadnjico.« Priscega tudi, da ja Janin oče dovolil svoji hčeri in Tari, da spita »skupaj v isti sobi na isti postelji.«

Kmalu potem, ko je začela delati v SuperHair, je Jan postala »nov človek, kot da bi ji 3/13 tetovirali v glavo. Bila je zelo rezervirana in tiha. Samo sedela je in gledala. SuperHair je bil od začetka za vsakega šok. Toliko novega vidiš in toliko odštekanih ljudi srečaš.«

V istem času je Tara postala receptor v salonu. Prej je bila manager v pizzeriji Domino, stara 22 let, s kratkimi blond lasmi, agresivnim obnašanjem, modrim tovornim avtom in žensko ljubico prav tako zaposlena v SuperHair. Ko je prekinila z njo, se je začela družiti z Jan. Prijatelji pravijo, da je »Tara čisto gay« da pa je Jan »najbrž samo eksperimentirala.«

»Kot sem slišal,« pravi Lester, »je Tara hotela mnogo več kot pa je Jan dajala.«

Frizerka Paula pa pravi, da sta bili zelo zaljubljeni.

V nedeljo, 17. julija je bila v Atlanti 1. nacionalna konvencija demokratov. Mesto se je že mesece pripravljalo na to, barvali so pločnike, sadili drevesa, imeli seminarje za taksiste in razpošiljali pakete z napredno literaturo.

»V teh trenutkih je mesto Atlanta zelo ponosno,« je bilo objavljeno v Atlanta Journal Constitution. »Že od obdobja boja za državljanske pravice si Atlanta nenehno prizadeva za svoj ugled. Želela je postati najprej ameriško mesto in šele potem mesto na Jugu.«

Dan prej je v mesto priletel Rob Lowe in se nastanil v hotelu Atlanta Hilton and Towers v središču mesta. V majici z napisom L.A. LAKERS so ga peljali v sobo 2845, iz žepa je potegnil šop francoskih frankov, skomignil z rameni in dejal uslužbencu, da bo dobil napitnino kasneje. Lowe je bil v mestu kot član delegacije hollywoodskih zvezdnikov, ki jih je vodil Tom Hayden. Čeprav je bila skupina sestavljena predvsem iz producentov in ostalih, ki delajo za kamero, pa so bile v njej tudi zvezde kot Rob Lowe, Judd Nelson in Ally Sheedy.

»To je bil poskus politične izobrazbe, priložnost, da se srečajo z vodstvom stranke,« je dejal Bill Schultz, govornik Toma Haydena. »To je bila zelo resna skupina ljudi.«

Potem, ko je preživel nedeljo na baseball igrišču s Tomom Haydenom, v uniformi baseballske ekipe iz Atlante, ko je z njimi odigral eno tekmo in odgovoril na vprašanja TV postaje iz Savannah, se je vrnil v svoj hotel, kjer se je komaj izognil anti Ku Klux Klan zborovanju, ki se je odvijalo v bližini. Tega večera je odšel na zabavo Teda Turnerja in CNN, kjer so ga fotografirali z Lauro Turner, njegovo 27-letno hčerko.

Lowe je za People povedal da bo mogoče kdaj kandidiral za predsednika, toda »najprej se mora še veliko naučiti o igranju«. Lowe, 25, je imel »zelo nenavadno igralsko kariero«, je zapisal nek kritik, »ki je do nedavnega temeljila samo na njegovem nenavadno dobrem izgledu.«

S svojimi izrazitimi ličnicami in sijočimi modrimi očmi je Lowe zelo lep, pravi primer modernega filmskega lomilca src. V neki anketi je revija Seventeen ugotovila, da je Rob Lowe najljubši zvezdnik kar 48 % najstnic.

Lowe je rojen v Charlottesville, Virginia, kjer je njegov oče študiral pravo na Virginijski univerzi. Kmalu zatem se je družina preselila v Dayton, Ohio, kjer sta se

starša ločila in se je mati ponovno poročila, tokrat z daytonskim mestnim arhitektom. Že od vsega začetka je Rob želel postati igralec.

»Zelo rad sem recitiral dialoge in pravljice.« Pri šestih letih je bil fotomodel v reklamah. Pri osmih, potem ko je videl musical Oliver v krajevnem gledališču, se je začel pojavljati v lokalnih TV showih, na radiu in na vseh predstavah na koledžu, kjer so imeli kakšno otroško vlogo. »Za vloge ni bilo dosti konkurence,« se spominja Lowe. »Niti en fant iz moje sosesčine si ni želel postati igralec. Mene so vsi kritizirali. Toda igranje me je držalo proč od uličnih tolpih in kraje avtomobilov.«

Ko je bilo Robu 12 let, se je mati tretjič poročila, zdaj s psihiatrom iz Malibuja in družina se je preselila v Kalifornijo. S prihodom v to ekskluzivno obalno mesto je Rob še intenzivneje poskušal uresničiti svoj načrt in postati hollywoodska zvezda. Vsak dan po šoli se je z avtobusom peljal v Hollywood, da bi se udeleževal promocij in agentom puščal svoje fotografije. Ob vikendih je pohajal s prijatelji Emiliom Estevezom in Martinom Sheenom, skupaj so doma snemali filme in sanjali o slavi.

»Vse kar si je Rob kdaj želel, je bilo postati igralec,« pravi njegov dober prijatelj Cassian Elwess, 30, britanski producent, ki je Robov prijatelj že 6 let. »Ne bo mu všeč, da vam to govorim, toda ko je bil še v gimnaziji, je bil dolgolasi freak z očali, nikoli ni imel punce in ljudje ga niso jemali zelo resno. Ko si je ostrigel lase in nabavil kontaktne leče je nenadoma postal Rob Lowe, ki ga vsi poznamo.«

Končno je Lowe dobil svojo priložnost in namesto da bi delal maturo, se je pojavil v dveh TV serijah After School Special, ki pa jih niso dolgo predvajali, in nato v filmu, kjer je kar mrgolelo hollywoodskih lepotcev: The Outsiders F.F. Coppole. Nato je imel glavne vloge v filmih: Class, Oxford Blues, The Hotel New Hampshire, St. Elmo's Fire, About Last Night, Masquerade. Njegova najboljša vloga (in nominacija Zlati Globus za najboljšo stransko moško vlogo) je bila leta 1987 v filmu Square Dance, kjer je igral umsko zaostalega mladeniča. Kljub konkurenci Jasona Robardsa in Jane Aleksander, je kritik New York Timesa zapisal, da je bila vloga Roba Loweja najbolj mogočna. Zadnje čase dobiva Lowe milijon dolarjev in več za film. Čeprav je Lowe o sebi dejal, da je zelo plah kar se tiče žensk, je igral s partnerkami kot so Nastassja Kinski, Jodie Foster, Jacqueline Bisset, Cindy Gibb, Demi Moore, Ally Sheedy, Mare Winningham, Jenny Wright in Virginia Madsen. Imel je tudi razmerja z Stephanie Monaško, Melliso Gilbert, Fawn Hall, Jane Fonda, Grace Jones in mnogimi drugimi. O lepih in slavni ženskah Hollywooda je Lowe dejal: »Če nisem bil z njimi, jih poznam ali pa sem bil z njimi zaročen.«

Danes živi Lowe v hribih nad Hollywoodom v svoji prvi hiši, prenovljenem bungalovu, vrednem več milijonov dolarjev, z bazenom in košarkarskim igriščem. Hiša je dekorirana v sivih, modrih in belih odtenkih, pohištvo je Repro Deko, Kalifornijska moderna in japonski elektro tech. Na stenah visijo slike obskurnih slikarjev v stilu »Jean Michel Basquiet sreča Pee-Wee Hermana«, pravi Elwes. Lowe vozi siv porsche 948. Loree Rodkin, osebni manager mnogih hollywoodskih zvezd pravi: »Rob ni nič drugačen od povprečnih 25 letnikov, razen da ima več denarja in da je slaven.«

Rad hodi na piknike, z dekleti v kino in na plažo. Ve, da dobro izgleda, vendar se temu upira. Je zelo duhovit, zabaven, skromen, velik šaljivec. Na splošno je zelo pameten, zdrav dečko. Njegova edina slabost so ženske.«

Rob ima rad jet smučanje, športne tekme, video in pohajanje s fanti. On, Nelson, Estevez, Sheen, Elwess in še nekaj hollywoodskih zvezdnikov tvorijo enotno skupi-

no. Obiskujejo Hard Rock Cafe, pijejo pivo in jejo pomfri, hodijo kegljat v Rock and Bowl. Lowe rad nosi jeans in majice, nasploh poceni garderobo, včasih pa obišče tudi drage butike na aveniji Melrose. Znan je po svojih imitacijah Mr. T, Richarda Gereca, Marlona Branda in Carya Granta, po svojih marshmallow sendvičih in po svoji zvestobi do prijateljev.

»Družimo se predvsem ob vikendih,« pravi Elwess, ki je srečal Lowa na snemanju filma Oxford Blues, enega od 14 filmov, ki jih je Elwess produciral v zadnjih sedmih letih. »Ljudje so med tednom doma. Ti mladi igralci so obsedeni z delom in ne mislijo tako, kot sta v svojih časih James Dean in Marlon Brando. Vsi hočejo trdo delati.«

»Rob bi hotel biti kot Cary Grant,« pravi Elwess. »Je zelo zabaven in očarljiv, čeprav bi hotel biti tudi kot Clint Eastwood. Ko ga spoznaš, ugotoviš, da ima veliko ranljivih točk. Njegove slabosti so njegova moč. Včasih je malce neroden in čuden, pa tudi zelo močna osebnost. Izžareva nekakšen magnetizem, ki ljudi neznansko privlači. Rob absolutno obožuje ženske. Ljubi jih, prav nor je nanje. Še vedno ljubi prav vsako dekle, ki jo je kdaj srečal. V vsakem dekletu lahko najde nekaj dobrega. Mislim, da se ženske odzivajo prav na to. Lahko prepriča vsako dekle, da se počuti zadosti dobro in lepo, da gre z njim ven.«

Tistega nedeljskega popoldneva v salonu SuperHair še niso dosti govorili o zboru demokratov ali Robu Lowu. Nato pa jih je poklical klient s ponudbo. Robov prijatelj John Roca, fotograf iz New Yorka je prišel v mesto in je poklical studio, da mu priskrbijo nekaj modelov. Ob pol sedmih zvečer se je sestal v mestu s 14 uslužbenci SuperHair. Ko je posnel nekaj filmov, se je z njimi dogovoril za session v klubu RIO kasneje zvečer. Hotel je poslikati nočno življenje Atlante v času demokratske konvencije in mularija z modrimi, zelenimi in rumenimi lasmi v čudnih oblačilih se mu je zdela dobra dekoracija.

»Poklical sem RIO,« pravi Lester, »in se z Rebecca, ki je bila tisto noč gostiteljica, dogovoril, da pripeljem skupino mladoletnikov v klub za foto session.«

»Deset minut do devetih se je prikazalo vseh 30, vsi s popolnim imageom. Lastnik je bil navdušen, da je klub tako zgodaj poln in jim ni zaračunal vstopnine. Toda vsi so morali pokazati osebne izkaznice. Mogoče je Jan imela osebno izkaznico koga drugega, toda imela jo je, drugače je ne bi spustili noter.« Med čakanjem na fotografa so plesali, pili in se zabavali.

Klub RIO je v bivši stavbi RKO Film Promotions in skladišča Hustler magazina. Ima šest barov v treh velikih sobah, v zgornjih prostorih je disco, v spodnjih rock klub z živo glasbo. Na stenah hodnikov so prave minigalerije s slikami iz filmov in avantgardnimi instalacijami.

»Ves koncept kluba RIO temelji na tem, da je življenje iluzija, iluzija so tudi nočni klubi,« pravi direktor kluba Eron Thomas. »Mi ustvarjamo iluzije. Zato se ljudje sem neprestano vračajo.« V klub zahaja mnogo različnih vrst ljudi, predvsem pa modni punkerji, ki živijo samo za obleke in imidž.«

»Včasih je obleka kot oklep,« pravi Thomas, »določeni ljudje vas bodo sodili po obleki in na take se vam ne bo treba nikoli ozirati. To je kakor ovratnica proti bolham. Drži jih proč.«

RIO in še dva, trije nočni klubi v Atlanti predstavljajo mestno podzemlje. V klubih igrajo bendi kot so Slaves to the Siren, Thelonious Monster in Urban Blight.

Frenzično viharno vzdušje ob stroboskopski luči traja do štirih zjutraj, ko se dogajanje prestavi v enega od non stop odprtih barov v bližini. Mali dilerji na svojih obhodih po klubih ponujajo nekvaliteten kokain in pijačo.

»Ljudje padejo v klubsko sceno,« pravi Marion Crowell iz SuperHair, »in to postane njihovo življenje. Ideja, da greš ven in se dobro zabavaš, se izgubi. Klubi so vse, za kar še živijo. Iti ven, žurirati, se drogirati. Res se dogaja. Žalostno je. Videla sem veliko res dobrih mladih ljudi, ki jih je vse skupaj zaneslo. Mislim, da klubi kot taki niso krivi za to, kriva je njihova napačna percepcija tega, kaj naj bi scena bila. Mladi gledajo nočno življenje kot ga prikazujejo filmi in TV in si predstavljajo, da tako živijo vse slavne osebnosti, ter jih tako poskušajo posnemati.«

V nedeljo zvečer, ko so SuperHairrovci čakali na fotografa, je bila Susan v svoji pisarni.

»Poklical me je vratar in mi sporočil, da bi Rob Lowe, Ally Sheedy in še nekateri radi prišli v klub. Poiskala sem Rebecco, ji povedala, da prihajajo VIP in ji naročila naj da šampanjec na led ter pripravi posebno sobo. Nato sem srečala Jan in Tara ter jima povedala, da prihaja Rob Lowe. Bili sta navdušeni. Želkli sta ga spoznati in svetovala sem jima, naj se mu kar predstavita. Vzeli sta pijačo in se vsedli točno pred posebno sobo.«

Susan je odšla dol in peljala skupino, v kateri so bili Lowe, Ally Sheedy, Judd Nelson, Holy Robinson, Justine Bateman, Alec Baldwin in ostali, ter jih peljala v posebno sobo blizu plesišča.

»Rob je bil O.K. Nosil je mala Pointdexter očala, suknjič in majico s pikami. Gospod mladi demokrat. Bil je zelo vljuden.«

»Delala sem v posebni sobi. Nelson mi je sledil po sobi z dvema koktajlema v roki in govoril: »Tako si lepa punči, bi šla z mano domov?« pravi Rebecca.

Medtem sta Jan in Tara sedeli pred vrati in čakali. Jan je neprestano spraševala, kdaj bo Rob prišel ven.

»Prostor je bil nabito poln,« pravi Sheedy, »v Atlanti je bilo drugače kot v ostalih mestih. V New Yorku in Los Angelesu so ljudje navajeni igralcev. V Atlanti so vsi vedeli, da smo v mestu in da smo tistega večera bili v klubu Río. Prihajali so si nas ogledovat. Niso jih pustili v sobo, pa vendar. Počutila sem se kot v pasti. Odšla sem z Juddom in Alecom.«

Lowe je ostal in se zabaval dalje. Nato je končno prišel k vratom, Jan in Tara sta takoj planili k njemu in Rebecca ju je predstavila.

»Jan je bila zelo vznemirjena,« pravi Rebecca, »Tara pa ne. Ona se ne zanima za fante. Toda Jan, ta mala šestnajstletnica, je bila vsa iz sebe. Dekle, ki ni še nikoli nikjer bilo, sreča Roba Lowea. Videla sem ji v očeh, kakšen vpliv je to imelo nanjo.«

Jan in Tara sta izginili v posebno sobo. Zabava se je nadaljevala. Okoli enajstih zvečer je Rebecca odšla na pavzo v sobo za osebje, kjer je naletela na Roba in še nekaj fantov.

Kadili so marihuano in eden od fantov je Robu ponudil ecstasy. »Rob ga je vzela, jaz pa sem sedela tam in opazovala vso sceno. Vprašala sem Roba če je Ally Sheedy lezbijka. Ni mi odgovoril. Bil je zelo pijan,« izjavlja Rebecca.

Nekaj čez polnoč je naročil Rebecci, da mu pokliče taksi. Nato je odšel z Jan in Taro.

»Srečal sem jih pri izhodu,« pravi fotograf Roca, ki je ravnokar končal svoj sassion s SuperHairrovci.« Naredil sem nekaj posnetkov, potem pa mi je zmanjkalo filma.«

Po pričevanju Roce in ostalih so se Rob, Jan in Tara vsedli v taksi in se odpeljali.

Natanko deset mesecev kasneje je izbruhnil škandal. 18. maja, šest dni za tem ko so vložili civilno tožbo, je atlantska TV postaja WAGA prva objavila zgodbo. Naslednjega dne je Jim Shuler postal prvi medijski človek, ki je dejansko videl video posnetke.

»Tisto popoldne me je poklical nekdo iz klubske scene in mi povedal za ves scenarij: Lowe, dekleta, video, vse to je zvenelo tako bizarno in neverjetno, da smo se odločili da je edino pametno, če tega ne predvajamo.«

V popoldanski oddaji je Shuler na kratko ponovil obtožbe proti Lowu in intervjujal JT Slatona. Telefonske linije so bile neprestano zasedene, ljudje so ponujali kopije traku, ali pa izražali svoj bes nad celo afero...

Ob enajstih zvečer, po skrivnem sestanku na obrobju mesta je imel Shuler trak v rokah.

»Ko smo spoznali, kaj se lahko izcimi iz vsega tega, smo sklenili, da bomo pri vsej stvari skrajno previdni,« pravi Shuler.

V Atlanti je posedovati tak video in distribuirati ga, kaznivo dejanje, za katerega dobiš eno leto zapora in plačš 5.000 dolarjev kazni. Če narediš eno samo kopijo, te lahko obtožijo razpečevanja.

39 minut dolg trak je razdeljen na tri segmente. Prvih 25 minut je bilo posnetih v Parizu, preden je Rob prišel v Atlanto. Prikazuje Lowea in 21-letnega moškega, ki seksata z ameriško manekenko Jeniffer. Kot pravijo viri, je prijatelj, asistent produkcije iz New Yorka, srečal Lowea na snemanju in postala sta dobra prijatelja. »V Parizu sta tri tedne skupaj žurirala,« je povedala priča, ki je želela ostati anonimna. V noči, ko je bil posnet video, sta bila na zabavi Grace Jones. Na traku sta Rob in Jeniffer omenjena samo z imenom, prijatelj pa tudi s priimkom. Segment se začne s prizorom, ko prijatelj obdeluje ležečo Jennifer, ki se ji na posnetku vidijo samo kolena. V sobi je bilo temno, zato je kvaliteta video posnetka zelo slaba. Čez nekaj časa se pojavi Lowe s steklenico piva. Sede na posteljo in pravi: »Kar nadaljujta, saj gledam.« Nato postavi pivo na nočno omarico in se začne samozadovoljevati, Jeniffer pa se začne pritoževati nad prijateljem. »Mučita me,« mrmra in tako komentira prijateljevo ogromno moškost, s katero je obdarjen. Nato se prikaže Lowe in naslednjih šest minut in pol obrnjen z zadnjico proti kameri neutrudno nabija in vzdihuje: »Aah, ah, aah,aah.« Jeniffer istočasno fafa prijatelju, ki stoji ob postelji. Prijatelj pravi Robu, da bi Jeniffer rada, da z njo bolj grobo ravnata. Zasliši se zvok klofut. Tako se nadaljuje, moška se med sabo izmenjujeta.

»Ali ti je všeč vsa ta pozornost?« vpraša Lowe dekle.

Na koncu Jeniffer pravi: »Jenn rabi deset minut odmora.« Rob je na to odvrnil: »Ali je tukaj vroče ali se mi samo dozdeva?« in pogovor se nadaljuje, Rob in Jenn govorita o poletnih počitnicah, St. Tropezu in Grace Jones. Drugi segment filma traja približno sedem minut in je dokument Robovega nedeljskega popoldneva v Atlanti.

Prikazuje Roba v steklenem hotelskem dvigalu, njegovo telovadno torbo z baseball rokavico v njej, nato Roba, kako trenira z lokalnim moštvom The Braves, Roba in Toma Haydena (Hayden pravi, da ga je mnogo ljudi imelo za Robovega očeta), Loweov intervju za TV postajo Channel 22 iz Savannaha, reklamo za Goodyear, California Raisins in anti Ku Klux klan demonstracije v mestu.

Zadnjih sedem minut filma se začne z Jan, kako naga prihaja iz kopalnice, v rokah ima časopis. Tara pije pivo. Nato začneta Jan in Tara seksati. Kamera je ob vznožju postelje. Rob pravi: »Rad bi videl, kaj počnejo dekleta..... rad bi dobro lekcijo,« in dekleti nadaljujeta z oralnim in manualnim seksom. Tu in tam se pojavi roka in boža katero od deklet. Nato se sliši Lowea, kako pravi: »Potem bi vama rad pokazal tole, pokazal, kako izgledata. Jan, ti si tako seksi.« Dekleti se hihitata in izgleda, da se imata dobro. Nato kamera kaže ginekološki posnetek. Tara s posmehljivo poučnim glasom začne razlagati dele telesa.

»To je Janin klitoris,« pravi. Potem se sliši Jan: »To je zabavno. Daj, razburi me.« Pobere kamero ter jo usmeri na Lowea, ki se pači, smehlja in pošilja poljubčke v kamero.

Predvajanje traku na WAGA je pripeljalo v Atlanto veliko medijskega tiska in TV. Zgodbe so bile objavljene celo v New York Post, Washington Post, v vseh tabloidih in na londonskih škandalskih straneh. Arsenio Hall je izjavil, da je »Rob končno posnel film, ki ga hočejo vsi videti«.

84 David Letterman v svojem seznamu razlogov, zaradi katerih ajatola mora živeti, pod številko 5 navaja: »Ni še videl sex videa Roba Lova.«

V Atlanti so gruče fotoreporterjev in TV ekip kampirale pred klubom Rio in pred Janinim domom in šolo. Nekaj video reporterjev je skušalo skrivoma snemati salon SuperHair. Plačali so za frizure, toda željenih informacij niso dobili. Craig Rivera, Geraldov brat, ki dela za Inside Edition, je s kamero zasledoval Taro po klubu do ženskega WC. Varnostniki so ga vrgli ven.

Dan zatem, ko so predvajali video, je WAGA dobila ponudbo 10.000 dolarjev za trak, da bi ga predvajali v nekem nacionalnem TV showu. Kasneje je predstavnik istega showa ponujal 30.000 dolarjev na roko. Prav tako so skušali podkupiti vse ostalo osebje TV postaje, potem pa je bil razposlan interni memo, da je treba vse take poskuse prijaviti.

Kmalu so tudi ostale postaje in programi imeli kopijo videa, vendar večinoma samo s prvim delom, kjer so Lowe, Jeniffer in prijatelj. Zaradi tega so gledalci dobili vtis, da je bil ta segment posnet v Atlanti in da je dekle na njem Jan. V resnici je zelo malo ljudi videlo tisti pravi posnetek, ki je Roba spravil v težave.

Glede na mnoge vire, je Tara tisto jutro, ko je poklicala Susan v klub RIO, spraševala, če lahko oni presnamejo super 8 na VHS kasete. Ko ji Susan ni mogla pomagati, sta Jan in Tara odnesli trak Lesterju v SuperHair. Ta ga je dal lokalnemu video snemalcu, ki ga je presnel na dve VHS kaseti, in na svoje kasnejše obžalovanje ni gledal posnetka ter tudi ni obdržal kopije zase.

Lester je eno obdržal doma. Kaseto je posojal mnogim prijateljem in za nekaj časa izgubil sled za njo. Deset mesecev je krožila po Atlanti, preden je bila vložena tožba. Susan in ostali trdijo, da je Tara dejala da je bilo v sobi tisto noč »veliko kokaina«. Ko je Rob seksal z Jan, ju je hotela posneti, toda ni znala vključiti kamere. V

dokumentih na sodišču piše, da so jemali droge in da je Rob imel spolne odnose z Jan.

Tara je povedala prijateljem, da je sedela na stolu, pila pivo in ju gledala, potem pa se je Rob nenadoma ustavil, jo pogledal, splezal k njej in ji raztrgal srajco. Povedala je tudi, da je Rob težko dosegel orgazem zaradi toliko kokaina in ecstasya ki ga je vzel tisto noč. Na koncu ga je Tara oralno pripeljala do orgazma, nakar je Rob zaspal, dekleti sta odšli, ukradli trak, 200 dolarjev za taxi in stekleničko tablet.

V naslednjih dneh je podzemlje Atlante valovilo od govoric o Robu, Jan in Tari. »Mislim, da je bilo Jan nerodno zaradi tega, Tara pa je bila ponosna,« pravi Lester iz SuperHair.

»Tara je predlagala, da naredijo žur in pokažejo video vsem in Jan se je nekako strinjala, toda pri sebi je vedela, da se to ne sme zgoditi. To je eden od razlogov, zakaj sta vzeli trak. Nista želeli, da bi Rob imel ta video. In nista želeli, da Janini starši odkrijejo, da je Jan spala z žensko. Spoznali sta, kaj se je zgodilo in bili čisto hipnotizirani od tega. Bilo je kot: »HEJ! Bili sva z Robom Loweom. Zdaj bova zvezdi v Atlanti.«

Kmalu za tem je, po pričevanju Amande Hinson, Jan »prišla k nam in mi povedala, da je spala z Robom Loweom in me povabila, naj si pridem ogledat posnetek. Rekla je, da me bo ubila, če kaj povem njeni mami in da bo imela zabavo v SuperHair, kjer bo predvajala video.« Hinsonova tudi prisega, da se »Jan zdravi zaradi vaginalne infekcije.«

Potem je Janin brat Ashley našel trak v njeni omari in si ga ogledal. In to takoj povedal mami.

Papirji, ki jih je 14. junija 89 predložil J. Hue Henry, odvetnik Lene Parsons, nadaljujejo sago: »Ta film je avgusta 88 odkril tožilec, ter ga nemudoma predal ustreznim pravnim organom v okrožju, kjer je bil film posnet.«

To je mesto Atlanta, okrožje Fulton.

Navedbe v papirjih so povzročile poizvedbe glede ukrepov JT Lewisa Slatona. Ko so ga prvič vprašali za incident v sredini maja, je povedal reporterjem, da je bil z zadevo seznanjen le nekaj tednov prej in da ravnokar »preverja, če stvar res zasluži tožbo.« V zadnjem intervjuju pa je priznal, da je trak imel že od avgusta 88.

»Obstajali so določeni zadržki, zaradi katerih smo stvar namenoma zavlačevali,« je dejal Slaton. »Treba je bilo ugotoviti mnogo stvari. Kje so se srečali, koliko staro je izgledalo dekle, ali je bila uporabljena sila, ugotoviti veliko dejstev.«

Na vprašanje, ali so že zaslišali Roba Lowea, je Slaton odgovoril, da z njim še »ni stopil v stik.« Ali je mogoče Slaton preložil vse obtožbe proti Lowu, da bi preprečil škodo, ki bi jo to povzročilo Dukakisovi kampanji? Je bilo Loweu prizanešeno iz političnih razlogov?

»Nisem prav dosti prikrival,« pravi Slaton. »Mediji so vse spremljali. Res je, da kandidiram kot demokrat, toda preganjal sem že mnogo demokratov, približno 10.000 na leto. Tukaj ni veliko republikancev. Poleg tega je veliko primerov tukaj starejših kot ta. Po zakonu moram ukrepati v roku štirih let. Nekateri primeri pač rabijo več časa kot drugi.«

V času, ko je Lena Parsons našla video, sta se z možem ločevala. Trak je le še prilil olja na ogenj. Jan je povedala Amandi, da bo »s filmom izsiljevala Roba Lowea za dva milijona dolarjev.«

To hvalisanje je lahko le produkt Janine domišljije, ali pa je resnica v borbi za denar med Loweom in Leno Parsons.

Dokumenti, ki so jih predložili Loweovi odvetniki trdijo, da je družina Parsons poskušala »izvleči« iz Roba Loweja pol milijona dolarjev, da bi se tako izognil »slabi publiciteti«. Odvetnik J. Parsons naj bi povedal Loweovim odvetnikom, da je bil njegov klient »pripravljen opustiti vse tožbe za povračilo 500.000 dolarjev.«

Vendar je Pamela G. Guest, njegova odvetnica zanikala te obtožbe. »Nikomur nisem izjavila, da lahko dosežem umik tožbe. Te moči nimam.«

Loweovi odvetniki so predlagali sodišču, da razveljavi tožbo in uvede sankcije proti gospe Parsons. Odvetniki zanikajo, da je Rob zapeljal Jan. Trdijo, da Lena Parsons nima pravice zahtevati odškodnine za čustveni pretres, zaradi katerega trpi, ker ji je Lowe zapeljal hčer. Njene trditve nimajo »upravičene osnove«, »so brez pravega vzroka« in le »izsiljevalska taktika«.

Odvetnik Lene Parsons trdi, da je Loweov odvetnik Dale Kinsella izjavil, da mu je Lowe priznal, »da je srečal hčer moje klientke v Atlanti in da se je pojavil v porno videu.« (Kinsella na te 4 telefonske klice ni odgovarjal). Glede na obtožbe izsiljevanja Parsonsovi odvetniki trdijo, da so se »vseskozi vzorno obnašali«, medtem ko so Loweovi odvetniki »grozili, preklinjali, kričali, jih sramotili in lagali. Proces na sodišču so izkoristili za reklamo«.

86

V začetku julija je zvezni okrožni sodnik ugodil Loweovi zahtevi, da se opusti tožba Parsonsove za materialno povrnitev škode, ki je nastala, ko je Rob domnevno zapeljal njeno hčer, ostale obtožbe pa da so umestne. Obema stranema so zavrnila zahteve po sankcijah.

Po noči, ki sta jo preživeli z Robom, se je življenje Jan in Tari močno spremenilo. Vest o civilni tožbi je ravno sovpadla z Robovo v zadrego spravljajočo glasbeno točko s Sneguljčico na podelitvi Oskarjev. Igralec je bil v Cannesu na filmskem festivalu. Novinarjem revije People je izjavil da ga »takšne izjave ne skrbijo«. Vendar pa njegov prijatelj, ki je bil z njim v Cannesu, trdi, da je Roba skrbelo, da ga ne bodo res »tožili ali izsiljevali«. Izjavlja tudi, da je Rob iz strahu pred tožbo in drugimi represalijami uničil celo knjižnico videokaset, na katerih so bili podobni posnetki z drugimi ženskami.

»Mislim, da se mu ni niti sanjalo, da bi lahko vse to prišlo na dan,« pravi prijatelj. »Glede tega je zelo skrivnosten in izmikajoč. Mislim, da mu je nerodno.«

Čeprav je Lowe odklonil intervju o tej zadevi, pa je prosil svoje prijatelje, da jih imajo. Tako je njegova publicistka Lisa Kasteler iz PMK podala zelo dobro sliko o njem, s poudarkom na njegovem dolgoletnem zanimanju za politično dogajanje v Malibuju in za dobrodelne ustanove, predvsem otroške.

Elwes pravi, da je bil »Rob obupan zaradi afere v Atlanti. Govoril je: 'Se bom že nekako izvlekel iz tega. Žal mi je samo, da so v to vpleteni tudi moji prijatelji in se vam zaradi tega opravičujem'«.

»Rob ima zelo razvit smisel za humor,« pravi Ally Sheedy. »Tako tudi obravnava vso zadevo. Kot, ja, O.K., zgodilo se je. Res bi rad, da se vse čimprej razčisti in konča. Biti igralec je zelo pomembno zanj. Skrbi ga vse, kar se bo zgodilo in kako bo to vplivalo nanj.«

Kmalu po razkritju afere so Roba umaknili iz naslovnice revije Teen, njen tiskovni predstavnik pa je izjavil, da je neprimerno »delati publiciteto osebi, proti kateri so naperjene tako resne obtožbe«. V juniju je Lowe prejel nagrado, imenovano Brez opravičila. V reviji Women's Wear Daily je bila objavljena njegova slika z napisom »Kako globoko lahko padeš?« (besedna igra low - lowe; op.prev.)

Julija, potem ko so predvajali video na kabelskem programu Ala Goldsteina Midnight Blue, so se kopije traku s samo prvim posnetkom v Los Angelesu prodajale za 29.95 dolarjev in vse mesto je govorilo o tem. Čeprav je bil incident prava nočna mora za Robove tiskovne predstavnike, pa ni vplival tudi na njegovo kariero. Nekateri ljudje v Hollywoodu so bili res očitno vznemirjeni zaradi njegovega obnašanja. Ostali pa so mnenja, da je škandal samo malo pomagal obrusiti njegov imidž lepega hollywoodskega dečka. Lowe je 20. junija začel snemati že prej dogovorjen film v Los Angelesu. Film je imel (ironično naključje) naslov Slab vpliv (Bad Influence). V njem Lowe igra potepuha, ki na video na skrivaj posname uspešnega poslovneža, ko spi z neko žensko. Steve Tisch, producent, pravi: »Lowe v filmu predstavlja človeka, ki smo ga vsi kdaj v življenju srečali, človeka s slabim vplivom.« Tisch, ki je produciral hite kot sta Risky Business in Soul Man, pravi, da vztraja pri svoji izbiri Lowea za to vlogo. Lowe in on sta se spoprijateljila in Tisch pravi: »Mislim da je Rob spoznal, da je tudi on samo navaden smrtnik. V poslu, v katerem je, ga lahko uničijo prav tisti ljudje, ki so ga tudi ustvarili - njegovo občinstvo, njegovi oboževalci, ljudje, ki so mu verjeli. Lowe se zaveda, da je nujneje postati boljši igralec kot pa slavna osebnost. In sebično moram priznati, da je sedaj pravi čas za to. Mislim, da je to, s čimer se zdaj sooča, pravi izziv. Ali lahko spremeniš odgovornost v svojo prednost? Priznal mi je, da je spremenil svoje življenje. Njegova surovost in obnašanje mladega divjaka sta zdaj stvar preteklosti. Ta incident ga je preusmeril. Med posameznimi snemanji ne gleda več skozi okno in občuduje joške kake sedemnajstletnice. Namesto tega se bolj resno posveča svojemu delu. Iz človeka, ki sprašuje »Kje je nocoj žur?« se je spremenil v človeka, ki se bo resno usmeril v svoje delo, ker mora posneti dober film, ustvariti karakter, ne pa da bodo o njem pisali samo to, s kom bo šel na podelitev oskarjev.«

Robov prijatelj, ki se pojavlja v prvem delu videa, je bil spočetka zelo prestrašen. Njegovi starši poznajo Roba in celo stvar so videli na televiziji - sin jih niti ni imel časa posvariti, da je na posnetku tudi on. Ponudili so mu 25.000 dolarjev za TV intervju, toda zvest Robu ga je odklonil.

John in Lena Parsons, Janina starša, sta se medtem ločila. Lena je začela delati kot uradnica v supermarketu Kroger s 4,50 dolarja na uro.

Johnu Parsonsu so dodelili skrbništvo nad Jan in Ashleyem, in v intervjuju za TV povedala, da Jan ni nikoli nameravala izsiljevati Roba in da je »zelo skromno dekle. Tako se morda res ne kaže na posnetku, toda danes je takšna«.

Po odloku sodišča je Jan morala pustiti delo v SuperHair in se vrniti nazaj v svojo šolo v okrožju Cobb. Jeseni leta 1988, kmalu potem ko so odkrili trak, se je Jan 90 dni zdravila zaradi depresije na tamkajšnjem psihiatričnem oddelku. Zelo je besna na Lesterja ker jo »je zajebal« glede tistega videa, pravi Lester in dodaja, da so ji vzeli tudi njen ljubljeni Porsche. Ko so jo nazadnje hoteli intervjuvati, je novinarje napolnila k svojim odvetnikom, češ da noče ničesar izjaviti.

Taro so medtem odpustili iz SuperHair zaradi domnevnega alkoholizma. Sedaj se izogiba javnosti. Odklanja intervjuje in zavrnila je ponudbo 25.000 dolarjev, da bi govorila o tisti noči.

»Ljudje imajo dvojno mnenje o tisti noči,« pravi Susan Sullivan, »prvo je, da je Lowe navadna baraba, pornografski manijak, drugo pa, da so mu jo pošteno zagodli. Treba je videti obe plati. Vsi so bili v klubu. Jan se je obnašala kot odrasel človek, vseč ji je bilo biti z Robom. Če bi bila s kakšnim lokalnim frajerjem, ne bi nikoli slišali, da ju je snemal na video.

Neumno je, da v Ameriki delajo takšne bogove iz mladoletniških idolov. Pred leti je bil Rudolf Valentino, zdaj je Rob Lowe. Hollywood mu je določil seksualno pozicijo. To je vsa finta, to je vsa publiciteta. Dajo ga na trg, da bi mlada dekleta hodila v kino, kupovala njegove posterje, fantazirala o tem, kako fukajo z Robom Lowom. Torej zakaj ne bi Jan fukala z njim, če je imela priložnost? Le zakaj ne?«

Prevedla Bernarda Petelinšek

Tekst *Težave z dekleti* (Girl Trouble) je eklatanten primer postwolfejovske divizije ameriške publicistike. Originalno je izšel v reviji Rolling Stone (24. avgust 1989).

STUDIA HUMANITATIS

1.-2. Perry ANDERSON
- *Rodovniki absolutistične države* (2 zvezka)
(prevod: Miha Kovač)
750 strani.

Andersonovi *Prehodi iz antike v fevdalizem* (Studia humanitatis 1989) so uvod v *Rodovnike absolutistične države*, monumentalno analizo predkapitalističnih družbenih formacij v zahodni in vzhodni Evropi, na Balkanu in v Skandinaviji, na Kitajskem in Japonskem. Angleški novolevičarski teoretik pojasnjuje zgodovinsko dinamiko gospodarskega in političnega razvoja različnih delov Evrope v njihovih hkratni povezanosti in razlikah.
(zgodovina, sociologija, marksizem)

3. Roland BARTHES
- *Retorika starih; Elementi semiologije*
(prevod: Rastko Močnik in Zoja Skušek-Močnik)
220 strani.

Prvi knjižni prevod slavnega francoskega teoretika v slovenščino prinaša dve razpravi. Prva je prikaz zgodovinskega razvoja retoriške vede in njenih prijemov od Aristotela do izginotja te vede v prejšnjem stoletju. Druga je tako rekoč teoretski laboratorij za pridobivanje konceptov, brez katerih ne bi bilo teorije na področju humanističnih ved in družboslovja.
(teorija in zgodovina literature in kulture, lingvistika, sociologija, filozofija)

4. Ranuccio BIANCHI-BANDINELLI
- *Od helenizma do srednjega veka*
(prevod: Bojan Djurič)
300 strani.

Izbor najpomembnejših spisov enega izmed vodilnih klasičnih arheologov po vojni. Vpeljal je nove poglede na antično umetnost. Z analizo umetnostne produkcije v kon kretnih zgodovinskih okoliščinah je rekonstruiral razvojni lok od grške helenistične do evropske srednjeveške umetnosti, kjer je rimska umetnost izhodišče za razvoj zahodnoevropske.

(zgodovina umetnosti, arheologija, zgodovina)

5. Ernst GOMBRICH
- *Spisi o umetnosti*
(prevod: Nataša Golob)
400 strani.

Avstrijski Jud, ki se je pred nacizmom umaknil v Anglijo, dolgoletni direktor Warburgovega inštituta, sodi med najznamenitejše teoretike in zgodovinarje umetnosti

v svetu. Studia humanitatis prinašajo izbor njegovih spisov o renesančni umetnosti in študij o psihologiji dojemanja, temeljnih za razpravljanje o umetnosti in kulturi.
(zgodovina in teorija umetnosti, psihologija)

6. Roman INGARDEN
- *Literarna umetnina*
(prevod: Frane Jerman)
600 strani.

V slovenščini že imamo Jermanov prevod in predstavitev Ingardenovih Esejev iz estetike, kjer ta poljski filozof

obravnava slikarstvo, arhitekturo in glasbo. Literarne umetnine se je Ingarden lotil s fenomenološko analizo, ki razkriva intencionalno eksistenco literarnega dela in njegovo četrveroplastno notranjo zgradbo.

(teorija književnosti, estetika)

5. LETNIK

Knjižna zbirka STUDIA HUMANITATIS prinaša prevode temeljnih del sodobne svetovne teorije na področju humanističnih ved in družboslovja, ki iz slovenske kulture delajo sodobno znanstveno kulturo, slovenščino pa za intelektualen jezik, v katerem je mogoče zapisati in izreči vse, kar zmorejo svetovni jeziki.

Slovenski kmetje so njega dni brali večernice, mladi slovenski intelektualci v teh časih berejo
STUDIA HUMANITATIS.

5. letnik SH - 7 knjig v 8 zvezkih - več kot 2500 strani branja

Naročite ga med 12. in 14. uro na Založbi ŠKUC, Kersnikova 4, Ljubljana, po telefonu (061) 329-655, z naročilnico na 5. letnik SH, s poravnanjem celotne naročnine ali le prvega od največ štirih zaporednih mesečnih obrokov na Založbi ŠKUC ali s položnico na žiro račun 50101-678-52011 (za SH - 5). Vsi obroki bodo realno enaki, upoštevana bo inflacija. Od štirih obrokov velja eden: decembra '89 960.000 din, januarja '90 1.600.000 din... Do izida zadnje knjige 5. letnika se nanj še lahko naročite! Tako boste letnik dobili pol ceneje kot v knjigarni. Knjige boste prejeli po pošti ali (na vašo zahtevo) osebno na Založbi ŠKUC.

Zbirko finančno podpira *Kulturna skupnost Slovenije*.

5. letnik sponzorira Videm - Celuloza, papir in papirni izdelki Krško, p. o.

NAROČILNICA**

Naročam(o) komplet(ov) 5. letnika SH

Plačati(i) bom(o): a) celotni znesek takoj b) v dveh c) v treh d) v štirih zaporednih mesečnih revaloriziranih obrokih najkasneje do konca tekočega meseca a) osebno v pisarni Založbe ŠKUC b) preko položnice

Knjige bom(o) prejmal(i): a) po pošti na naslov b) osebno v pisarni založbe

Ime, priimek (firma)*:

Naslov:

* Po prejemu prve knjige boste prejeli račun za 5. letnik s 30% popustom.)

Datum: Podpis: (ig)

** Pošljete nam lahko prepisano, skopirano ali izrezano naročilnico.

Odrska *Stanley* obdobja *Kauffmann* Josepha Pappa

Kdorkoli objavlja v New Yorku gledališko kritiko, ima svojo zgodbo o Josephu Pappu. Moja je takšna. V oktobru leta 1970 se je pojavil v broadwayski igri že umrli Jack MacGowran in igra je propadla. Papp je vedel, da je MacGowran pripravil odličen bralni program Becketta v Parizu, ki ga je odobril sam avtor; in Papp je urno zavihtel na oder enega svojih gledališč prav MacGowrana z Beckettovim programom. Program sem videl, izredno užival in ga ugodno ocenil v *The New Republic*. Glede na to, da sem v zadnjem času napisal kar nekaj odklonilnih kritik o Pappovih produkcijah, se mi zdi edino pošteno, da omenim, da je MacGowran nastopil na enem od odrov »Public Theatra«, katerega producent, Joseph Papp, ima, »kljub nekaterim svojim napakam, občutek za posel in dovolj energije, da ga izpelje«.

Tistega dne, ko je kritika izšla, me je točno ob 9. uri poklical Papp in jezno dejal: »Kaj mislite s tistimi napakami?«

Torej, v članku piše, kar pač menim o njem, piše pa tudi o njegovih vrlinah. Ne glede na to, kakšna je kritika o tej ali kateri drugi njegovi predstavi, zasluži Papp prav gotovo resen premislek, ker predstavlja poseben kulturni fenomen. Danes je prav gotovo najpomembnejša osebnost v ameriškem gledališču. V glavnem ustvarja v New Yorku, ki je na žalost še vedno ameriški gledališki center, s tem pa tudi središče gledališkega objavljanja. Dela tako rekoč na vseh področjih sodobnega gledališča. Pričel je na Off Broadwayu in še vedno sodeluje. Je gonilo eksperimentalno delavniškega sektorja z imenom Off Off Broadway. V Centralnem parku ima poletni »Shakespeare Festival«, poleg tega pa še skupino, ki je stalno na gostovanjih po širši okolici. Ko še naprej brskamo po tem področju, ugotovimo, da je podpiral tudi črnsko gledališče, postavljal igre, ki so jih napisali, igrali in režirali črnici.

Vse kar je počel, pa je ponujal, če je le bilo mogoče, zastoj ali pa po zelo nizkih cenah, če ni šlo drugače, tako da je bilo njegovo gledališče resnično prostor primerne socialne in javne ponudbe. Papp je popolnoma nekaj drugega kot zadnji pomembni predstavnik ameriškega gledališča pred njim, namreč David Merrick, ki je bil v središču pozornosti v šestdesetih. Merrick je bil prvovrsten skupek uglajenosti, bistrosti, nepripadnosti in velikanske sposobnosti za posel, bil je skratka plenilec uspehov, producent, katerega predstave so bile včasih mamutski uspehi (*Hello, Dolly*), a hkrati, če pogledamo stvar resno, nezanimive, čeprav hiti. Zaslužil je dovolj denarja, da je lahko vzdrževal skupino (kar mu je zmanjševalo davke), ki je tu in tam ustvarila tudi kaj vrednega, kot na primer *Marat/Sade*, kar je kvaliteto izkazalo seveda že kje drugje, a lahko trdimo, da ni niti v teh, niti v svojih prvotnih produkcijah pokazal nikakršnega izvirnega okusa, kaj šele usmeritve, tako da njegova kariera ni imela prav nikjer nobenega vpliva, razen na njegov (in nekaterih drugih) bančni račun. Papp je čisto drugačna osebnost št. 1. Menim, da je prav, če rečem, da Pappa zanimajo predvsem njegova gledališka politika in njegovi cilji in šele potem predstava. Predstave naj bi politiko predvsem uresničile - tu z Merrickom primerjava seveda sploh ni mogoča. Da se lahko lotimo Pappove politike, tega, kako je nastajala in kam je peljala, pa moramo pričeti lepo od kraja.

Papp se je rodil v Brooklynu, leta 1921. Njegov oče je bil poljski priseljenec, izdelovalec drogov, Shmuel Papirofsky, mati Litvanka. (Papp je uporabljal svoje pravo ime vse dokler ni nastopil službe pri CBS v petdesetih; tam so mu ga enostavno skrajšali.) Ni imel kaj prida izobrazbe - nikoli ni prišel dlje od gimnazije - a v svojih mladih letih je bil pod močnim vplivom liberarno-glasbene kulture, ki je bila skoraj nekakšna bolezen židovskih skupnosti, hkrati pa je spoštljivo bral tudi Shakespeara. Leta 1941 je stopil v mornarico in preživel na Pacifiku štiri leta. Bil je celo član Specialne službe. Že takrat je pisal, režiral in produciral predstave za vojake. Ko so ga leta 1945 odpustili, je bil v Kaliforniji, izkoristil je ugodnosti, ki mu jih je ponujala vojaška izkaznica in se vključil v hollywoodsko igralsko skupino (Actors Laboratory). Ustanovila sta jo igralca izrednih kvalitet kot Morris Carnovsky in J. Edward Bromberg, v tridesetih letih člana newyorške skupine po imenu Group Theater, sedaj pa sta oba in še drugi odličnjaki, živela na obali. »Lab« je bil pod mogočnim vplivom Stanislavskega in je tudi sledil njegovi estetiki, se pravi mnenju, da je gledališče družbenopolitičen posredovalec. Tam se je Papp učil igranja in režiranja, potem pa je postal vodja. »Poučeval je tudi igro za delavce na šoli, California Labour School.« (To so njegove besede pred kongresno komisijo za protiameriško aktivnost osem let pozneje.) Leta 1951 je Papp dobil službo v potujoči skupini, ki je nastopala s komadom *Smrt trgovskega potnika*, kot režiser in v alternaciji za vlogo. Ko je bilo gostovanj konec, je odšel za režiserja k televizijski družbi CBS v New York.

Nikakor ne bi želel psihoanalizirati z nekakšne oddaljenosti, a Pappova psiha bi morala biti neverjetno pokvarjena, da bi lahko preprečila preprosto sklepanje o tem, kaj se je zgodilo potem. Ko je namreč delal na televiziji reklamne filme, in oddaji *Naming the Game* in *Gary Mooming*, je zbral skupino igralcev, bilo je leta 1953, in pričel študirati scene iz Shakespeara kar v neki cerkvi v Lower East Sideu. Glede na njegovo otroštvo in šest let družbeno usmerjenega dela v hollywoodskih skupinah je bilo čisto jasno, da bo s svojim udobnim delovnikom na televiziji povsem nezadovoljen, in da bo moral najti neke vrste protiutež s pomembnejšim delom.

Zakaj je skupina izbrala ravno Shakespeara namesto bolj popularnih družbenih iger? Za to obstaja verjetno kar nekaj vzrokov. Najpomembnejše je prav gotovo

dejstvo, da je imel Papp prirojeno ljubezen do Shakespeara, česar niti v sanjah ne bi želel zasmehovati. Drugič, delo s klasiki je očitno zadovoljevalo nekakšen kulturni imperativ, ki je bil vcepljen tako v Pappa kot v tisoče drugih otrok, ki so jih vzgajali priseljeni židovski starši. Da bi častili svobodo Novega sveta za razliko od restrikcij Vzhodne Evrope, sta bili v večini takšnih domov glavni gesli, vzgoja in kultura in ne toliko uspeh. Tretjič, in tu lahko na nek način združimo oba že omenjena vzroka, za Pappa ni nikoli obstajal nikakršen konflikt med kulturno obveznostjo in družbeno ustreznostjo v njegovi privrženosti Shakespeareu, nobena izbira ni bila potrebna med Slonokoščeni stolpom in Barikadami. O Henriku V je Papp napisal dvanajst let kasneje: »Čprav je ta igra pravzaprav himna angleški slavi, prestopi zgolj agitatorsko vlogo in postane zmagoslavno sporočilo za vse reveže, ki se kjerkoli bore proti nedopustni neenakosti.« (Kot bomo videli, je Papp do tega časa že močno spremenil svoj odnos do predstavitve Shakespeara.)

V zgodnjih letih svojega delovanja je bila druga Pappova naloga vzpostaviti odnos z občinstvom. S tem se je pričel ukvarjati že takoj naslednje leto, 1954, ko je njegova skupina svoj prvi program igrala brezplačno. Nato so prejeli od ministrstva Board of Regents (država New York) posebne pravice in ustanovno listino ter postali Shakespeare Workshop. Leta 1956 so imeli svojo prvo poletno sezono v Amfiteatru na East Riverju, ponovno prost vstop. Naslednje poletje so za svoje predstave začeli prvič uporabljati ime Shakespeare Festival (in tako je ostalo do danes), v začasnem gledališču v Centralnem parku; naslednjo zimo so igrali že v zaprtem prostoru, v gledališču Heckscher, v Otroškem centru na zgornjem delu Pete Avenije, daleč od visoke družbe, zelo blizu španskemu Harlemu (tu sem jih tudi prvič gledal v igri *Kakor vam drago*, Jaquesa je igral George C. Scott). Še vedno so vztrajali z majhnimi podporami in niso zaračunavali vstopnine.

Naslednje poletje, 19. junija 1958, pa so Pappa poklicali pred HUAC. Zanimal je, da bi bil komunist, se skliceval na peti amandma dvanajstkrat, ko so ga spraševali, če je kdaj bil komunist, in je vztrajno zavračal, da bi vpletal v zadevo še koga drugega. Še istega dne ga je CBS odslovila. V njegovem tipičnem prepirljivem slogu je odpoved zavrnil, gnal stvar pred sodišče, bil ponovno sprejet v službo, da bi potem aprila 1960 lahko užival v svoji lastni odpovedi. (Dvanajst let kasneje, se mu je ponudila izredna priložnost za maščevanje, ki jo je seveda takoj zgrabil: CBS je najela njega in Festival za serijo razkošnih televizijskih predstav. Sodelovanje pa je bilo kratke sape - cenzura se je vmešala že pri drugi predstavi - a vseeno je Papp pri vsej stvari verjetno le imel nekaj osebnega zadoščenja.)

Po težavah s HUAC-om se je Papp končno lahko posvetil Shakespeareovemu Festivalu. Tukaj ne bom navajal težav, ki jih je imel z mestnimi funkcionarji in legalnih zapletov.* Vse je premagal s čudovitim zamahom in nečem, kar je bilo lastno le njemu. V času, ko je bila njegova kariera tako močno povezana s Festivalom, je bilo samoumevno, da je dobival vse več prostora tudi v časopisju in počasi je dobival nekakšno podobo osebnosti: kot borec za splošno kulturno blaginjo. Del te osebnosti je bila gotovo njegova zasluga: karkoli si že kdo misli o njegovem delu, nesporno je dejstvo, da je Papp želel služiti ljudstvu. Del je prispevala vztrajna gorečnost časopisov, da bi na splošno karakterizirali; ta način omogoča tisku, da z lahkoto obvlada ljudi, o katerih naj bi pisal. Del pa se je razvijal, kot lahko vsakdo

* Za podrobnosti glej Robert A. Caro *The Power Broker* (Knopf, 1974), življenje Roberta Mosesa, ki je bil v tem času upravnik Parka.

prav kamlu zasluti, s pomočjo gledališča; Papp je našel zase vlogo v smislu Ervinga Goffmana in v njej se je odlično počutil. Odgovarjala je tako njegovim ciljem kot tudi njegovemu egu.

Eden rezultatov te njegove tripartitne osebnosti je bila prav gotovo otvoritev gledališča na prostem s 23.000 sedeži Delacorte Theater v Centralnem parku, leta 1962, kjer Shakespeare Festival uprizarja svoje predstave vsako poletje brez vstopnine. Poleg tega pa je Papp pri priči organiziral še nekaj mobilnih gledališč, ki so s Shakespearom krožila po drugih parkih in igriščih.

V začetku šestdesetih se je že dalo razbrati nekaj kvalitet, ki so se porodile z njegovimi produkcijami. Najprej moram povedati, da vseh predstav, ki jih je produciral, Papp ni tudi režiral. In prav to je bilo blagodejno. Nekatere njegove produkcije so bile ustrezne ali kaj več, nikoli pa nisem videl predstave, ki bi jo režiral on in bi mi ugajala. Že takoj na začetku je najel kar precej režiserjev in večina programa je njihovo delo. Seveda je Papp dela sam izbiral in tako dokazoval lastno kvaliteto, poleg tega pa je vsako produkcijo še sam nadzoroval in ji dal končno »zeleno luč«, tako da lahko rečemo, da je s sodelavci tesno sodeloval. Njegov pečat - ali vsaj odobritev - je prav povsod.

Kakor vam drago je na primer režiral v gledališču Heckscher leta 1958 Stuart Vaughan. Pravzaprav kar zgodaj v Pappovi produkcijski karieri, in takrat se mi je zdelo, da je vse skupaj, z izjemo nezmotljivega, predvsem ekscentričnega Georgea C. Scotta, le delček v neskončni verigi dolgočasnega Shakespeara, ki se mi je zdel zastarel že v zgodnjih tridesetih, ko sem ga prvič videl. V takratnih časih depresije so se nekateri nezaposleni igralci zbrali okoli Percivala Viviana, znanega kot izkušenelega izkoriščevalca Shakespeara, staknili nekaj starih kostumov in sceno ter najeli ogromno gledališče Century (danes že porušeno), vse na procenite in predstavili program prav bednih Shakespeareovih predstav ter se razglašali za Festival toliko časa, dokler so lahko prepričevali gimnazijske in visokošolske učitelje, da so trpinčili svoje študente, ko so jih silili sedeti v dvorani. Takrat sem obiskoval dramsko šolo in bil precej zahtevnejši kot danes, poleg tega pa se mi je gnusilo poslušati argument, da so ti študentje, če nič drugega, imeli vsaj priložnost videti Shakespeara, in za nameček še poceni. Ko sem leta 1958 sedel v Heckscherju sem se spominjal tistega zgodnejšega festivala.

Tako sem se izogibal Pappovemu Shakespearu nekaj let. Naslednja predstava iz njegove serije, ki se je spominjam, je bila zunaj, v Centralnem parku: *Beneški trgovec* (1962), Shylocka je igral George C. Scott, sedaj že čisto zagotovo nor in popolnoma nevzdržen; *Antonij in Kleopatra* (1963) s Colleen Dewhurst, ki je precej obetala (danes z žalostjo ugotavljam, da še ni uspela); in istega leta še enkrat *Kakor vam drago*, žal s Paulo Prentiss. V teh predstavah in še nekaterih, je Papp že pričel kazati opazne razlike v primerjavi z okostenelostjo gledališča Century. Te razlike nimajo nič opraviti z estetiko; bile so enostavno ljudski, celo civilni odgovor, ki se je odlično vključeval v Pappove interese in nagnjenje, in to lahko uvidi vsakdo. To je bila ena najsrečnejših sprememb, kar jih pomnim iz sveta gledališča mojega časa.

Takoj po koncu druge svetovne vojne se je tudi prebivalstvo v New Yorku temeljito spremenilo. Bela emigracija na obrobju mesta je omogočala povečanje števila črncsev v mestu samem, zgodil pa se je tudi veliki povojni priliv Portoričanov. V približno petnajstih letih se je barva prebivalstva na ulicah močno spremenila. V socialni

dinamiki so postali črnici in Latinci bolj samozavestni in gibljivi. Gledališče, ki je bilo nekoč domena »centra« mesta in daleč stran od ne-belih Newyorčanov, je v tem trenutku postalo možen del njihovega življenja. Prav te spremembe so bile za Pappa ključnega pomena.

Res se je zavzemal za manjšine, v to sem prepričan, kot državljani in kot človekoljub. Kljub vsemu pa se mi zdi, da so mu prav demografske spremembe ponudile odlično priložnost, ki jo je še potreboval za svoje gledališče. Tukaj je bil, producent brez pravega umetniškega mandata, režiser najpreprostejše vrste, ki se je ukvarjal z vprašanjem kulture in družbene empatije. Znašel se je v mestu, ki je tudi samo vrelo od družbenih sprememb, in v katerem so etnične manjšine hitro stopale v ospredje. Odlično! Sedaj je dobil pravi žig za svojega Shakespeara. Namesto tistega starega ljubeznivega »to je dobro za vas« Shakespara, je lahko klasiko prilagodil najbolj vroči temi in jo spremenil - v smislu najbolj obrabljenega izraza našega časa - v relevantno. Dejstvo, da ni imel, vsaj zame, nobenega ustvarjalnega ali umetniškega daru, se je tako porazgubilo v dvoboju med Shakespeareom in različnimi geti, saj je znal gledališče spremeniti v nekaj sprejemljivega, celo zabavnega za vse prej izključene in zapostavljene skupine.

Prva vidnejša poteza je bilo dejstvo, da je pomešal zasedbo. V šestdesetih je občutno uporabljal igralce različnih barv za vloge belcev* (omenimo le en primer, Henrika V je igral na primer Robert Hooks). Še pomembnejša sprememba, s katero je odgovoril na velike in pogumne premike v dvorani, pa je bil nov stil produkcije. Od tega trenutka naprej je imel le eno vodilo: igra mora biti zanimiva tudi za tiste, ki niso del kulturne elite, igra mora zanimati in zadovoljiti črnca, Portoričana ali tisti del belega delavskega razreda, ki je bil do sedaj izključen iz elite in tudi nima več ambicije, da bi se vanjo vključil. Njegovi sodelavci vedo povedati, da so njegove dobrodelne predstave pritegnile veliko mladih belcev srednjega razreda, ljudi, ki so imeli čas, da so čakali v vrsti, niso pa imeli denarja, konec šestdesetih pa jih je morda pritegnil tudi Pappov ekumenski nagib, nagib, ki se ga je dalo uganiti iz njegovih produkcij in tudi izjav. (»Obdobje mojega življenja pri newyorškem Festivalu je zaznamovala ena sama gonilna sila - da bi ustvari vsebinsko gledališče za ljudske množice.«)

Najbolj znan primer njegovega procesa demokratizacije, po premieri v Delacorteu se je namreč preselil na Broadway, je prišel pred nas leta 1971 - Pappova produkcija *Dveh gospodov iz Verone*, režiral pa je Mel Shapiro. Portoričan je igral Proteusa, Silvija je bila črna, glasbena spremljava pa rock. Celoten ton izvedbe je bil nekako takšen: »Vidite? Tudi Shakespeare je lahko zabaven. Pozabite vse o poeziji in vse o Elizabetinskem obdobju. Mi lahko vse to naredimo današnje. Le glejte. Poslušajte.« V tem slogu je znano, kako je Papp uspel pripeljati vsebino Henrika V do prozaičnega ekstrema. Seveda je veliko ljudi uživalo v predstavi, prav gotovo pa niso uživali v *Dveh gospodih iz Verone*. Podobno mešano zasedbo, rock glasbo in zasmehovanje skupnosti bi lahko uporabili tudi pri igranih *The Bacchae* ali *The Sheep Well*, kar bi gotovo imelo podoben učinek, a ne bi imelo prav nič večje ali manjše

* Pojav je bil precej nenavađen, ne pa nov. Kolikor se jaz spominjam, je bil prvi primer črnega igralca v vlogi belca v mešani zasedbi pri Orsonu Wellsu, ko je Jack Carter igral Mephistophilisa v Zveznem gledališču v igri *Doktor Faust*, 1937. leta. Canada Lee je igrala Bosolo v *The Duchess of Malfi* leta 1946, a so jo precej pobelili. Preberite moj članek *En Route to the Future* v *The New York Timesu*, 31. julij 1966.

zveze z Euripidom ali Lopom de Vegom kot omenjena predstava s Shakespearom. Odvzemanja in dodajanja se srečajo in postanejo sama po sebi eno.

Takšen je bil Papp - manifest: Papp dela, kar lahko. Papp sledi trenutku. Moramo biti pravični in priznati, da je od časa do časa resda imel srečno roko pri izbiri režiserja, ki je znal uresničiti njegove zamisli, tako da so imele transpozicije ali spremembe res najboljši učinek. Michael Kahn je leta 1966 na primer režiral *Mero za mero*, kot da bi bila to igra o mestnih problemih Dunaja tistega časa, a mu je hkrati uspelo pripeljati na plano tudi moralno-metafizične dileme. Najboljšega Pappovega Shakespeara, ki sem ga kdaj videl, pa je režiral A.J. Antoon. To je bila nekakšna transpozicija igre *Mnogo hrupa za nič*, leta 1972. Igra se je preselila celo na Broadway in nato še na televizijo, kot ameriško delo.* Antoon je igro prestavil v čas Teddyja Roosevelta, kar je bilo še dovolj blizu za prepoznavanje, pa tudi dovolj daleč za vzpostavitev originalne romantike. Peter Link je napisal ragovsko glasbo, naravnost paradoksalno nasprotje siceršnjega poskusa modernizacije: ponudila je namreč imenitno osnovo za nostalgičen občutek.

Med igralci je bil prepad in v izvedbi neuglajenost, a Antoonu se je posrečila gradacija karakterne komedije z veliko mero poetičnosti; predstava je uspela približati Shakespeara, kar se sicer drugim »verzijam«, nikoli ne posreči, čeprav to poskušajo. Poudarjam obe besedi: približala je Shakespeara.

94

Leta 1966 Papp ni bil več zadovoljen samo s Shakespeare Festivalom in potujočim gledališčem. Očitno je ugotovil, da podajanje vsebin skozi klasike, četudi veličastno, ni dovolj. Ostalo je še precej gledaliških delavcev, s katerimi ni vzpostavil nikakršnih stikov: to so bili dramatik, živeči, delujoči dramatik. Svoji povezavi z gledalci je želel dodati še nekakšen instrument sodobnosti.

Tu se je srečal s področjem nove igre, predvsem ameriške, ki je bilo popolnoma drugačno kot dremez »uradnega« Shakespeara, kar je sicer sam razgibal z demografskimi idejami. Broadwayska scena za nove igre je bila še meglena, a Papp se takrat za Broadway tudi ni zanimal. Off Broadway je bil deloven; Off Off Broadway - često amaterski in oseben, a brez omejitev glede vsebine, in nekonvencionalen po metodi - je vrel. Po dveh kanalih so ameriški pisci spravljali na dan tekste, ki navadno niso imeli večje vrednosti, a so bili izredno ambiciozni in svobodnega pretoka - med drugim nekakšno slavljenje samega dejstva, da ta dva relativno nova kanala za pisce sploh obstajata.

Človek lahko na osnovi Pappovega preteklega profila in tega, kar je sledilo ugane, da je bil eden glavnih vzrokov za prestop na novo področje dejstva, da je bil kar jezen ob misli, da se v gledališču, kjer njega ni zraven dogaja toliko novega. Morda se mu je pričel Shakespeare kazati kot neka vrsta omejitve, ne samo pri kontaktu in vsebini, ampak predvsem pri njegovi ambiciji. Kakorkoli že, ko se je podal v produkcijo nove igre, je to storil z velikim, impresivnim zamahom. Leta 1966 sta skupaj z družabnikom, producentom Bernardom Gerstenom, zbrala denar in kupila Astor Library, prekrasno stoletno zgradbo v centru, na ulici Lafayette. (Pravo naključje s Pappovim družinskim poreklom, saj je hiša služila več desetletij kot pomemben center za pomoč židovskim imigrantom. Če že niso šli skozi to stavbo

* Predsednik Nixon je videl predstavo na Broadwayu. Nihče ni v tisku omenil ironije, ki sem jo opazil: nekdanji član HUAC-a je gledal predstavo, ki jo je produciral človek, ki jo je kot priča zavrnil sodelovanje z istim HUAC-om.

prav Pappovi starši, so pa njen prag v iskanju »ameriške prihodnosti« gotovo prestopili mnogi njegovi prijatelji.) Čisto po pravici je bila zgradba namenjena za mestni mejnik; Papp je nato spremenil ogromno notranjščino v štiri gledališke dvorane, v kinodvorano, koncertno sobo, galerije in različne delavnice. Pobirali so vstopnino, a bila je nizka kot se je le dalo; poleg tega pa so imeli še popust za abonmaje in posebne cene za študente.

V tistem času je bila Pappova osebnost prav gotovo del velemestne scene. Do takrat namreč ni le razvil svoje karizmatike, ampak je bil celo eden tistih, ki je tej besedi dajal tudi popularnost. Na novem področju je vstopil v konkurenco z že obstoječimi gledališči, kot La Mama in Theater Genesis, in še z mnogimi drugimi, ki so igrali nove komade; in prav s pomočjo svoje »persone« se je kmalu znašel v prvem planu. Ne samo da je dobival aktualnejše predloge, tudi postavil jih je tako, da so kar pokale od predrznosti in avantur. Svojo ambicijo je zdržil s smislom za reklamo - reklamo najboljše vrste, saj se je lahko sredi največjega blišča pojavil v nesebični in predani luči.

Bleščeča kroglja se je vrtela naprej. V Public Theatru, kot se je imenoval kompleks v centru, so kot prvo predstavo pokazali Hair- Lase. Uspeha te predstave - tako na Broadwayu kot po svetu - res ne gre pogrevati. V tem gledališču, čeprav so dopuščali tudi nekaj izjem kot oživitvev igre *Trelawny of the 'Walls'*, je Papp sledil predvsem dveh usmeritvam, ki se nista izključevali. Najprej je bila tu proizvodnja črnkega gledališča. Kot prej pri Shakespearu ga tudi tu ni nič oviralo pri integralnih zasedbah: lahko je izvajal solidno etnično načelo - črnke igre, črnki pisci, igralci in režiserji. Ena teh iger, *No Place to Be Somebody* avtorja Charlesa Gordona, je leta 1971 dobila celo Pulitzerjevo nagrado. Po mojem mnenju ta igra ni prebite pare vredna in podelitev nagrade ni nič drugega kot še ena potrditev, da ta nagrada propada in postavlja na glavo Uncle-Tomming, res pri vsem tem pa je vsaj eno: Pappova plima je naraščala in plime, ki naraščajo, naraščajo kar naprej, vsaj nekaj časa.* Del njegove etnične politike so bile tudi španske igre v španščini (tudi te je igral s potujočimi skupinami), a ta stran njegovega delovanja ni zaradi jezikovnih težav nikoli dosegla niti približno take publicitete in zanimanja, zaradi jezikovnih težav.

Druga njegova usmeritev pa je bila odprtost do novih, mladih gledaliških ljudi. Če bi moral jaz odločiti o tem, kaj je Papp pomembnega storil za gledališče, potem bi se odločil za to njegovo zadnjo potezo: način, kako mu je uspelo spremeniti tisto grozno situacijo, ki je onemogočala novincem vstop v newyorško gledališče. Do leta 1950 je v New Yorku gledališče pomenilo Broadway, in ta je novim ljudem pokazal visok, hladen bel zid, ki ga je le maloštevilnim uspelo preplezati ali najti v njem luknjo. Talent je prav gotovo osnovni pogoj za napredek, včasih celo prikladen. Uspešna igralka pri petdesetih mi je pred kratkim dejala, »Zavedam se, da nisem bila med najbolj nadarjenimi svoje generacije. Bila sem le odpornejša in imela sem več sreče.« Položaj se je nekoliko izboljšal z nastankom Off Broadwaya, Papp je pa še sam prispeval pravzaprav največjo spremembo. Začelo se je s Shakespeare Festivalom; nato se je hitro razširilo s Public Theatrom, kajti v tistem času se je ta odprl tudi novim dramatikom. In ne samo, da se je odprl novim piscem in drugim gledališkim ljudem, celo sam jih je pričel iskati. In jih je tudi našel: ne le pisce, tudi

* Papp je prejel še eno Pulitzerjevo nagrado (*1976*) *Championship Season*, Jasona Millerja, še en primer, koliko je ta nagrada izgubila na ceni.

režiserje, scenografe, osvetljevalce in upravitelje. Ne omenjam imen, ker jih ne bi znal našteti niti pol, in tudi zato, ker vsaj o polovici ne mislim tako dobro kot on. Moj namen v tem trenutku ni kritizirati njegovega izbora, ampak hvaliti njegovo dejanje.

V zgodnjih sedemdesetih se je Papp pokazal v novi luči. Zapisati kaj takega je seveda netočno: ljudje se le redko spremenijo, postanejo pač bolj ali manj to, kar jim omogočajo njihovi kromosomi in pogoji, kar jim ponuja okolje ali jih pri tem ovira. Hegel je rekel: »organski individuum proizvaja samega sebe; naredi iz sebe tisto, kar je sicer implicitno.« Prav gotovo so prav okoliščine dale hrano nekaterim Pappovim implicitnim vrlinam. Sedaj se zdi, da je zapadel tisti najnevarnejši in večni čeri uspeha, verjame namreč, da ima uspeh zato, ker je to zaslužil. Včasih je res tako; a v človekovih možganih obstaja prostor, spredaj ali zadaj, vseeno kje, v katerega vsadi svoje prepričanje in to določa njegovo obnašanje. Papp se vedno bolj obnaša tako, kot da bi ocenil samega sebe in spoznal, da ga nihče več ne mara. Vsa situacija spodbuja k temu, da prične suženj človeštva pisati besedo, ki je njegova bit, z velikim S.

Razmišljal je o širjenju. V glavo si je vcepil misel o vseameriški gledališki posredovalni agenciji, ki bi organizirala gostovanja z resnimi novimi igrami po vsej deželi, po potrebi pa bi jih tudi prirejali, glede na različne intelektualne stopnje in moralne norme. Agencijo naj bi podpirala država in poseben sklad; Pappovo ime je bilo doslej tako magično, da mu je Rockefellerjev sklad resnično dal 80.000 dolarjev, samo za to, da bi to zamisel raziskal in preveril.

96

Seveda je misel o agenciji naletela znotraj gledališkega življenja na oster odpor, ki bi ga lahko vsakdo z lahkoto predvidel. Papp, ki je bil že popolnoma zastrupljen s svojo zamisljivo in lastno podobo, je izjavil, da je njegov cilj »razbiti vso jalovost v deželi in ponovno vzpostaviti gledališče kot prostor ustvarjalnosti in družbene moči«. Naj vas ne moti, da je raba romantičnega besednjaka »ponovno vzpostaviti« tipična celo za gledališka izvajanja večjih realistov kot je Papp; treba pa je tudi vedeti, da je bilo »po deželi« najmanj petdeset profesionalnih gledališč, kot tudi na ducate eksperimentalnih skupin in številna študentska gledališča, ki so imela prav tako lepe ambicije, nekatera med njimi celo s profesionalci. Številni režiserji »po deželi« seveda niso hoteli nič slišati o Pappovem izrazu »jalovost« in so brali Pappovo tezo kot namerno kratkovidnost, da bi lahko predstavil načrt, po katerem ga dežela seveda neizbežno potrebuje. Nekateri so menili, da je to predvsem izraz njegove želje po vladanju. V zraku je bil vonj po osemnajstem brumairu (februarju); republikanski general na poti, da postane prvi konzul (Napoleon, op. pr.). Reakcije so bile ostre in Pappov nacionalni načrt je propadel.

Morda pa ga je želja do takrat že *minila*, kajti ponujala se mu je drugačna oblika republikanske vladavine. Marca 1973 se je pojavil predlog, da bi moral Papp prevzeti Vivian Beaumont in Forum Theatres v Lincolnovem centru v New Yorku. Zgodovina obeh gledališč, eno spodaj, drugo zgoraj v isti stavbi, je kratka, a boleča. The Lincoln Center Repertory Company, ki pravzaprav nikoli ni bil programsko gledališče, je pričel s predstavami leta 1964 v neki drugi zgradbi, medtem ko so to še gradili. Takrat in kasneje je imel tri garniutre direktorjev: Elia Kazan in Robert Whitehead sta združila teorijo režiranja v tridesetih z broadwaysko kulturo; Herbert Blau in Jules Irving, sta pretiravala v drugo smer, in združevala težko intelektualno atmosfero s profesionalnim amaterizmom; nazadnje je prišel še solo direktor Jules Irving, ki je bil neodločen, improvizator, brez pravega ugleda.

Prvotni cilj Lincolnovega centra je bil ustanoviti veliko stalno repertoarno gledališče v New Yorku.* Morda pa je to enostavno nemogoče. Stalna gledališča v drugih ameriških mestih, celo v tako kozmopolitskih mestih kot sta San Francisco in Washington, se ne soočajo z dvema bistvenima pritiskoma, kot je to primer z gledališčem v New Yorku. Prvi je dejstvo, da ima newyorška publika veliko večjo možnost izbora kot publika v kateremkoli drugem mestu v Ameriki. Drugi pa je ta, da je newyorška publika veliko zahtevnejša. Seveda s tem nočem reči, in to dodajam ponižno kot se le da, da ima New York v gledališkem smislu same Epikurejce, vendar je vseeno res, da so Newyorčani navajeni videti vse, kar je najnovejšega in svežega na vseh področjih, da imajo svoje standarde glede uprizoritev, in da ne kažejo nikakršne hvalečnosti že samo zato, ker bi v svojem mestu imeli priložnost videti aktualno gledališko predstavo.

Če bi želelo uspevati, bi moralo »klasično« newyorško stalno gledališče upoštevati dve značilnosti. Najprej nivo predstav ne bi smel nikoli biti slabši od najboljšega v deželi. S tem ne mislim, da bi se morale na odru pojavljati najdražje zvezde in režirati najboljši režiserji. Če se bo gledališče že odločilo, da postane stalno, mora obdržati kar precej dolgo obdobje kvalitetni igralski ansambel in vodstvo, ki bo imelo dovolj talenta in bo vedelo, kaj hoče. Vendar pa finančne zmogljivosti ameriškega gledališča ob konkurenci komercialnega gledališčam in filma, komajda omogočajo pojke za tovrstni obstoj.

Drugo pomembno dejstvo, ki bi se ga takšno gledališče moralo zavedati, pa je: če že hoče biti najboljšo v vsem, kar je gledališki center proizvedel v 150. letih v vsej deželi, bi moralo biti (kar je večina evropskih nacionalnih gledališč) prostor, kjer bi se nacionalna gledališka literatura stalno ohranjala pri življenju in uprizarjala. Toda kaj ko je res prave ameriške dramatike tako malo. Potem ko izločiš dve ali tri zadnji O'Neilovi igri, kakšna dva komada Tennesseeja Williamsa in se potruдиš še s kakšnim Arthurjem Millerjem, običiš na ameriškem tržišču pred quasipop, do neke mere pristržnimi serijami repriz, med katerimi se najde tudi kaj užitnega, a ne ravno »raison d'etre« nacionalnega repertoarja. Ta resnica ni toliko hendikep za druga stalna ameriška gledališča, saj jim ni potrebno nositi »nacionalnega« bremena - razen morda v Washingtonu - in tudi zato ne, ker je vsaka gledališka predstava neke vrste duševna hrana sredi vsakršne puščave. Stalno gledališče nacionalnega gledališkega središča žal nima v ameriški dramatiki nobene artistične niti psihološke osnove, ki bi ju sicer potrebovalo. Lahko bi služilo kot nekakšen »živ muzej« velikih evropskih dram, kar je brez dvoma pomembna vloga, še vedno pa seveda to ni niti približno tisto, kar naj bi bil ideal takšnega gledališča.** Celo nacionalno gledališče v Reykjaviku ima v svojem programu precejšen del visoko cenjenih domačih del.

Teh dveh problemov, očitnega in bolj prikritega, pa ne more rešiti noben direktor Lincolnovega gledališkega centra; kljub vsemu so se obrnili na Pappa, če bi morda želel ustanoviti takšno gledališče, ki bi vzdržalo primerjavo s svetovnimi gledališči, in to je tudi bil prvotni namen. Prav ti problemi, ki so jih spremljale še različne

* Leta 1958 je Vivian Beaumont Allen Lincolnovemu centru podarila 3 milijone dolarjev z namenom, da zgradijo gledališče »katerega prvotni namen bi bil predstaviti kontinuiran program..., da bi imela naša dežela nekega dne tako nacionalno gledališče, ki bi se po uglednosti in dosežkih lahko primerjalo s Comedie Francaise.«

** Ameriški simfonični orkestri in operne hiše odlično uspevajo predvsem s pomočjo tujega programa, ampak kateri orkester in prav malo opernih hiš po svetu pa se lahko posveti v glavnem le domačim delom.

osebne pomanjkljivosti predhodnih direktorjev, so močno ovirale upraviteljstva že pred Pappom. Prav žalostno, kako je bilo gledališče slavno tudi po tem, da je v težkih finančnih stiskah. Tako kot Newyorška filharmonija in Metropolitanska opera, obe prav tako v Lincolnovem centru, je tudi gledališče prinašalo samo izgubo; v nasprotju s prvima dvema pa je gledališče tudi silno nepriljučno za donacije ali podporo, ker nima nihče pravega zaupanja vanj, pa tudi kaj prida reklame ne, če bi že vlagal vanj. Prav gotovo so Pappa predlagali za direktorja prav zaradi teh vzrokov. Bil je vendarle magnet.

S tega stališča je bil prav gotovo najboljša izbira. Bil je v špici. Celo kar naprej se je dvigal. V očeh ljudi, pa tudi najbolj zagrizenih newyorških kritičnih lobbyjev, je bil nezmotljiv. Hitro je postal mestni heroj. Kaj več bi lahko pričakoval Papp kot karikaturu, ki se je pojavila v New Yorkerju kmalu po njegovem sestanku v Lincolnovem centru. Na njej je bil nebotičnik z Manhattana, nad njim pa v obliki mavričnega loka napis »Joseph Papp Production«. Karikatura je bila učinkovita predvsem zato, ker se je vsem zdelo, da ponazarja prav tisto, kar je imel Papp v glavi že ves čas, saj vemo, da ni za to, da bi prevzel Lincolnov center, žrtvoval prav ničesar od prejšnjega. Le dodal ga je v verigo obeh že prej obstoječih gledališč.

Prva izjava, ki se je nanašala na njegov nov položaj, je bila v zvezi z denarjem. Marca 1974 je dejal: »Preden prestopim prag, moramo imeti v žepu 5 milijonov dolarjev ali pa vsaj zagotovilo, da jih dobimo.« Postavil je tudi zadnji rok - maj. (Do tega dne se je držal odlično. Gospa Mitzi E. Newhouse mu je dala milijon - po njej so imenovali spodnji Forum - na vidiku pa so bila tudi močna in zanesljiva zagotovila številnih skladov in vladnih ustanov.)

Druga izjava, približno v istem času, pa je bila radikalno pomembnejša. Papp je prejšnjo repertoarno politiko Lincolnovega centra postavil dobesedno na glavo. Zgornje večje gledališče, Beaumont, ki je okorno poskušalo postati vodilno »standardno« gledališče, je namenil izključno igram iz sodobnosti in s sodobnimi problemi. V manjšega pod njim, danes Newhouse, ki je dotlej predstavljalo moderne komade, pa naj bi zasedel izključno s Shakespearom. Delno je za obrat krivo tudi Pappovo spoznanje, da je čisto nemogoče združiti v enem prostoru obe Beaumontovi umetniški želji, o katerih je že bilo govora. Delno pa je temu botrovalo dejstvo, da je imel v načrtu predstavitev novih avtorjev in da tako obetavnega programa ni mogel postaviti v manj ugoden položaj. Seveda pa ne gre pozabiti, da je Papp želel ob svojem prihodu vse tudi presenetiti. Nova politika je pomenila, da bo Papp povečal svojo naklonjenost živečim piscem in se izognil navezanosti posnemanja Evrope in bo lahko pri vsem tem imel skozi vse leto še vsaj Shakespeare Festival. Teoretično je bilo vse skupaj genialno.

Seveda je takšen načrt pomenil smrt, ali pa vsaj veliko poparjenost za vsakega, ki bi poskusil postaviti »živ muzej« dramske dediščine v New Yorku, bil pa je nadvse v skladu s Pappovim temperamentom in željo, da pokaže, da je v hiši »nova metla«.

Cene so bile v Lincolnovem centru seveda višje kot v Public Theatru, kjer so še vedno nizke, predstave delavnic pa celo zastoj. Tudi poletni Shakespeare v Parku je še vedno brezplačen. Kdor pa jih ima manj kot petindvajset ali več kot petinšestdeset ali je redni študent, ne glede na starost, si lahko ogleda predstave v Lincolnu samo za 3 dolarje. Cena se sicer dvigne tudi do 10 dolarjev - ni veliko za Broadway, prepričan pa sem, da je razočaranje za Pappa.

S svojimi predstavami je v Lincolnovem centru pričel jeseni 1973 kot vodja šestih newyorških gledališč, različnih drugih dvoran in potujočih skupin. Uradno stališče njegovega predstavnika za tisk je bilo: »Od leta 1956 je Festival ponudil 77 brezplačnih predstav; od leta 1967 pa v Public Theatru 59. Prvo leto smo razpolagali z vsoto 750 dolarjev; v prihodnjih petih letih pa načrtujemo 35.848.000 dolarjev.« Papp se je po lastnih besedah videl »v položaju, ko lahko vpliva na celotno usmeritev ameriškega gledališča«.

Prva predstava v Lincolnovem centru je bila v soju luči in bliska. Naslov je bil Boom Boom Room, avtor David Rabe. V Public Theatru je Papp produciral že tri Rabeova dela in nobeno od treh, tako se pač zgodi, me iz različnih vzrokov ni uspelo navdušiti. Prvi dve sta bili The Basic Training of Pavlo Hummelin Stick and Bones »študentovski« protivojni igri, polni trikov, čeprav moram reči, da je bila druga mestoma malo boljša. Obe sta bili sprejeti z vzkliki in ovenčani s pohvalami in Papp je dajal vzhicene izjave o mladem avtorju. Tretja, The Orphan je bila precej zapletena protivojna alegorija, ki je odkrila precej površno in napihnjeno pisanje, pri piscu že ves čas prisotno, tako da je tudi tisk začel dvomiti, Papp pa je ostal neomajen. Bolj zato, da bi ohranil svojo lastno trditev o Rabeu kot pa iz iskrenega zaupanja vanj, je Papp izbral prav njega za otvoritev Lincolnovega centra. Po premieri so začeli krožiti zapisi o tem, da Rabe trdi, kako igra še ni bila zrela za premiero - govoril je, da ni prepričan, da je igro dovolj dolgo »kalil« - kar je jasno vodilo do zaključka, da je bila predstava bolj dejanje Pappove osebne odločitve in dokazovanje popolne oblasti kot pa rezultat prepričanja o vrednosti igre in njeni izvedbeni pripravljenosti.

Boom Boom Room kot odrsko delo je bila le malo bolj prazna vaja v slogu, tokrat za spremembo o seksualnem žrtvovanju philadelphijske »go-go girl«, ki konča v New Yorku kot topless plesalka. Rabe o seksu kot vroči temi tistega časa ni imel povedati dosti več, kot je imel povedati o Vietnamu. V središče dogajanja je ponovno postavil melodramsko podobo - tokrat so bile to go go girls, ves čas viseče v kletkah nad odrom - vzporedno pa so tekli nekakšni dopolnitveni prizori, ki so se nazadnje izkazali kot glavna igra, z mladostniškimi pogledi in klišejskimi značajmi. Za nameček je igro prav neokretno režiral še sam Papp, ki je vskočil, da bi predstavo rešil pred prvotno režiserko, neko amaterko z Off Off Broadwaya, po imenu Julie Bovasso.

Večina kitike je pisala, kar si je Papp lahko samo želel, a med drugačnimi ocenami (sem prištevam tudi sebe) je imela največji vpliv tista v The New York Timesu, ki jo je napisal Clive Barnes, in ki je bila popolnoma odklonilna. Ko je Papp zvedel za Barnesovo oceno je podivjal kot še nikoli v svoji karieri. Kot ste lahko opazili v moji otvoritveni anekdoti, se je Papp s kritiko vedno zelo rad pričkal; očitno se je počutil svobodnega za protinapad. To za Pappa ni nič novega in nič, čemur bi lahko nasprotovali; zakaj pa ne bi imel predmet kritike pravice, da odgovori? A Pappovi odgovori so pod žolčem državlanske jeze prefinjeno skrivali njegovo lastno prizadetost. Vse skupaj si moral razumeti tako, kot da, če napadeš njegove igre, napadaš njegovo politiko - se pravi gledališče za ljudi - in si tako na nek način državni izdajalec. Seveda je ob tej res delikatni situaciji, ko so vsi prežali, da ugotovijo a) če se je Papp preveč razšopiril in b) če lahko premaga Beaumontove uroke, Barnesova kritika povzročila v njem - preveč trivialno, da bi tu analizirali - zavedanje tiste resnice, ki je zgovorno pokazala Pappovo spremembo - preobrazbo iz pogumnega čuvarja ljudskega teatra v vzvišenega egoista, užaljenega zaradi različnega mnenja. Dovolj bo, če povemo, da je bil rezultat tokratnega »cirkusa« viden že nekaj mesecev

kasneje, ko smo lahko ob neki drugi Pappovi premieri prebrali, da je prišlo tudi do fizičnega obračuna z nekim drugim kritikom, Barnes pa je bil tudi vmešan.

Povečana agresivnost - ponovno brez dolgoročne psihoanalize - je neizpodbitno indikativna. In kar naprej se je povečevala: kmalu po Rabeovi premieri se je Papp odpravil v Minneapolis, kjer je imel govor, v katerem je ostro grajal Guthrie Theater, češ da premalo igra sodobne komade. Potem se je vrnil in za naslednjo Beaumontovo premiero izbral *The Au Pair Man* slabotno alegorijo o zatonu Britanskega imperija, sicer irskega avtorja Hughja Lehonarda. Očitno se je zapletal v nasprotja med lastnimi jeznimi argumenti in delom, kar je po svoje tudi potrditev navdiha - da bo pač sebe postavil nad vse tiste zahteve lastne politike, ki jih je tako rigorozno zahteval od drugih.

Glede preostalih treh iger v njegovi prvi Beaumontovi sezoni lahko rečemo le to, da je vsaka po svoje pokazala nekaj pomembnega o njem. Najprej je sledila igra *What the Wine-Sellers Buy* Rona Milnera, spet sami črnici, avtor, igralci, itn., v kateri se je Papp prvič lotil teme vlačugarstva. Že potek igre, ki govori o življenju v detroitsem getu, daje slutiti žalosten konec; v zadnjih petih minutah pa, ne vem, ali je Papp tako dovolil ali ukazal, se vse zasuka v happy end. Tako smo dobili Pappov nov obraz, ki ga je skrbel predvsem uspeh, za kar se prej nikoli ni menil. Očitno je prevzel rezoniranje Broadwaya in starega Hollywooda, češ, devetdeset procentov resnice je vedno bolje kot nič. Nikoli prej ni razmišljal na takšen način ali delal kompromise takšne vrste, vsaj kolikor je meni znano.

100

Sledila je nova postavitev Strindberga »Dance of Death«, ki naj bi gledalce predvsem zabavala, režiral je A.J. Antoon, Robert Shaw pa je tratil svoje moči v vlogi kapitana. Ne glede na vprašanje same uprizoritve je bila Pappova tretja predstava, kljub vsem manifestom o novih igrah in razgaljevanju gledališča Guthrie, le »revival«. Res je, v svoji razglasitvi programa za Beaumont je dejal: »V nekaterih primerih lahko stari 'dobri' komadi prevzamejo mesto kakšne 'dobre' nove igre, a pričakujem, da bo to le izjema in ne pravilo.« Izjeme so se pojavile kar precej zgodaj in Papp je ponovno nasprotoval svojim lastnim izjavam popolnoma hladnokrvno.

Zadnja premiera v sezoni je bila *Short Eyes* nova igra Miguela Pinêra, o newyorškem priporu. Najprej sem mislil, da se bo pretezala po »pornografiji v slabih pogojih«, kot pravi temu moj prijatelj, ker jo je režiral Marvin Felix Camillo. Najbolj zanimivo pri tem, vsaj za Pappovo kariero, pa je bilo vprašanje o dogajanju z igro. Najprej je igro predstavil v Riverside Church v New Yorku, kasneje pa še na glavnem odru v svojem Public Theatre v centru mesta, kjer je bila pravi hit. Tako jo je pokazal še v najboljšem delu, v Lincolnovem centru. Kasneje smo izvedeli, da so takrat v Beaumontu vadili igro *Black Picture Show*, ki pa so jo morali prestaviti. Da bi zamašil luknjo, je Papp ponudil *Short Eyes*. Karkoli že je bil glavni vzrok za prikaz, prav to dejstvo je očitno zanimalo večkrat ponovljeno trditev, da obstaja na kupe dobrih novih rokopisov, ki čakajo na uprizoritev.

Premik igre pa je nadalje pokazal še na veliko razliko med nivojem v centru in v Big Timeu, se pravi, na dan je prišla hierarhija. Preden je imel Papp svojo postojanko v gornjem delu mesta, je premeščal nekatere uspehe iz Central parka ali središča na Broadway, da so načrpali nekaj denarja za njegove off broadwayske operacije. Etabilirano gornje mesto pa je ponujalo dokumentirane sume, da se je poudarek zasukal. S tem, ko je premaknil *Short Eyes*, in po vsem, kar je izjavil kasneje, se je

dalo sklepati, da je pričel razmišljati o vseh svojih drugih gledališčih, načrtno ali pod prisilo, kot o preizkusnih postajah za Lincoln center. Šlo je torej za politiklo »razmeščanja«. Papp je sedaj v svojih zaprtih gledališčih razpolagal z dvoranami z od nekaj sto do tisoč sedežev. Njegov argument je bil, da potencialno ali dokazano najpopularnejše igre predstavi v večjih gledališčih. Prav to pa mu je omogočilo ekonomsko osnovo za hierarhijo z Beaumontom na vrhu. V Newhouse-u so bile v sezoni 1973-4 na sporedu tri Shakespearove igre: Troilus in Cressida »vihar« in »Macbeth«. Zadnji ni nikoli imel uradne premiere. Torej so ga lahko videli abonenti ali drugi na predstavi za izven, in čeprav je igral več tednov, ni nikoli povabil tiska, da bi ga ocenil. Nekaj Macbethov sem že videl, in lahko rečem, da se mi ta zadnji ni zdel prav nič slabši od prvih dveh; najpomembnejše pri teh igrah pa je bilo, da so odkrile zopet nekaj novega o Pappu. Razen Hamleta, ki ga je sam režiral leta 1967 - nekakšna očitna imitacija absurdnega Shakespeara kot sta ga v Londonu režirala Peter Brook in Charles Marowitz - so bila vsa Shakespearova dela v prejšnjem desetletju populistična po svojem namenu. Zadnje tri predstave, ki pa so bile v slogu in elitistične, delo režiserjev, katerih ambicije so bile estetsko bedne, so pokazale estetiko zaradi nje same. Tudi tokrat je šlo predvsem za ambicijo »gornjega mesta«.

Istočasno je bila seveda sezona v Public Theatru skromnejša kot prejšnja leta, saj je Papp vse svoje sile usmeril v delo v gornjem mestu. Edini uspeh je bila igra Short Eyes, ki so jo predstavili najprej drugje, potem pa je bila pravzaprav rešiteljica Beaumonta. Kljub temu pa sta bila dva najzanimivejša Pappova komada v tem letu, vsaj zame, prav na odru v centru. Pozimi leta 1973 je tam pokazal muzikal More Than You Deserve. Najprej naj bi bila predstava le neke vrste obrat v črni humor igre South Pacific, ki se je sicer dogajala v Vietnamu, in je bila le delno uspešna; nova verzija pa se je pokazala za dovolj ostro, da je iritirala nekaj patriotov, kajti ko sem predstavo gledal jaz, je med njo prišlo do bombne eksplozije. Seveda so gledalčje takoj izpraznili, policija pa je raziskovala. V nekaj minutah se je pojavil Papp, pobrali so ga doma, brez kravate in vsega razmršenega. Najprej se je pogovarjal s policijo, potem je odšel med gledalce, ki so čakali pred gledališčem, kramljal in nekaj razlagal. Ko smo se lahko vendarle vrnili v dvorano, je imel kratek govor, razlagal je, se opravičeval, celo šalil v vlogi gledališkega direktorja iz prijazne okolice, in gledalcem je bil kar všeč. Poznali so ga, on pa njih, vsi skupaj pa so ravnokar tudi nekaj doživeli. Imel sem občutek, da v tistem trenutku vidim njegov najboljši del, čisto družbeno-človeški del. To je bila popolna Pappova ura, sad dvajsetletne javne službe, in srečen sem, da sem bil tam.

Prav tako sem v Public Theatru videl precej klavirno predstavo, ki pa se je zame pokazala kot odlično novo spoznavanje Pappa, naj bo to v zgornjem ali spodnjem delu mesta: šlo je za dramatizacijo drugega romana Normana Mailerja Barbary Shore. Za oder jo je pripravil in režiral Jack Gelber, ki je napisal The Connection in od takrat naprej kar precej režiral, a se mi je zdelo, da je storil to precej nekonvencionalno - da se vse skupaj ni pričelo z lepo napisanim tekstom, ki bi se ga potem igralci naučili na pamet, ampak je šlo za neke vrste raziskovanje. Imel sem občutek, da je Gelber prosil Pappa za prostor in nekaj denarja, da bi lahko izdelal gledališko verzijo romana. Rezultat je bil v glavnem vreden truda. Igrala sta Estelle Parson, ki naj bi predstavljala zanemarjeno in »spečo« ženo, pa je bila ves čas nadvse budna, in Rip Torn kot irski radikalec. Tornov irski naglas je bil patetičen, v mojih očeh pa je pridobil na ugledu kot igralec, ki se poskuša razviti, razširiti svojo

imaginacijo in sploh zahteva od sebe vedno več, česar naše gledališče niti ne spodbuja niti ne dovoljuje (James Earl Jones, ki se je tudi večinoma razvijal s pomočjo Pappovih predstav, je še en tak primer.) Naravnost izredno sem bil navdušen nad Tornovo igro egocentričnega manijaka, sicer country pevca v zanamarnem filmu Payday, in pred mano je bil ponovno v najboljši luči, ki jo je s svojo močjo in ob Gelberjevi pomoči tudi opravičil. Gledališče sem zapustil zadovoljen, s spoznanjem, da vendarle obstaja prostor, kjer je moč videti dobro delo, rezultat ljudi, ki so že dobro zabredli v profesionalizem.

Kakršnokoli poročilo o Pappu je lahko le začasno. To trditev lahko podčrtam z dvema izjavama v času, ko sem pisal ta članek (1974). Prva se nanaša na Pappovo sporočilo javnosti, da gre v Oslo, da bi sklenil pogodbo z Liv Ullmann in Ingmarjem Bergmanom. Ullmannova naj bi igrala v Beaumontu v sezoni 1974/5 v Hiši lutk Bergman pa naj bi naslednje leto tam režiral Rosmersholm. Drugo sporočilo pa je bilo - Al Pacino bo igral v okviru delavnice, v centru, Brechtovo igro Requisite Rise of Arturo Ui»Igro bomo najprej ocenili in odlično pripravili, potem pa pridemo v Vivian Beaumont«, je govoril Papp (iz tega ni bilo nič, op. pr.).

Prva tema je nakazovala Pappovo pot v prihodnost. Njegovo zadnje poročilo o številu abonmajev je že pokazalo, da je njegova »izjema-in-pravilo« teorija o novih in starih igrah propadla, v sezoni 1974/5 bo pokazal tri nove igre in eno obnovitev. (To je pomenilo ne le ustoličenje raznovrstnosti, ampak tudi zmanjševanje celotnega programa.) Papp je tako svojo odločno naslonitev na nove igre tudi uradno modificiral; prav tako je imel tudi dovoljenje, s svojo novo vlogo, da je razširil delovanje na mednarodno sodelovanje in gostovanje. Seveda bi bil Pappu hvaležen, ko bi videl, kakšna sta v gledališču Ullmannova in Bergman: a to ni najpomembnejše. Spet gre za Pappovo spremembo glede na lastno preteklost in napovedi in za vse tisto, kar je to dejstvo pomenilo za njegov teater. Poteza Ullmann-Bergman je le Pappovo menežersko dejanje in ne kreativen poseg.

Najava Pacina je manj vznemirljiva, ker je Pacino že igral v Lincolnovem centru (leta 1970, prav bedno v Williamsovi igri Camino Real), po uspehu svojega prvega filmskega »Botra«, pa še Shakespeara z malo skupino v Bostonu. Pappova opomba o vsej stvari pa je seveda potrdila hierarhičen občutek, ki ga je nakazala že premestitev predstave »Short Eyes«. Nekatera njegova gledališča niso prav nič bolj pomembna kot druga. Njegovo srce plava v oblakih.

Poletni Shakespeare Festival v Central parku so okrnili na dve predstavi že leta 1973 in prav tako je ostalo tudi naslednje leto. Verjetno je bil vzrok v denarnih težavah, a denar ne more razložiti popolne bledoličnosti tako vroče želje, situacije, ko je soproz zvest, a na smrt dolgočasen, in vprašanje je viselo nad vso rečjo.

Tako torej. Za prvi del našega zaključka lahko pogledamo, kaj vse je Papp pravzaprav storil. Najprej je, poleg tega, da je institucionaliziral svoje gledališče in kasneje gledališča, institucionaliziral tudi samega sebe. To se najbolje vidi, če pogledamo, kaj se je zgodilo z njegovim Shakespearom. Do danes je pogumno spravil skozi veliko Shakespearovih iger, nekatere enkrat, druge dvakrat ali večkrat, tako da je splošen vtis o njegovem delu izredno ugoden, celo med tistimi redkimi, ki so bili kritični do nekaterih posameznih produkcij v preteklosti. Mark Twain je dejal, da so nekatere nemške besede tako dolge, da imajo brez dvoma perspektivo; seznam Pappovega Shakespeara je tudi že tako dolg, da postaja prav tako perspektiven. Že sama dolžina tega seznama spodbuja k sijočemu žaru. Večina predstav, ki

sem jih videl, je bila neprimerna, nekatere celo grozne. A Papp je zgradil svojo vztrajnost v nekakšno kritično veličino, tako so njegove nove produkcije Shakespeara, celo kadar so slabo sprejete, kot nekakšne stopnje velike sage.

Da bi Pappa lahko videli jasneje - vsaj v luči Shakespearove institucije - ga moramo primerjati z njegovimi predhodniki. Skoraj pred sto leti, je v Londonu nek igralec-direktor po imenu Samuel Phelps prevzel razvpito gledališče, Sadler's Wells v Islingtonu, predmestnem okrožju nižjega razreda. »Legitimna« drama, kar je pomenilo Shakespeara in druge klasike, je postala figurativna last zgornjega razreda, ki se je zanjo prav malo zmenil, obiskoval velika mestna gledališča zelo redko in bil prav bedno občinstvo, kadar je sploh prišel. Kvalitativno vzeto je bilo to tisto občinstvo, ki ga je Papp najbolj zavračal in preziral. Phelps je stavil na uradnike in delavce v Islingtonu in v letih med 1844 in 1862 postavil na oder enaintrideset Shakespearovih del (in še mnoga druga).^{*} Mnogi obiskovalci Sadler's Wellsa so hvalili občutek povezanosti med odrom in dvorano, gledalci so čutili, da je to njihovo gledališče, igralci pa so menili, da igrajo svojemu občinstvu. Občutek medsebojne povezanosti je tisto, kar Papp želi, a med njim in Phelpsom je velikanska razlika. Ko je Phelps upravljal Sadler's Wells, je gledališče zaradi svoje kvalitete in inovativnosti postalo slavno po vsej Britaniji in Evropi.

Nemški romanopisec Theodor Fontane je obiskal Sadler's Wells v letih 1855/57 kar šestkrat in pisal za nemški časopis. Poleti leta 1959 pa je imel Phelps s svojo skupino in sceno gostovanja po Nemčiji. Navdušen sprejem kritike, s poudarkom na ansamblu in produkcijah - za tiste čase revolucionaren koncept - je v veliki meri vplival na Vojvodo iz Meiningena Saxe. Njegovo največje zanimanje je bilo namreč dvorno gledališče, vse od leta 1874 do 1890; Sadler's Wells je imel v letih 1874-1890 velik vpliv na predstavo »z režiserjem«, na delo, kakršnega poznamo v gledališču danes. Sadler's Wells je tudi zelo vplival na Vojvodo. Tako lahko rečemo, da Phelpsov teater ni imel le velikega družbenega pomena, ampak tudi umetniškega, in prav ta vpliv je imel dolgotrajne posledice. Za vse dvajsetletno Pappovo obdobje s Shakespearom kaj takšnega ne bi mogli trditi. Res je uvedel nove zasedbe in dal priložnost novim ljudem, a nivo predstav je bil nizek in umetniška nota nezaznavna v primerjavi s socialno koristnostjo. Bilo pa je veliko predstav.**

Poleg statusa nekakšne institucije, si je Papp pridobil tudi ugled kot nekakšen gledališki odrešitelj-in-apostol. V tem pogledu ga lahko primerjamo z Jerzujem Grotowskim, vodjem poljskega gledališkega laboratorija. Niti za delček sekunde ne primerjam obeh v intelektualnem ali umetniškem smislu; vendar je med njima kljub vsemu neka podobnost. Grotowski je razločno povedal, da je osnovni namen njegovega dela, da najde razlog, da gledališče živi naprej, da odkrije njegov poslednji in nenadomestljivi smisel. Papp pa se je dvajset let trudil s svojo dejavnostjo, da bi dokazal, da je gledališče »pomembno«, na razpolago in potrebno. Grotowski je delal s pomočjo umetnosti, skozi umetnost, z njeno globino in ustvarjalnostjo. Papp se je osredotočil zgolj na delovanje in vpljdnost - do gledaliških delavcev in spreminjajočega se občinstva. Če vzamemo primero iz religije, gre za razliko med Janezom Svetokriškim in Billyjem Grahamom.

* Glej Samuel Phelps in Sadler's Wells Theatre, avtorice Shirley S. Allen (Westleyan University Press, 1971).

** In bile so zastoj. A celo to ni nobena novost. V tridesetih sem navadno gledal Shakespeara in druge igre v Free Teatru, ki ga je vodil Butler Davenport v za to preurejeni zgradbi na East 27th Street.

Seveda je primerjava med Pappom in Phelpsom ali Grotowskym moja popolna samovolja, ampak ali obstaja kje bolj primerna primerjava zanj? Nobene se ne spomnim. In, če sem čisto natančen, prav to pelje do ključnega vprašanja.

Če velike komercialne podvige zanemarimo kot za našo razpravo irelevantne, potem je Papp gotovo edina oseba v amerškem ali evropskem gledališču, za katero vem, ki si je ustvarila tako pomemben ugled brez večjega talenta ali zglednega okusa, brez estetskega imperativa in celo brez intelektualne odlike. Če preletim vsa imena, ki mi pridejo na um - Barker in Copeau, pa Reinhardt, Baylis in Strehler in Lady Gregory, vodstva gledališč Provincetown Players, Washington Square Players, Edwardian in pozneje Royal Court - precej širok, naključen seznam - ne najdem niti enega, ki bi imel na gledališče svoje dobe tolikšen vpliv kot Papp, katerega talent in okus tako malo spoštujem.

Morda je pa prav ta lastnost, to popolno pomanjkanje vseh lastnosti, tista vrlina, zaradi katere je Papp lahko človek našega časa. Moja ugotovitev naj ne zveni cinično, ampak klinično. Papp je pričel v osnovi z radikalnimi političnimi prepričanji in vstopil v čas, ko so takšna prepričanja postala manj primerna tako za deželo kot zanj, pustila pa so mu nezmanjšane družbene skrbi. V novi, nekako depolitizirani družbi, s svojo socialno dinamiko, s podedovanim čaščenjem kulture, in še posebno narodove kulture, je našel zase ugodno priložnost. Srečal se je z nenehnim naraščanjem estetskega pogleda, ki je slonelo (vsaj v tradicionalnem pomenu) na anti-estetiki, videl pop art, junk art, živel v šestdesetih, ki jih je zaznamovala nepolitično politična pop revolucija, v času vseplošnega nemira, ne samo anti-intelektualnega glede smisla, ampak kar revizionističnega, v prepričanju, da za umetnost ni potrebna nobena izobrazba ustvarjalca ali ocenjevalca, v času novega pogleda, ki je trdil, da sta velik talent in veliko razlikovanje omejevalna, zaviralna in sploh ekskluzivna. (Celo besedo »fašist« sem slišal uporabljati na zborovanjih v šestdesetih za vse tiste, ki so menili, da sta za umetnost potrebna talent in okus.) Na kratko, to je bila prava atmosfera za človeka, katerega preteklost je ponujala skupnostna in kulturna hrepenenja, ki ga je ego obdaril z velikanskim pohlepom, a mu značajsko vsebina ni naklonila skoraj nič umetniškega daru. Njegova osebnost in videz sta tako imenitno odgovarjala času, da je lahko postal oseba velikega ugleda v umetnosti, kateri ni ponudil niti enega večjega dosežka.

Po vsem doslej povedanem jasno sledi, da je bil Papp praktično predestiniran za Lincolnov center. To je namreč tisti center, ki ga Amerika, kot je pravilno nekoč omenil že Robert Brustein, proizvede namesto prave kulture. Papp kot tak pa je po drugi strani namesto velikega ustvarjalca istočasni proizvod ameriškega gledališča. Lincolnov center namreč potrebuje za vsako ceno le uspeh. In prav tega je Papp imel obilo, ravno v gledališču.

Nemogoče pa je tudi zanikati, da je bil Papp tisti, ki je vлил gledališču življenje, v njem je pričelo vreti. In odprl je vrata mladim. Prav ironično, a morda je res, da je prav njegov ego omogočil, da so se uveljavili drugi. Kdo bi vedel, morda je pa le bolje, da imamo gospodovalnega Pappa kot kakšnega Merricka, ali še slabše, umirjeno pohlevnost.

Da bomo pravični, se spomnimo zgodovinskega dejstva. V slabih časih odloča v gledališču občinstvo; v dobrih še vedno odloča občinstvo, a igralci dosežejo, da je to odločanje drugačno. Veliki gledališki močje so uspeli razširiti svojo moč tudi tako, da so vplivali na gledalčeve domišljjske vire. Papp pa je v svojih najboljših časih

pomešal domišljijo z informacijo; v dobrem in slabem smislu cilja naravnost v središče gledalčevega doživljanja, in to tudi trdno drži v rokah.

Pripis, junij 1975. Pappova druga sezona pri Beaumontu, se pravi 1974/5, je bila prava katastrofa, razen predstave *Hiša lutk*, in še to le zaradi igre Liv Ullmann, biser v slabi predstavi. Beaumontova sezona se je zaključila s tremi ameriškimi igrami, in sicer *Mert and Phil* (avtor Burr), *Black Picture Show* (to je bila Gunnova igra, zaradi njene odložitve so prejšnjo sezono postavili na oder *Short Eyes*), in *Little Black Sheep* (avtor Scully). Vse tri igre so še enkrat potrdile Pappovo neizmerno žejo po socialnih temah in hkrati vztrajno kratkovidnost glede kvalitete pisnih predlog.

Njegova Newhouse sezona se je pričela s predstavo *Rihard III*, v glavni vlogi je nastopil Michael Moriarty, režiral pa je Mel Shapiro. Vse skupaj je bilo le dokaz, kako lahko dobrega igralca paraliziraš s sterilnim konceptom. Sledila je vihrava, a dolgočasna predstava *Sen kresne noči. Julij Cezar*, ki bi moral slediti, pa je bil preložen. Tako je naredil prostor nekemu drugemu gledališču, ki ni igral Shakespeara, ampak *The Taking of Miss Janie*.

Celotna sezona v Lincolnovem centru se je končala s ponovno spremembo v programski politiki. Marca 1975 je Papp nekako razjasnil svoje spremembe, ki so se rahlo svitale že prej. Občinstvo v Beaumontu je okrivil, da je nezadovoljno z njegovimi pogumnimi predstavami, pozabil pa je omeniti, da njihovo nezadovoljstvo morda vendarle izvira iz tega, da so bile te predstave prav bedne in je enostavno najavil za to gledališče novo smer. Beaumontova prihodnja sezona, 1975/6 bo predstavila v glavnem tradicionalen program z mednarodnimi zvezdami, kot na primer Liv Ullmann, in sodobne ameriške igre v »tradicionalnem stilu«, z uveljavljenimi ameriškimi režiserji in igralci. Nova politika Newhousea ni bila jasna, razen tega, da Shakekspeara v programu več ne bo, morda pa se bo usmerila predvsem na manj znana klasična dela z majhnimi zasedbami.

105

Pappovo sezono 1974/5 v centru mesta, se pravi v različnih dvoranah Public Theatra, pa lahko razglasimo za provizorno. Veliko predstav so imele tam gostujoče skupine, ki jim je Papp le ponudil prostor. Njegove lastne produkcije so vključevale le eksperimentalne delavnice. Večino, ki sem jih videl, lahko razvrstim od nepomembnih do grozljivih. Ena takšnih predstav, ki so jo pripravljali mesece, pa se je izkazala za dobro in nadvse uspešno - *A Chorus Line*. Pappova vloga pri tej predstavi je bila očitno le vloga gostitelja in velikega navdušenca - obe zelo pomembni, a o producentstvu ne duha ne sluha, razen v posoji imena. (Predstava se je preselila na Broadway in je bila denarna malha za Festival.)

Pappova želja po premiku v »gornje mesto« je bila ponovno podčrtana v maju 1975, ko je razglasil, da bo prevzel Booth Theater na Broadwayu in v njem eno sezono prikazoval novo ameriško dramatiko - avtorje, katerih dela je uprizoril že prej. Ta program si je zamislil kot kontrapunkt h klasičnemu programu, ki ga je napovedal za Beaumont, izbiro prostora pa je utemeljil z besedami, »Na Broadwayu je pričakovati boljši sprejem kot v Public Theatru in Lincolnovem centru.« Tokrat je Papp v svoje obtožbe o dolgočasu prvič vključil tudi centralna gledališča. O Broadwayu pa je še povedal: »To je preprosto tržišče. V tržišče pa verjamem.« Tudi to so bile Pappove nove izjave ali vsaj nov pristop.*

* Kasnejša pripomba: Boothova sezona je bila izredno kratke sape, ena zanič predstava »Leaf People«, J. Reardona, in še ta prav malo časa.

Moj namen seveda ni, da bi drezal v Pappa zaradi njegove nedoslednosti ali spremembe. Ne dvomim, da bo prišlo še do kakšnih programskih sprememb do časa, ko bo ta članek izšel, odvisno od uspeha ali propada predstav, ne od kakšnih načel. Prav tako tudi ne morem zanemariti denarnih problemov, ki jih ima on, kot tudi mnogi drugi. (Eden od argumentov, na katere se Papp opira, je prav gotovo neizpodbiten: stroški za Off broadwaysko predstavo so preveč prerasli vsa razumna pričakovanja, da bi ta denar lahko povrnile predstave v dvoranah z 299 sedeži. Omejitev je stvar mestnih predpisov in pravil združenja.) Kar želim res poudariti je: človeka, ki je nekoč garal za ljudski interes, zanima danes le še garanje, ljudje pa prav nič. Sedaj je trdno v sedlu, in ne le da to ljubi, trdi celo, da ima vso zadevo v oblasti.

Tudi vse moje pisanje bi lahko kdo označil za čisto akademsko diskriminacijo, ko ne bi šlo za obširen razmislek. Večina njegovih produkcij so bile in so še prav bedne. Izjema kot *A Chorus Line* je skoraj nujna, ne pa pravilo.

Ko so objavili moj prejšnji članek v časopisu *The American Scholar*, je neki zvesti član Pappovega klana poslal protestno pismo, in v zaključku razglasil Pappa za »briljantnega producenta«. Briljantni producent je seveda nekdo, ki briljantno producira, ne pa nekdo, ki se lahko pohvali le z velikim številom produkcij. Globoko spoštujem Pappov pogum in navdušenje ter dobro voljo; a menim, da je surova resnica ameriške kulture prav dejstvo, da obseg dela in zagnanost lahko omogočita Pappu umetniški status, za katerega nima niti umetniških kvalifikacij niti umetniške nadarjenosti.

106

Prevedla Neva Mužič

Text *Odri Josepha Pappa* (*The Stages of Joseph Papp*) je originalno izšel v reviji *American Scholar* (Zima 1974/75), ponatisnjen pa je v knjigi *Persons of the Drama: Theater Criticism and Comment* (New York 1976).

Črna Tadej Zupančič

melodrama: Batman

1. Prvih petdeset let **O**tvoritev Batmana, črne melodrame,

je bila zgodovinska: po predpremierah v četrtek, 22. junija, je film udaril v petek, 23. junija, v 2194 dvorana in že prvi dan pobral 13,1 milijonov dolarjev. V soboto je prinesel 14,6 milijonov, v nedeljo pa še 12,7 milijonov. Total otvoritvenega vikenda je bil 42,705.226 dolarjev. Verjetno pa je zanimiv še en podatek: ko so aprila letos v ameriških kinih začeli vrteti trailer oziroma predfilm za Batmana, je veliko obiskovalcev kupilo vstopnico za film, vendar so si ogledali samo ta isti trailer. Potem so zapustili dvorano.

Sicer pa se Batmanova bolj ali manj intimna zgodovina ni začela 23. junija 1989, ampak pred petdesetimi leti. Takrat, ko je Batman prvič poletel in prvič začel preganjati zločince po ulicah in cestah Gotham Cityja. Takrat, ko si ga je Bob Kane izmislil in ga začel risati za zdaj že klasično edicijo Detective Comics, pop DC, ki je dejansko spravila ameriško subkulturo stripa v ogromno mašinerijo aktualne in rentabilne ameriške kulture. Navsezadnje je DC edina stripovska edicija, ki jo kot poglavitni referenčni mehanizem za lastni Bildung, navajajo skrajno različni avtorji: od Stephena Kinga do Trumana Capoteja, od Andyja Warhola do Ridleyja Scotta. In tisti vmes. To, da fundamentalist Allan Bloom razglaša DC za eno izmed prvih katastrof v ameriški kulturi, dejansko in res ne more zmanjšati vrednosti te respektabilne kult(urne) edicije. To, da je DC vplival na stabilizacijo Americane in na vsak način spravil pokonci pulp fikcijo, v kateri se različni detektivi oziroma drugačni superheroji borijo za pravico in podobne stvari, je znano. Če je bilo do leta 1937 tržišče stripov bolj ali manj rigidno razpršeno po različnih časopisih in revijah, potem se je z DC to tržišče organiziralo in moderniziralo: za ceno 10 centov je bilo mogoče v tej ediciji odkriti vse, kar je v petdesetih in šestdesetih letih predstavljalo Entwurf aktualne ameriške kulture. Isto velja tudi za sedemdeseta, osemdeseta ter devetdeseta leta.

Prvo številko DC lahko kupite še sedaj (če se vam jo posreči dobiti): za borih 20.000 dolarjev in več. Ko se je Bob Kane ločil od svoje žene, mu ni bilo toliko težko za njo, kot za vsemi stripi, ki jih je pometala stran. Takrat je na vprašanje svojega brokerja, katere delnice naj kupuje, odgovoril, da naj kupuje stripe in nič drugega.

Batman je takoj, ko je prvič priprhotal po ulicah Gotham Cityja (znano je, da tudi novinarji že vsaj od leta 1939 New Yorku pravijo Gotham City; po brutalnem uspehu letošnjega filma pa so svojo ljubezen do tega poimenovanja samo še obnovili - v Varietyju še samo po pomoti piše New York), naletel na evforičen sprejem. Caped Crusader je bil tisto, kar je bilo skrajno racionalno.

Bob Kane ne skriva referenc: Batman ni nekaj originalnega (njegov moralni in etični kod pa sploh ne), saj je sestavljen iz idealne hollywoodske pojavnosti Douglasa Fairbanka Sr., ki je prvi igral Zorra, po Kaneovem mnenju akro-Batmana, in nekega junaka iz pozabljenega filma *The Bat* (1926), kasneje odlično predelanega v verziji iz leta 1959, ki jo je režiral Crane Wilbur, cepljenega na vedno pop Supermana. S kostumom, ki bi naj spominjal na netopirja, se je Kane izognil težavam s pojavitvijo oziroma ppearenom Batmana na vseh kriznih mestih. Batmanu je v njegovem playboyskem življenju ime Bruce Wayne in tako že ime samo spominja na velikega avtorja Batmana, namreč Boba Kanea: čeprav, po drugi strani, Kane trdi, da je ime Bruce našel pri znanem škotskem macho kralju, junaku Robertu the Bruceu, priimek Wayne pa da je dal po Norem Anthonyju Wayneu, junaku ameriške državljanske vojne. Sicer pa je glede fiksacije Batmana dovolj zanimiva knjiga *The Creator of Batman* (New York, 1982) Douglasa Ridleya, ki so jo ponatisnili tik pred štartom filma in je naletela na pričakovan izjemen uspeh.

108

Leta 1940, torej slabo leto dni po lansiranju Batmana, je Kane svojemu arhaičnemu borcu za več luči, pridružil Robina, fanta, ki je do svojega prijateljavanja z Batmanom nastopal kot cirkuški akrobat. Starši so mu umrli (ravno tako kot Batmanu), bil je zelo spreten in inteligenten, skratka, precej primeren kompanjon. Batman je v bistvu adoptiral Robina (katerega celo ime v stripu je Robin The Boy Wonder), čeprav so se sredi šestdesetih let pojavili različni namigi, da sta oba navadna homoseksualca. Kaj bi naj sicer počel konkubinatin odraslega moškega in najstnika v času, ko ni preganjal zločincev po prostranstvih Gotham Cityja?

Naj bodo teorije o Batmanovi in Robinovi homoseksualnosti še tako za lase privlečene (včasih je namreč potrebno ločiti med potlačeno seksualnostjo in idealom jaza), pa je res, da je William Dozier, producent skrajno uspešne televizijske serije o Batmanu in Robinu v poznih šestdesetih letih priznava, da so teto Harriet vpeljali v serijo samo zaradi teh in takšnih teorij (Harriet se je v stripu prvič pojavila leta 1964).

Leta 1965 je namreč na televijski mreži ABC štartal Batman kot televizijski junak. Sredini in četrtkovi večeri z Batmanom so bili šokantno uspešni. Serija sama je predstavljala satiro tako na stripe kot televizijo samo: Batman se je že zdavnaj preselil v sociologijo vsakdanjega življenja, TV serija pa je to samo še radikalizirala. Dialogi so bili še vedno organizirani pulpovsko, mrgolelo je odličnih zvočnih in scenskih efektov, režija je bila skrajno brutalna. Če omenjeni Dozier pravi, da so si mislili: »K vragu z otroci!« Batman je postal stvar, ki si jo gledal ali ne. Adam West je igral Batmana, Burt Ward Robina (oba pa se nikoli nista znebila Batman/Robinovega TV imagea), nacija pa je divjala in rjovala od navdušenja. Hollywoodski

igralci velike ali šele nastajajoče reputacije so se dobesedno topli za vloge Batmanovega nasprotnika v posameznih epizodah: tako so Jokerja in Bookworma igrali Burgess Meredith, Art Carney, Victor Buono, Vincent Price, Cesar Romero in Roddy McDowall. Uspeh je bil popoln, saj je obenem padel v sistematiziran campovski naturalizem, ki je bil v tistih letih skrajno pop. Dinamični duo Batmana in Robina je pomagal spraviti ameriško TV tja, kamor je potem priletela v začetku sedemdesetih: v organiziranje ameriške kulturne pojavnosti.

Leta 1966 je Batmanova standardna televizijska ekipa posnela tudi film, ki ga je skrajno povprečno režiral Leslie Martinson. Maltinov komentar glede filma je skrajno ciničen: na žalost se vsem mogočim Batmanovim sovražnikom, torej predvsem Jokerju, Ridlerju, Penguinu in Catwoman ne posreči premagati Batmana in Robina. Seveda je mogoče, da je Maltin izhajal iz strategije obrambe Batmana in da je bolje, da ne posnamejo nobenega filma o njem kot da posnamejo takšen spoof, vendar to ne pomaga dosti.

Sicer pa so pri Columbiji že prej poskušali spraviti Batmana na filmsko platno. Najprej serializirano leta 1943 (že od leta 1941 so namreč Batmana prodajali kot najboljši strip na svetu), z Lewisom Wilsonom kot Batmanom in Douglasom Croftom kot Robinom. Takrat so od vseh standardnih junakov ohranili samo Alfreda, precej angleškega Batmanovega butlerja, uvedli pa so Lindo, ki je bila predstavljena kot Batmanovo dekle. Poleg tega pa so v film uvedli zelo močne antijapovske elemente, ki so bili tega leta gotovo rentabilni (glavni Batmanov nasprotnik je navsezadnje dr. Daka, zelo zločinski japonski Japonec), kasneje pa žal ne. Leta 1948 je Columbia ponovno udarila mimo. Robert Lowry in John Duncan sta igrala glavni vlogi v krajši seriji *Batman and Robin*, nasprotnik Wizard pa se je bolj ali manj priklatil iz sveta cenenega sci/fija.

V tem času je stripovsko življenje Batmana in Robina bolj ali manj izgubljalo na kredibilnosti: leta 1964 je udaril v strip realizem, nekaj let kasneje je Robin odšel na college (!?), Batman pa si je kupil penthouse v Gotham Cityju, iz katerega je potem vodil svoje operacije, imenovane VIP (Victims Incorporated Program). Zelo ne-duhovito.

Zgodbe za Batmana je pisal Bill Finger, ki si je izmislil celotno baterijo gadgetov, ki so značilni za celotno Batmanovo fizično in moralno/etično pojavnost. Izmisli si je tudi Jokerja, ekskluzivnega Batmanovega nasprotnika, ki je v letošnjem filmu tako spektakularno zgrmel s stolpa katedrale v Gotham Cityju. Kane si je predstavljal nasprotnika, ki bi bil klovn. Finger je imel ravno takrat pri roki kup fotografij iz danes pozabljenega filma *The Man Who Laughs* (1928), v katerem je igral Conrad Weidt. Gre za štorijo o mladem angleškem plemiču, ki so ga ugrabili še kot otroka in prodali kot cirkuško nakazo, saj je imel grozljivo spačen obraz. Z ustreznim make-upom je Finger plemiča Gwynplainea sprmenil v odličnega sinistra, torej Jokerja. Po tem, ko se je Batman znebil Jokerja, je prišlo do prave inflacije zločincev, ki so se na takšen ali drugačen način poskušali znebiti Batmana: Penguin, Ridler (ki se je pojavil samo dvakrat leta 1940, potem pa so ga revitalizirali kot glavno zvezdo TV Batmana), Catwoman (ki je začela kariero kot tatica draguljev po imenu Cat: pri tem je potrebno povedati, da od tu izhaja Capotejeva ideja za Zajtrk pri Tiffanyju...), Scarecrow, Tweedleum in Tweedledee (sicer že Carrollove slave), Punch in Judy (sicer klasične postelizabethinske slave) in Two-Face, ki se je potem cepil na še dva lažna Two-Facea. Glede informacij o Batmanovih nasprotnikih je

potrebno preveriti knjigo *Their Enemies and Villains* Jacka Shoulderja (San Francisco, 1976), ki je zelo v redu.

In: leta 1939 je bil v Flushing Meadowsu, New York, svetovni sejem. Takrat so v časovno kapsulo spravili tudi primerek stripa Batman. Časovno kapsulo, napolnjeno z artefakti iz časa tega sejma, bodo odprli leta 2000. To informacijo dolgujem knjigi *Batman: The Official Book of the Movie* Johna Marriotta (London, 1989), saj je ni bilo mogoče zaslediti nikjer drugje.

2. Po štiridesetih in petdesetih letih

Predprodukcija filma *Batman* se je začela pred tremi leti, ko sta producenta Jon Peters in Peter Guber, še eden izmed brutalno uspešnih hollywoodskih producentov sredine in poznih osemdesetih let (prvo polovico je zaznamoval Steven Spielberg s svojimi sateliti; druga dva takšna para sta Stanley R. Jaffe/Sherry Lansing (*Usodna privlačnost* (*Fatal Attraction*, 1987), *Obtoženi* (*The Accused*, 1988), *Črni dež* (*The Black Rain*, 1989) in Don Simpson/Jerry Bruckheimer (*Flashdance* (1983), *Policaj z Beverly Hillsa* (*Beverly Hills Cop*, 1984), *Top Gun* (1986) *Policaj z Beverly Hillsa II* (*Beverly Hills Cop II*, 1987)), začela z organizacijo snemanja in financiranja filma. Par, ki je zaslovel po izjavi, da poskušata delati filme, ki delujejo tako kot zabava kot del filmske umetnosti in ki ima za sabo takšne filme, kot so *Barva vijoličasta* (*The Color Purple*, 1985), *Čarovnice iz Eastwicka* (*The Witches of Eastwick*, 1987) in *Rain Man* (1988), je bil pripravljen na vse. Sicer pa se je njuna finančna kariera v filmskem svetu začela že dosti prej. Peters je kot izvršni producent lahko ponosen na filma *Zvezda je rojena* (*A Star is Born*, 1976) in *Oči Laure Mars* (*Eyes of Laura Mars*, 1978), Guber pa (prav tako kot izvršni producent) vsaj na *Polnočni ekspres* (*Midnight Express*, 1978), leta 1980 združena v Polygram Pictures pa sta slavila uspehe z Ameriškim volkodlakom v Londonu (*An American Werewolf in London*, 1981), *Pogrešani* (*Missing*, 1982) in *Flashdanceom*, leta 1983 najuspešnejšim Paramountovim filmom, pri katerem sta neposredno sodelovala s konkurenčnim parom Simpson/Bruckheimer. *Batman* pa je daleč pred vsemi in nad vsemi. Informacije o Guber/Petersu so stvar knjige *The Newest in Hollywood* (New York, 1989).

Pravice za *Batmana* so bile od korporacije DC kupljene leta 1979. Kupila sta jih Michael Uslan in Benjamin Melniker, ki sta jih kasneje ročno prodala Guber/Petersu. Odbor Warner Bros., družbe, s katero imata Guber/Peters pogodbo o dolgoročnem sodelovanju, je bil nad predlogom navdušen. Potem so začeli iskati režiserja. V končni skupini so se znašli Tom Mankiewicz (ki je ravno takrat uspel s filmom *Dragnet* (1987)), Ivan Reitman (slave Izganjalcev duhov (*Ghostbusters*, 1984) in *Črt* (*Stripes*, 1981) ter Joe Dante, ki si je takrat radikalno popravil ugled z *Gremlini* (*Gremlins*, 1984). Potem pa je Mark Canton, šef Warnerjeve produkcije, Guber/Petersu predstavil mladega režiserja Tima Burtona, s katerim je sodeloval že pri snemanju njegovih prvih dveh visokoproračunskih filmov, *Velika dogodovščina Pee-Weeja* (*Pee-Wee's Big Adventure*, 1985) in *Beetlejuice* (1988).

Tim Burton se je sicer rodil v Burbanku, je letnik 1958, kariero pa je začel v Disneyjevih studijih. Najprej kot animator, potem pa kot režiser kratkih filmov. Pravi, da je bila animacija boljša šola kot tiste uradne, v katere je nehal hoditi. Njegov prvi kratki film je bil *Vincent*, v katerem je pokazal, kako je z obsedenostjo nekega dečka z Vincentom Priceom, verjetno najbolj inteligentnim igralcem različnih

horror filmov, drugi pa Frankenweenie, v katerem nek drug fant poskuša oživiti psa s tem, da ga spravi na visoko voltažo. Slava Pee-Wee Hermana je pripeljala do prvega (sicer nižjega) visokopračunškega filma, ki je prinesel solidnih nekaj več kot 18 milijonov dolarjev (kar je za prvence zelo zelo dobro), zato pa je Beetlejuice, bizaren in absurden film o živih mrtvih, ki nočejo umreti, poleg tega pa so precej živahni in veseli in prismojeni kot sadna torta (na žalost pri nas ni bil odkupljen, čeprav je bilo vse skupaj tik pred tem), prinesel čistega totala nekaj več kot 32 milijonov dolarjev.

Glavno vlogo je igral Michael Keaton, sedaj aktualni Bruce Wayne/Batman, ki ga pri nas poznamo predvsem po precej smešnem Howardovem filmu Nočna izmena (Night Shift, 1982), v katerem je s Henryjem Winklerjem odprl mrtvašnico za posel s prostitucijo. Od takrat so mimo tudi časi, ko so ga imeli za brata Diane Keaton ali vsaj kakšnega njenega bližnjega sorodnika - čeprav sam priznava, da je priimek sunil prav njej.

Tim Burton je precej zabaven. V enem izmed številnih intervjujev, ki jih je dal angleškemu časopisom že med snemanjem filma, se je skrajno grobo norčeval iz istega tiska. Ves čas je pravil, kakšna svoboda vlada v Združenem kraljestvu. Tako je z veseljem navajal tudi pikanterije, s katerimi so angleški časopisi polnili svoje strani. Independent je pisal, kako je Batman spremenjen v Ramba, Economist o tem, kako je Batman prvič seksal, Star je razglasil celoten film za seksi, v nekem časopisu pa je pisalo, da že snemajo Batmana II, v katerem vlogo Penguina igra Danny DeVito. Drugače pa je bilo pet velikih podob, ki so zaznamovale njegova šolska leta, Mickey Mouse, Coca Cola, svastika in Batman. Kaj pa peta? Ja, Batman II.

111

Potem scenarist. Zgodbo in dialoge je oblikoval Sam Hamm. Potem koscenarist: Gubers/Peters sta se odločila za Warrena Skaarena, ki je sodeloval pri izdelavi scenarijev za Beetlejuice, Top Gun in Policaja z Beverly Hillsa II. Prav Skaaren je tisti, ki je v film uvozil številne precej dobre štose, od tistega, ko Joker na vprašanje, kaj sploh hoče, odgovori: »Moj obraz na bankovcu za en dolar.« do tistega, ob prvi pojavitvi Batmana: »Povejta svojim prijateljem, jaz sem noč.« Za scenarij so pri Warnerju povedali zdaj že legendaren stavek: »To je najboljši scenarij, kar smo ga kdajkoli imeli pri nas.« Čeprav je obenem zanimivo, da pri istem Warnerju dejansko sploh niso bili zadovoljni s scenarijem. Ves čas so ga predelovali in tako se je dogajalo, da igralci hodili med kulisami in po njih in govorili: »Kaj, za vraga, počnem tukaj? Kaj naj rečem?« Vendar je Burton ob asistenci producentov dobil veliko vojno, ki ji lahko pravimo tudi Batman proti Hollywoodu. V bistvu sta se Guber/Peters obrnila proti šefom Warnerja, da sta lahko spravila skozi nekatere zelo bistvene Burtonove opcije glede Batmana.

Potem: Joker. Nova odlična vloga Jacka Nicholsona, o katerem se menda res ne da povedati nič posebej novega, razen da ponovim, kako je z Guber/Petersom sodeloval že pri Čarovnicah iz Eastwicka, ki je bil do takrat tudi njegov zadnji film. Ker je bila po scenariju eliminirana vsa ostala Batmanova zgodovina (vključno z Robinom), je bila vsa teža gothamcityjevskega moba (torej gangsterstva) in redundantnega Zla v glavnem stvar stvar Jokerja (posebej po tem, ko se ta znebi Carla Grissoma, glavnega negativca in lastnika temne strani Gotham Cityja). Edina klasična junaka, ki sta ostala v scenariju, sta bila Richard, butler, in Vicki Vale, uspešna fotografinja, ki je zaslovela z reportažo (pozor!) o Vojni Corta Maltezeja za tednik Time (ta pikantna podrobnost je stvar Tima Burtona). V originalnem

stripu je to bolj skromen part, saj poskuša Vicki Vale bolj odkriti Batmanovo identiteto, kot karkoli drugega. Poleg tega pa, vsaj po mnenjih strokovnjakov, preveč spominja na Supermanovo Lois Lane. Glavna ženska figura v stripu je (poleg pozne tete Harriet in Julie Madison, nekaj časa celo Batmanove zaročenke) navsezadnje bila Linda Page, dekle iz visoke družbe, ki je s seboj prinesla tudi ves potreben glamour. Bruce Wayne je navsezadnje bil playboy.

No, v filmu pa je Vicki Vale zelo pomembna vloga. Bruce Wayne ji tudi razkrije identiteto in dolgonoga in dolgolasa Kim Basinger (Nikoli ne reci nikoli več (Never Say Never Again, 1983), Brez usmiljenja (No Mercy, 1986), Devet tednov in pol (9 1/2 Weeks, 1986), Nadine (1987)), ki je to vlogo dobila namesto Sean Young, slavne po Blade Ranerju (1982) in Brez izhoda (No Way Out, 1988), je lahko skrajno zadovoljna. Sean Young se je pripravljala na snemanje Batmana, vendar se je hudo poškodovala pri poskusnem snemanju neke scene jezdenja (ki je bila kasneje celo izločena). Po mojem mnenju bi bila Sean Young seveda boljša od Kim Basinger, vendar to resnično ne spremeni stvari.

Jacka Nicholsona sta Guber/Peters odlično plačala (ocene se gibljejo med 12 in 15 milijoni dolarjev + procent od totala), vendar sta ga dobila. Nicholsonu, ki si je šel ogledat terene v Pinewood, sta bila vseč tako Burton kot Keaton. Potem je podpisal. Poleg tega pa je Joker Batmanu ukradel film.

Ti tereni, ki jih je obiskal, so bili delo Antona Fursta, verjetno najbolj talentiranega novega scenografa. Proslavil se je s scenografijo za Full Metal Jacket (1987), ko je cel Saigon postavil na Isle of Dogs. Odlična scenografija za Batmana je dobesedno nabrana od Louisa Sullivana, ki je postavljajal down-town Chicaga, Gaudija in ostalega španskega art noucvauija, ruskih konstruktivistov, nemške naci-arhitekture, vse pa se anomalčno zliva v neverjeten miks arhitekturnih praks. Gotham City je takšen, kot mora biti. Glavna ulica, ki se ji pravi Broad Avenue, ter glavni trg, Gotham City Square, Flugelheim Museum (v katerem se dogaja nekaj bistvenih scen, med njimi tudi Jokerjevo osvajanje Vicki Vale, ki ga Batman zelo učinkovito prepreči), eksterier Monarch Theatra, katedrala (na katere zvonik vodi veliko stopnic...) ter neverjetni, enkratni interierji v apartmajih Carla Grissoma ter seveda Vicki Vale, Wayneovega dvorca in pripadajoče Batcave, Votline netopirjev, iz katere se Batman odpravlja na svoje pohode - celotna kuliserija je napravljena suvereno, natančno in brutalno. Prav scenografija in velika večina Bat-pripomočkov (vključno z Batmobilom in letalcem Batwing) ter Jokerjev arzenal bizarnih mašin in mehanizmov (izdelal jih - razen Batwinga, ki je delo Dereka Meddingsa, veterana petih Bondovih filmov, predvsem pa Thunderballa (1965) in pripadajočega Thunderbirda, za katerega je dobil oskarja za specialne efekte - je John Evans, slaven po specialnih efektih za Moonraker (1979), Octopussy (1983), Lov za izgubljenim zakladom (Raiders of the Lost Ark, 1981) in Full Metal Jacket (1987)) je tisto, kar je poleg režije in odlične Nicholsonove igre res rentabilno pri filmu. Če pa k temu prištejemo še zelo zabavne in brutalne kostume Boba Ringwooda (to delo je opravil tudi za Dovoljenje za umor (Licence to Kill, 1989), ki je z oblekami za Jokerja lansiral cel trend no-fashion mode. Če se majice s transparentnim Batmanovim znakom ne da nositi že zaradi dobrega okusa, se da Jokerjeve obleke nositi prav zaradi tega. Takšno je vsaj moje mnenje. Roza obleke s temnimi vijoličastimi črtami in skrajno širokimi reverji, roza-svetlo modra kravata, bordo klobuk, svetlo moder šimi-robček in rumena srajca: takšen je Joker potem, ko se je po plastični operaciji,

kateri se je podvrigel zaradi tega, ker je padel v kislino v Axis Chemical Factory. Namazan z belim pudrom in obilno našminkan, z zelenimi lasmi.

Takrat je bil Joker še Jack Napier, glavni pomagač Carla Grissoma (ki je še ena zelo v redu, klasi vloga Jacka Palanca) in glavni podkupovalec korumpiranega, debelega, zločinskega inšpektorja Eckhardta (solidna vloga Williama Hootkinsa). V tem, prvem delu filma, seveda še ni jasno, da je Jack Napier v mladih letih ubil Batmanovega očeta, zelo uglednega zdravnika, in mater (in to pred njegovimi očmi), vendar pa je dovolj dvoumno, da Batman prepreči zelo podoben zločin, ko se neka družinica (oče, mati in sin) vrača iz Monarch Theatra, vendar se izgubi v opustelih in zločinskih ulicah Gotham Cityja. Čeprav se Batman pojavi nekoliko kasneje, je njegova otvoritev zelo odlična. Takrat tudi pove tisti znameniti stavek, da je noč in tako naprej.

Kmalu pridejo na vrsto scene, v katerih spoznavamo Vicki Vale in njenega kompanjona Alexandra Knoxa (Robert Wuhl, do zdaj znan predvsem po filmu Dobro jutro Vietnam (Good Morning Vietnam, 1988), v katerem je igral z Robinom Williamsonom), raziskovalnega novinarja Gotham Globea (pravzaprav je tako, da se Vicki Vale zazdi, da bi lahko Knox vedel, kje da je in kdo da je Batman), Jacka Napierja v službi Carla Grissoma, javnega tožilca Harveya Denta (Billy Dee Williams), komisarja Gordona (Pat Hingle) in župana Borgia (Lee Wallace), Napierjevo punco Alicio Hunt (seveda: Jerry Hall; mimogrede, Jack Nicholson je boter njenemu otroku, Nicholsonova partnerica, Angelica Huston, pa botra...), s katero ravna Jack Napier vse prej kot lepo, čeprav se pojavlja na naslovnici Voguea in tako naprej.

113

Celoten plot se tako navidezno širi, v bistvu pa se kondenzira. Počasi odpadejo vsi nebistveni junaki, vse to pa se - seveda - zgodi predvsem na velikem partyju, ki ga daje Bruce Wayne. Potem se začne velika ofenziva politično/juridično/socialne gothamske infrastrukture: Jacku Napierju postavijo zasedo v tovarni Axis, vendar je šele Batman tisti, ki v resnici uspe ujeti Napierja. Ko mu že ravno hoče pomagati, da ne bi zgrmel v ogromno kad s kislino, pa Napierjeva roka ne more zdržati gladkosti Batmanovih rokavic in tako dobesedno zdrsi v kislino. Vendar to ni konec: ravno obratno. Po plastični operaciji, ki pusti Napierju skrajno inzakažen obraz, se ta odloči, da se bo zaradi svoje stare obsedenosti s kartanjem, imenoval Joker. In to ne glede na to, da mu je Eckhardt še napovedoval, da je brez Grissoma nič, da je nor in skratka ni nič vreden. Gromke, neverjetne, brutalne in nič smešne salve smeha, ki jih Joker spravlja iz sebe, so stvar paranoje. Potem se Joker, mimogrede, zaljubi v Vicki Vale (Alicio je medtem že iznakazil s posebno kislino, ki pušča strahovite brazgotine), vendar mu je na poti Bruce Wayne (ki ga pozna samo kot playboya, ne pa kot Batmana) in jo poskuša dobiti. V Flugelheim Museumu ji priredi peklensko zabavo, na kateri se razglasi za prvega svetovnega umetnika umora (in pravi: »Nisem ravno Picasso, ampak bo že šlo.«), vendar jo Batman zanesljivo reši in se ji izda. Kot Batman. Pravzaprav mu to svetuje butler in profesionalni Anglež Alfred (lepa vloga Michaela Gougha), ki Wayneu nadomešča kompletno ožje sorodstvo. Torej, predzadnji spopad se bliža. Gre za parado ob 200-letnici Gotham Cityja, ki jo poskušajo mestni očetje preklicati, saj je v mestu dosti preveč kriminala in tako ne bi mogli zadostiti vsem varnostnim zahtevam. V igro se vmeša Joker, ki pove, da bo sam daroval dva milijona dolarjev za parado, na kateri bo sam nastopal. V balone, ki plavajo nad prisotnimi na Broad Avenue (mimogrede, po Kleopatri (Cleopatra, 1963) je to najdaljša ulica, ki so jo kdajkoli postavili v kakšnem studiju),

je Joker dal spraviti dovoljšnjo količino svojega strupenega plina, da bi pomoril pol Gotham Cityja, sam pa meče denar med ljudi. Vendar Batmam tudi to prepreči. S svojim Batwingom se pripelje nad ulico in prestreže vse balone. Orjaška dirka za mesto se nadaljuje. Seveda sledi še zadnji obračun, na zvoniku katedrale. Po s suspenzom nabitem divjanju Joker (vmes pokaže tudi genialno, kakšnega meter in pol dolg revolver in revolver, iz katerega je namesto metka izstrljen napis Bang!) zgrmi z zvonika, za deset minut ugrabljena Vicki Vale pa ostane v Batmanovih rokah. Kot tudi mesto. Zločin se namreč na spleča več, Batmana se da priklicati s posebnim žarometom, na katerem je narisana netopir. Projekcija s tem žarometom izrisuje ogromnega netopirja na mlečni podlagi. Na nebu nad Gotham Cityjem.

Verjetno bi si želel živeti v Gotham Cityju. Zelo depresivno, zelo deževno, zelo oblačno. Zelo nevarno. Kljub Batmanu.

Batman seveda ni ogromen film, je pa medijski dogodek, ki je verjetno najbolj brutalno napovedal konec osemdesetih let v Hollywoodu. Producenti so ponovno prevzeli stvari v svoje roke. Avtorstvo je zagotovljeno samo še kooperativnim režiserjem. Čeprav je Burton svež in zelo dober (vendar v primeru Batmana precej neeksciten) režiser, pa se je znašel tam, kjer se verjetno ni hotel znajti. V vzvodni hollywoodski mašineriji, v svetu producentskega recita, v svetu, ki bo ob asistenci velikih integracij medijskega prostora prodciral in proizvajal filme, kakršen je Batman. Začetek je obetaven. Kaj pa pride za Batmanom? V *Varietyju* so v recenziji Batmana zapisali, da je potrebno počakati na Batmana II. Čeprav to najbrž ne bo potrebno. Hollywoodski kolos deluje učinkovito, precizno in zelo rentabilno. To vemo, četudi se nam ni potrebno ukvarjati s potresno box-office sezono letošnjega poletja: en film je bil večji hit kot drugi, visoko nad Gotham Cityjem in okoliškimi kinodvoranami pa se sveti samo en film. Zaenkrat je to Batman.

Črna melodrama: Batman je verzija teksta, ki je bil objavljen v reviji *Telex* (37/45), 21. septembra 1989.

Intervju Allena Ginsberga z Williamom Burroughsom

GINSBERG: Katera je osnovna tema oziroma zaplet zgodbe *The Soft Machine*?

BURROUGHS: Večji del zgodbe se dogaja v mitičnem okolju, ki spominja na Južno Ameriko in tudi na planet Venera. Gre za boj med nadzorovalci in tistimi, ki si prizadevajo, da bi se rešili nadzora.

GINSBERG: In *Nova Express*?

BURROUGHS: Ravno tako.

GINSBERG: Kakšen je razloček med obema, kar se tiče teme in zapleta, oziroma razvoja zgodbe?

BURROUGHS: *Nova Express* ...se bolj direktno ukvarja s samim bojem. V *Soft Machine* pa gre v glavnem za opis dejavnikov, ki vplivajo na dogajanje in pa prizorišča, ki nekako ustrezajo planetu Venera.

GINSBERG: Ali v *Nova Express* bolj natančno opisujete boj ali samo taktiko?

BURROUGHS: Da, v *Nova Express* je več prizorov samega boja kot v *Soft Machine*. Za *Soft Machine* bi lahko rekli, da se bolj ukvarja s prizoriščem.

GINSBERG: Material za obe ti deli izhaja iz romana *Naked Lunch*?

BURROUGHS: Da, nekaj materiala izhaja iz *Naked Lunch*...

GINSBERG: In del materiala ste dobili z razčlenbo izkušenj iz tega časa?

BURROUGHS: Absolutno.

GINSBERG: In kakšen nov pomen, temo, oziroma simboličen poudarek ste dodali Veneri? Celoten koncept Venere?

BURROUGHS: Dodal sem ga po *Naked Lunch*. In tudi v *Soft Machine* je... velik del pripovedi povezan z reinkarnacijo. Gre za koncept »rulete«, pri katerem ne veš, kako se boš reinkarniral. Je skoraj tako, kot da bi bila loterija alegorija za koncept

»rulete«, ljudje med rojstvom in smrtjo in njihove različne možnosti pri naslednji reinkarnaciji.

GINSBERG: Je koncept Venere Eros ali ženski Eros?

BURROUGHS: Ne, ne. Gre za Venero, samo pokrajino itd. To je že kar nekaj časa tema znanstvene fantastike. Večina pisateljev jo je primerjala z Južno Ameriko: bujna tropska pokrajina, polna strupenih in eksotičnih življenjskih oblik. V zvezi s tem bi omenil roman *Fury* Henryja Kottnerja, ki se dogaja na Veneri, obstaja pa še vrsta drugih opisov v znanstveni fantastiki.

GINSBERG: Potem pa je *Ticket That Exploded*, ki je sledila, vse skupaj pripeljala do vrhunca. Ali je to zaključilo...

BURROUGHS: Ne, sploh ne. Hočem reči, to je...

GINSBERG: Nadaljevanje boja?

BURROUGHS: Da, da.

GINSBERG: Ali nadaljevanje opisa prizorišča?

BURROUGHS: No, oboje. Rekel bi, da imamo lahko *Soft Machine* in *Nova Express* skorajda za nadaljevanje iste zgodbe, tako da tisto, kar velja za eno, bolj ali manj velja tudi za drugo...

GINSBERG: Dobro, ampak zdi se mi, da je *Ticket That Exploded* na nek način zaključena, če upoštevamo, da je to zgodba o Novi oziroma o eksploziji - o razpadu vsega v vibrajocē, neslišno brnenje.

116

BURROUGHS: Da, to je to. Lahko bi rekli, da *Ticket That Exploded* vse skupaj še potencira... potem pa, seveda, *The Job*.

GINSBERG: Ki je poskus, da bi ideje uskladili in jih enotno tolmačili.

BURROUGHS: Da, to je bilo to. Vsebuje pa tudi nekaj pripovednega materiala, kar je bila verjetno napaka. Mislim, da je narobe, če mešamo esej in pripoved, zgodbo, ker to upočasnji pripoved in potem vsi mislijo, da so eseji nekaj domišljjskega in ne nekaj dejanskega.

GINSBERG: Torej, kaj je sledilo temu?

BURROUGHS: Tako rekoč takoj za *The Job* je prišla knjiga *Last Words of Dutch Schultz*. Toda roman *The Job* se je na nek način prekrival z delom *The Wild Boys*, kajti na začetku je bila mišljena ena sama knjiga, pozneje pa sem spoznal, da gre za dve knjigi, ki ju ne smem mešati med seboj...

GINSBERG: Tako se domišljjski, oziroma pripovedni material v *The Job* prekriva s tistim v *The Wild Boys*.

BURROUGHS: Da, tako je.

GINSBERG: In v obeh lahko zasledimo zelo pomembno temo, saj je ravno *The Job* najbolj odkrita in šokantna izjava o zatiranju žensk.

BURROUGHS: Da.

GINSBERG: In tako je *The Wild Boys* nekakšna ponazoritev sveta.

BURROUGHS: Da, absolutno.

GINSBERG: Naslednje delo je...

BURROUGHS: *The Wild Boys*. Potem pa direkten prehod od *The Wild Boys* h knjigi *Exterminator*. In *Port of Saints*.

GINSBERG: Torej, *Port of Saints* še nisem prebral. Prebral pa sem *Exterminator* in *The Wild Boys*. V čem se ti dve knjigi razlikujeta in kaj sta prinesli novega?

BURROUGHS: Med njima ni velike razlike. Material za *The Wild Boys* sem dobil z bolj ali manj arbitrarnimi odločitvami... Včasih vidiš, da so stvari, ki si jih izločil, boljše od tistih, ki si jih uporabil. Tako so iz celotnega materiala nastale tri knjige.

GINSBERG: Ali so prinesle kaj novega oziroma ali so med njimi kakšne tematske razlike?

BURROUGHS: Da, na primer ...*Port of Saints* je po mojem mnenju zgrajena bolj kot glasbena kompozicija, vsako poglavje ima glasbeni uvod.

GINSBERG: In *Exterminator*?

BURROUGHS: *Exterminator* je bolj epizodičen in ne toliko strukturiran kot *Port of Saints* ali kot *The Wild Boys*.

GINSBERG: Toda kako pričakujete, da bo to sploh kdo bral, če ne naredite velikih, kategoričnih razložkov? ...To je kot branje dolge serije poezije v prozi, ki nima konca.

BURROUGHS: Ne, ne, ne, ne. Je povsem razumljiva in dostopna, kot katerakoli knjiga, ki jo kupite na letališču. Zdi se mi, da so ljudje vedno manj zahtevni, kar se tiče zapleta in strukture. Zato mislim, da ni nobenih težav z razumevanjem mojih knjig.

GINSBERG: Da, *The Wild Boys* je res zelo jasen, ker je razdeljen na točno določene teme in poglavja.

BURROUGHS: Da, tako kot tudi *Port of Saints*.

GINSBERG: Po drugi strani pa je *Exterminator* na nek način pomešan z esejji, na primer »Do Easy«.

BURROUGHS: Kakšnimi esejji?

GINSBERG: *Exterminator*. Ali ni »Do Easy« v knjigi *Exterminator*?

BURROUGHS: Oh, da. Tudi meni se zdi, da je *Exterminator* nekoliko preveč raznolik. Prva zgodba iz *The Wild Boys* bi pravzaprav morala biti v *Exterminator*. Tja res ne paše. Da, to je pa res.

GINSBERG: Ali obstaja kakšen povzetek osnovne teme *Soft Machine* in *Nova Express*?

BURROUGHS: Osnovna tema je venerska invazija planeta in knjiga jo poskuša ustrezno opisati.

GINSBERG: Namen Venerčanov je okupacija planeta?

BURROUGHS: Da, okupacija planeta in verjetno ne samo zasužnjenje, ampak tudi iztrebljenje. Ali je potrebno povedati, da so pogoji tukaj drugačni? Hočejo reproducirati pogoje, ki bi bili za Zemljo usodni.

GINSBERG: Torčji lahko živijo tukaj?

BURROUGHS: Da.

GINSBERG: Drugače povedano, so kot Rdeči, le da so iz Venere.

BURROUGHS: Da, kot Beli človek, ki je prišel v Novi svet.

GINSBERG: Kako pa se konča? Konča se z iztrebljenjem virusa s samim razvojem dogodkov.

BURROUGHS: Pravzaprav se sploh ne konča.

GINSBERG: Zdi se, da se je tesnoba ob invaziji razpršila zaradi razkroja prostora in časa, oziroma zaradi razkroja časa.

BURROUGHS: Da, to je to. To se je zgodilo. Razkroj je bil potreben, da se je lahko nevtralizirala zarota. Iz tega izhaja ideja, da je edina prihodnost v tem, da se vse spremeni v duhovnost, v stanje popolne duhovnosti. Tako je vsaka zarota, ki temelji na...

GINSBERG: Želji po obvladovanju materije? Videti je, da so vse zarote na nek način duhovne zarote; mislim na poskuse obvladovanja ljudi preko obvladovanja njihovih misli.

BURROUGHS: Pogosti so poskusi, s katerimi jim poskušajo preprečiti, da ne bi šli predaleč. Vse duhovne zarote so takšne.

GINSBERG: Poskusi, da kdo ne bi šel predaleč?

BURROUGHS: Ljudje, proti katerim so se zarotili.

GINSBERG: Oh, da.

BURROUGHS: Ravno tako, kot smo mi uničili Indijance s tem, da smo uničili njihovo duhovno življenje.

118 GINSBERG: Zadnji del mi je še vedno precej nejasen. Hotel sem povedati, da so vse zarote v vsakem primeru mentalne.

BURROUGHS: Saj so. Toda... ponavadi, če hočeš uničiti ljudi, moraš uničiti njihove bogove, njihove Stvarnike.

GINSBERG: ...razen, da je uničenje bogov Kristusova ali Krstnikova vizija Kristusa.

BURROUGHS: Ravno nasprotno, to so uporabljeni bogovi. Z drugimi besedami, ti koncepti so za zavojevalce zelo uporabni, ker so duhovno prazni.

GINSBERG: Da, res. To je zelo dobra ugotovitev. Ali obstaja kakšen odlomek..., ki bi ga lahko citirali, ki bi jo povzel na kratko; v *Nova Express* ali v *Soft Machine*?

BURROUGHS: Rekel bi, da bi bila *Nova Express* najboljši primer.

Prevedel Dejan Rebernik

»Intervju Allena Ginsberga z Williamom Burroughsom« je izšel v knjigi »Three Novels by William S. Burroughs: *The Soft Machine, Nova Express, The Wild Boys*« (New York 1981).

Šestdeseta Arthur Bell

Ne spominjam se šestdesetih. Iskreno povedano, bila so ušiva leta, toda kljub temu se nameravam lotiti tega sranja. Tako je ta »memoire« nostalgija pod hipnozo preko Olivettijevega čudeža.

Del mojih zadržkov je posledica dveh dolgih zvez, ki sem ju imel v tem času. Prva se je začela v trenutku, ko sem prišel v mesto. Raje, kot da bi živel s starimi starši, sem si najel garsonjero na Oseminosemdeseti cesti - Vzhod. Vsako noč sem šel v park Carl Schurz, strmel v napis Pearl Wick Hamper na drugi strani zaliva in molil, da bi ljubezen našla Andya Hardya.

Ljubezen je prišla v obliki notranjega opremljevalca iz Teksasa. Skupaj z ljubeznijo so prišli Bobby Short, Pearsonove mize, bratje Brooks, unitarijanizem, neprespane noči, brezkončni boji, stoli Louis XIV in branje po želji. Mislim, da ni bilo ravno pametno od njega, da je neko noč razbil vhodna vrata, še posebej, ker sva živela na Lenox Hill in zelo pametno, da se je izselil na Šestintrideseto cesto Y. To je bilo junija leta 1964, še dolgo preden so savne postale okusno opremljene.

V tistih časih se je od ljudi pričakovalo, da se niso zalizovali na javnih prostorih in zato seveda so se: na balkonu v Simfoniji, na stranišču v Thaliji in v krasnem malem kinu v ulici Pineapple na Brooklyn Heights. Igrali so *Paris Blues*. Če sva šla z oblikovalcem v kino, sva se vedno usedla v prvo dvorano.

Nobeden od naju ni bil dovolj pošten, da bi šel v bar. Bari so imeli za posledico nezvestobo in nezvestoba je bila smrt za gay pare. Na dan, ko je umrl John Kennedy, pa sem kljub vsemu šel v bar. Sedaj se sprašujem - in to prvič - če je to pomenilo, da sem hotel biti v kriznem času s svojimi ljudmi. Na srečo me ni videl noben od najinih skupnih prijateljev. Prijatelji so v teh časih vedno ponujali nasvete ljubimcem - »za njihovo dobro«. In to vedno slabe.

V bare sem ponovno začel hoditi takoj zatem, ko je bilo konec z ljubeznijo. Takrat jih ni bilo veliko. Nejasno se spominjam lokala, obvezna srajca in kravata, z imenom Artic, na Triinpetdeseti blizu Tretje. In seveda Julius. Pa Cafe Cino, ki pravzaprav ni bil gay, ampak lokal, kjer so viseli gledališčniki iz off-off Broadway teatra in odličen protistrup za Billya Baldwina, Williama Paleya in za vse ljudi, ki so se držali *The Vogue Book of Etiquette*. V Cinu sem prvič srečal Helen Hanft, Johna Matthews-a, Toma Eyena in Jackie Curtis - ljudi, ki so prihajali in odhajali iz mojega življenja do konca šestdesetih in skozi vsa sedemdeseta. Ponazarjali so svobodo, ki je prišla za mnoge gay ljudi leta 1969, ko se se gayi prvič uprli policijskemu terorju v baru Stonewall. Skupina iz Cine me je pripravila do tega, da sem hotel zagovarjati svoje gayevstvo pred celim svetom, ne glede na to, kaj je svet imel za slabo. Njihov vpliv je bil očiten, ko sem jeseni 1965 poljubil moškega v slovo v podzemski železnici, ko sem šel na delo - spontana gesta, za tisti čas mogoče celo znak upora proti predsodkom. Videl me je sodelavec in v pisarni se je kmalu razvedelo, da je mali Arthur peder. Po intenzivnih letih z notranjim opremljevalcem je bilo sramotno znamenje pravi blagoslov.

7. decembra 1964 me je John Matthews predstavil mlademu filozofu, ki je bil radikalec, glavica, razvit in nedolžen. Živel je v neki luknji na Aveniji C in okus za njega ni bil nekaj, česar se naučiš iz knjig, ampak nekaj, za kar zatrdno čutiš, da je pravo.

120

Zaljubila sva se. Prebral sem Brate Karamazove, se naučil nekaj grških besed, poslušal plošče Lenya Brucea, videl čehoslovaške in ukrajinske filme, korakal z Ginsbergom, se naučil brati naslovno stran *Timesa*, zvedel, da so kapitalisti svinje, da so policaji svinje, in da svinje niso svinje, ampak uboge zatirane živali, odvisne od človeka, ki za njih skrbi in jih hrani. Kadar nisva fukala, sva se učila. Med nemiri na Columbiji sem šel v študentsko naselje z dvema doma narejenima pitama iz grenivk, ki sem ju dal študentom, ki so se zaprli v zgradbo filozofske fakultete. Med kampanjo 1968 sem ostal doma in jokal nad krivicami, ki so jih zagrešile proti nam svinje, medtem ko je moj filozof kričal obscenosti jurišnikom župana Daleya.

Sčasoma sem dobil občutek, da sem izvisel. Moški, ki sem ga ljubil, se mi je zameril. Po malem sem se začel zavedati najinega igranja vlog. Seveda sem bil kriv sam. Lahko bi se bil zaprl v zgradbo Columbie. Lahko bi si pustil razbiti glavo enemu najboljših v Chicagu. Toda eden od naju je moral varovati domače ognjišče. Čeprav nisem znal plesti in se še nisem naučil šivati ali likati, sem se počutil kot mala Marnie v *Majhnih ženskah*. Kar me je sprva na tem moškem privlačevalo, se mi je začelo studiti. Neko noč sva videla film *Kdo se boji Virginie Woolf*. Jaz sem se za film navdušil, on pa je napisal disertacijo o Albeeju in zgodovini na desetih straneh. Začel sem iskati pustolovščine in dogodivščine drugod. Plesalo se je dobro. Šel sem na skupinsko terapijo v kliniko Karen Horney za šest mesecev in se naučil razlagati sanje, poslušal predavanja v New School o psihologiji grozljivk, se naučil prebirati rožni venec, si pustil dolge lase in videl film *Lasje*.

Začuda sem se pridružil ženskemu gibanju, ki se je pojavilo ravno v času, ko sem prvič občutil veliko razočaranje. Takrat sem delal pri založbi Random House in naše uredniške pisarne so bile obsedene od Robin Morgan in Ti-Grace Atkinson. Moja tajnica je govorila, da zahteva enakopravnost in mislil sem si: »Punčka, nisi sama.«

Poleti 1969, ko se je zgodil Stonewall, sva bila s filozofom v Parizu. Ko sva se vrnila, nama je otrok, ki je imel lase kot mala sirota Annie, na Christopherjevi ulici povedal za gay srečanje v Metodistični cerkvi iz Washingtona. Za štos sva šla.

Sprva sem mislil, da gay osvoboditev pomeni osvoboditev od seksualne odvisnosti, to, da pustiš svojega tipa, boj za osvoboditev žensk, iz katerega so se delali norca stripi nočnih klubov. Pozneje sem odkril, da je bilo pri vsej stvari najpomembnejše iskanje samega sebe.

Ne morem reči, da sem se že našel, toda osvobodil sem se. Ko smo stopili v sedemdeseta, sem se poslovil od filozofa in od svojih idej o ljubezni.

V šestdesetih so se postavili temelji, bila so uvod v sedemdeseta in kot taka so bila potrebna. Kot svoboden gay moški pa sem se resnično rodil leta 1970.

Bratje *John Preston* in očetje in sinovi

Zgodnjih šestdesetih in v zgodnjih sedemdesetih sem se intenzivno ukvarjal z gay osvobodilnim gibanjem. Sodeloval sem pri mnogih začetnih nemnostih in pri prvih korakih s skupino sodelavcev v Minneapolisu, ki je bil eden prvih centrov gay aktivizma v deželi. Naša politika je bila strogo resna, nepopustljiva in samozadovoljna.

Še posebej smo se usmerili na semantiko. Bili smo prepričani, da bi se dalo izvesti revolucijo s spremembami v angleškem jeziku, stališče, ki je prav gotovo kazalo na to, da smo bili diplomiranci. Na piko smo vzeli besedo *sestra*, ki so jo, po našem prepričanju uporabljali gay ljudje (homoseksualcev ni bilo več) na zelo zaničevalen način, ko so govorili drug o drugem in obenem žalili še ženske. Bili smo prepričani, da jo je treba zamenjati z revolucionarno besedo *brat*, ne da bi se pri tem zavedali (vsaj) enako močnega antifeminističnega poudarka te besede.

Brat v tem kontekstu ni bila običajna beseda. Bila je evfemizem za izraz *tovariš v orožju*. Zelo redko je imela čustven prizvok. Ni se izrekala nežno, z roko na ramenu; kričali smo jo na paradah s stisnjenimi pestmi.

Enako močan je bil izraz *gay aktivizem*. Bili smo prepričani, da obstaja in zato je za nas obstajal. Zaradi našega vztrajanja, da bi bili skupnost, smo težko razumeli, zakaj je gay populacija zavračala, da bi se obnašala, kot bi se skupnost po našem mnenju morala. V resnici smo imeli opravka s skupino posameznikov, ki niso bili ravno prepričani, da imajo tako zelo veliko skupnega. Pravzaprav bi lahko imeli za nekakšno skupnost le tiste nazadnjaške tetke, ki so ena drugo klicale sestra.

Vse to ni povsem točno; ker smo bili zasljepljeni z retoriko, nismo jasno videli razloga, zaradi katerega so se zbirali. Govorili smo, da smo avantgarda, vodstvo, politična sila. V resnici je šlo za občutek skupnosti, ki smo ga ustvarili med seboj.

Sedaj mi je jasno, da smo vsi, ki smo se vključili v prve gay organizacije, to storili iz lastne potrebe po tovarištvu in pomoči v času, ko smo javno priznali svojo homoseksualnost.

Tako razmišljanje nima namena negirati uspehov, ki so jih dosegle te prve organizacije, oziroma podcenjevati pomena političnega delovanja danes. Hoče le opozoriti na nov trend v razvoju v gay Ameriki.

Uspeh določene vrste pop glasbe je le redko slučajen in mislim, da ni slučajno, da je hit skupine »Richie Family« Mi smo družinas tako močjo preplaval gay diskoteke. Med gay ljudmi se krepi občutek družine in to ima lahko zelo pozitiven vpliv na razvoj v prihodnosti.

Od tu naprej sem moram zanesti na lastne izkušnje. Za to se ne mislim opravičevati. Moja življenjska zgodba res ni zgodovina voditelja elite, ki bi imel širši vpliv v družbi oziroma gay subkulturi, toda opazil sem, da je, če se navdušim za nek koncept, idejo ali modo, to znak, da to isto stvar počne tudi precej drugih ljudi na nek povsem nov način. Moj javni »coming out« ni bil revolucionarno dejanje, storjen je bil iz potrebe po preživetju v poznih šestdesetih in v istem času je tudi mnogo drugih ljudi začutilo isto potrebo po istem načinu preživetja.

Mojega občutka o nastajanju nekakšne velike družine ni le težko dokumentirati, v nasprotju je tudi z izjavami, ki jih danes slišimo od gay skupin, ki se ubadajo z mnogimi problemi. Gay aktivisti se še vedno sprašujejo, zakaj se vsi ti ljudje nočejo organizirati na način, kot bi se morali. Tarnanje skupin iz osemdesetih je zelo podobno našemu iz šestdesetih. Ljudi je veliko, samo da ne počnejo tega, kar se od njih pričakuje.

Zdi se mi, da je gay gibanje naredilo prevelik korak s tem, ko se je proglasilo za skupnost. Vsaka antropološka ali sociološka definicija skupnosti vključuje predhodno obstoj kake družine ali plemena. Populacija je le populacija. Če nima razvite mreže primarnih povezav in odnosov, se ne more razviti v pravo skupnost.

Nočem se spustiti v teorijo. Trdim le, da so se v gay svetu pojavile določene vezi, zaradi katerih sem prepričan, da bo šel razvoj v progresivno smer.

Eden od elementov tega razvoja mora biti tudi nova in bolj občutena uporaba besede brat. Prijateljne izraža več intenzivnosti odnosa, ki ga imam z nekim moškim zadnjih deset let.

Nikoli ni bil moj ljubimec in tudi izraz »najboljši prijatelj« ne zadošča. Že zaradi samega trajanja najine zveze, deset dolgih let skupne rasti in spreminjanja, je potrebno, da se zaveva globine in trdnosti odnosa, velikih pričakovanj in zavezanosti.

S tem nočem razvrednotiti besede prijatelj. Ta izraz je pomemben in tega se ne da zanihati. Toda obstaja nivo čustvenega odnosa, ki je več kot prijateljstvo. V svetu mačo tipov, polnih moškosti in feminizma je to nekaj sorodnega sestrstvu tistih gayev iz Minnesote.

S tem, ko postanemo bolj sproščeni glede svoje homoseksualnosti in gayosti, lahko ustvarimo med seboj nov odnos, bratovščino, ki je naša lastna stvaritev v sodobnem svetu. S svojim bratom lahko spim sproščeno in brez seksa. Lahko ga objamem in s tem izrazim tovarištvo, ki ni zanihanje homoseksualnosti, ampak dokaz, da sem gay.

Imam občutek, da so danes ti bratovski odnosi bolj razširjeni in bolj cenjeni kot pred petnajstimi leti, ko sem se prvič začel ukvarjati z gay politiko. V tem času je bila komunikacija med ljudmi zelo otežkočena.

Obstoj bratov (s tem izrazom bi lahko označil pet moških v mojem življenju) je za nas nujno potreben, če hočemo postati skupnost. Vse prepogosto so naše delovanje predstavljali razni sleparji ali pa politični oziroma socialni zavezniki.

Oblikovanje teh odnosov med gay ljudmi je še posebno pomembno zato, ker je to začetek nastanka naše identitete. Če je to, da je človek gay, omejeno le na spolnost, je trivialno. V tem je ravno ves smisel zamenjave besede *homoseksualen* z besedo *gay*. Ko to pravim, nočem biti antiseksualen. Priznam, da sem sam in tudi večina ljudi, ki jih poznam, spoznal svoje brate preko seksa. Sposobnost, da se izrabi anonimen seksualen odnos, in da se uporabi intimnost, ki jo daje, za to, da se zgradi dolgotrajnejše in globlje razmerje, mi daje upanje, da bo gay bratovščina postala del našega življenja.

Bratovščina ni edino področje, kjer so opazne družinske strukture. Pri delu bolj izkušenih gay moških obstaja fascinantna težnja, da »posvojijo« manj izkušene, mlajše gay fante. Nedavno se je to zgodilo tudi meni, ne da bi se tega zavedal in ne vem, če bi se sploh kdaj, če ne bi moj dober prijatelj storil popolnoma iste stvari ob skoraj istem času.

124

Iz moje starosti, imam petintrideset let, ni jasno, da gre pri zvezah z dvema štiriindvajsetletnima fantoma za odnos oče-sin. Drugače pa je, če primerjamo izkušnje, ki jih predstavlja dvajset let mojega življenja kot gay moškega, z njunim nedavnim vstopom na gay sceno.

Težko je potegniti mejo, od katere beseda prijateljstvo ne opiše več ustrezno nekega odnosa. Na neki točki se človek zave nezadostnosti tega izraza. Sčasoma in po medsebojnem dogovoru sem dobil pravico do vmešavanja v obnašanje in dejanja, ki si jih prijatelj ne bi drznil soditi. Dobrikam se G., ker še ni oddal prošnje za vpis na pravno fakulteto; mislim, da zelo malo njegovih gay prijateljev sploh ve za njegove načrte o pravniški karieri. R. prepričujem, da si poišče svoje stanovanje in da neha stokati zaradi stvari, ki bi jih lahko spremenil. Sprašujeta me, kaj si mislim o novem ljubimcu, o barvi za novo stanovanje, o težavah z denarjem, o večerni šoli. Razlika med tem in drugimi prijateljstvi je ravno v tej pravici do vmešavanja. Zalotim se, da peljem G. na kosilo, da mu povem, da nekaj ni v redu. R. dam knjigo in mu rečem naj jo prebere.

To nista bolesta S/M odnosa, kot se mogoče komu zdi. Že samo zaradi vzajemnosti naših vlog takšna razlaga ni mogoča. Za G. je povsem naravno, da me pokliče in se mi zjoka v objemu. In R. se je že čisto vživel v vlogo mlajše osebe, za katero nekdo skrbi in ji pomaga. Včasih pride k meni na skodelico smetane ali na juho iz zelene in to je za njega postal način, s katerim mi pove, da bi se rad pogovoril, da potrebuje pomoč ali tolažbo.

Ko govorim o teh dveh zvezah se počutim zelo ranljiv. Po eni strani sta zame tako dragoceni, da se počutim zelo čudno, ko o njiju pišem. Zavedam se, da ju bodo mnogi napačno razumeli. Ne zaupam dovolj v svoje pisateljske sposobnosti, da bi bil prepričan, da ne bom zvenel kot kdorkoli drug, ki piše o kateremkoli prijateljstvu. Po drugi strani pa se bojim, da vse skupaj zveni kot racionalizacija starega pohotneža

- z veseljem sprejemam vlogo starejšega partnerja, ki jo imam v zvezi z G. Pomembnost seksa, oziroma pomanjkanje le-tega je še vedno odprto vprašanje.

Do vsega skupaj bi imel drugačen odnos, če se ne bi pojavila še ena komponenta, ki vpliva na moje izkušnje: v zadnjem letu nisem samo posvojil dveh sinov, tudi sam sem našel očeta.

Dolgo časa sem občudoval dva moža: Samuela Stewarda, člana slavnega krožka Gertrude Stein in avtorja *Dragega Sammya* in še nekaj romanov iz tridesetih in Phila Sparowa, enega prvih umetnikov, ki se je začel ukvarjati s tetoviranjem in katerega delo je bilo zavestno homocrotično. Omeniti moram še enega moža, ki je imel v mojih očeh skoraj status heroja. Nisem edini gay pisatelj, ki priznava, da je Phil Andros glavni vir inspiracij za njegovo delo. Ne dolgo nazaj sem na svoje veliko začudenje odkril, da gre za eno in isto osebo.

Sam Seward živi v majhni hiši, ki jo je s prihranki kupil v Berkleyu, Kalifornija. Tam je med spomini iz svojega nenavadnega življenja gostil vedno večje število gay prijateljev, ki so se prihajali pogovarjat s Samom, Gertrudinim prijateljem, s Philom Sparrowom ali s Philom Androsom, ki je zaznamoval življenje mnogih gay ljudi. Romal sem - uporabiti moram to besedo, ki vsaj približno izraža velik pomen, ki ga je zame imelo to transkontinentalno potovanje - k vsem trem možem.

Sam ni skoprail s prijateljstvom, toda razmetaval ga tudi ni. Preden sva drug drugega sprejela, sva drug o drugem hotela čimveč zvedeti in preden sem ga zaprosil za znamenje trajnosti, ki mi je postalo tako zelo pomembno, sem se temeljito pozanimal o njemu. Mislim, da se ne bi dal nikoli tetovirati zaradi tetoviranja samega. Toda od človeka, ki je imel skozi svoje delo tako močan vpliv na moje življenje, in ki je bil moj vzornik, sem hotel imeti nekakšen dokaz, da bi lahko videl, kakšno je njegovo mesto v moji mitologiji. Danes nosim pisateljev znak na prsih, tetovirano znamenje, ki mi ga je vtisnil Sam. Bil je precej zaskrbljen, ko je po sedmih letih spet vzel orodje v roke.

Velik del mojega odnosa s Samom je moja mitologija. S tem, ko sem bil ob njem, sem obogatil in na novo ovrednotil veliko svojih lastnih izkušenj. Kot večina gay ljudi, ki jih poznam, tudi sam nisem nikoli imel popolnega odnosa oče-sin, ki smo ga vsi iskali, ker smo bili tako vzgojeni. V našem življenju ni bilo osebe, ki bi nam lahko pomagala s svojimi izkušnjami, ko se znajdemo v težavah. Upor je tako zelo pomemben v življenju mnogih gay ljudi, da nismo nikoli imeli priložnosti, da bi se naučili ljubiti od starejših. Vse to je bilo še potencirano z načelom, ne zaupaj nikomur nad trideset.

Dejstvo, da smo si sami določili ideale, ki jih je vredno spoštovati v življenju, ne da bi pri tem upoštevali izkušnje prejšnjih generacij, je za mnoge od nas pomenilo zelo dragoceno izkustvo. Opazil pa sem, da si pri oblikovanju svoje osebnosti in svojih vrednot, vedno pogosteje pomagam s Samovimi izkušnjami in nasveti - majhne stvari, do katerih bi lahko prišel sam, ki pa imajo sedaj zame nek dodaten smisel in pomen. Sam je sedemnajst let svojega življenja zapravil ob alkoholu. Vsakokrat, ko nameravam spiti še en kozarec ali ko sem povabljen na pijačo, ne oklevam le zaradi svojih načel, spomnim se tudi, kako mi je pripovedoval o svojih izgubljenih letih in nedokončanih rokopisih. Kadar imam pomisleke, da bi pisal pornografijo za denar, se spomnim Sama, ki se je hihital, ko mi je pravil, kako zabavno je to... in kako je lahko tudi takšno pisanje vredno truda. V nobeni od knjig Phila Androsa nista

manjkala opozorilo bralcem o nevarnostih spolnih bolezni in spisek varnih krajev v mestu, kjer se je dogajala zgodba.

Sama pogosto *izrabim* in to na način, na katerega G. in R. izrabljata mene. Danes mi je G. pripovedoval, da je raje ostal doma in dokončal neko zelo pomembno delo, kot da bi šel na zabavo, čeprav si je to zelo želel. Rekel je, da je to storil, ker ve, kako bi reagiral, če bi storil kaj nepremišljenega ali neodgovornega. G. je zelo sposoben, deloven in prav nič nestanovit. Ni me potreboval za svojo odločitev, in očitno je, da se je odločil sam, toda z mojo pomočjo. Izrabil me je. Jaz pa brez sramu izrabljam Sama. Če kakšen dan nisem dovolj časa intenzivno pisal, me skrbi, kaj si bo mislil, če me pokliče in vpraša, kaj počnem (Sam je tipičen primer osebe, ki jo sam imenuje »telefonist«, in kadarkoli mu je do pogovora enostavno zavrti telefon).

Sam igra še cno pomembno vlogo v mojem življenju. Čutim, da je vsaka prijazna Sameva gesta do mene kakor nekakšen dolg, ki ga čutim do mlajših oseb (to se verjetno sliši banalno, toda upam, da ne preveč). G. in R. bi v vsakem primeru stopila v moje življenje. Verjetno bi ju »posvojil« na svoj lasten način. Toda ravno zaradi moje zveze s Samom čutim nekakšno odgovornost in potrebo, da za njiju skrbim.

Pomemben del gay življenja je tudi odtujitev od genetskih družin, ki jo vsi občutimo. Nekateri od nas so si uspeli zagotoviti svoje mesto v družinah, večinoma pa smo se ustrezno prilagodili. Ločitev od naših družin in zanikanje osnovnih družbenih vrednot sta nas postavila v položaj z minimalnim kontekstom. Moja razmerja z R., G. in Samom nikakor ne predstavljajo celotne družbe, toda ne pozabite, da jih predstavljam kot primer nečesa, kar se mogoče dogaja tudi drugim gay ljudem.

Opazna so tudi druga znamenja: Sekcija seniorjev v organizaciji Gay Enviroment, skupina starejših gay ljudi iz New Yorka, ki je bila ustanovljena za nudenje medsebojne pomoči. Nedavno so objavili zbirko svojih življenjskih zgodb, ki bogati naše vedenje o gay življenju. (*Sage Writings*, izdala Barbara Bracks in Keith Jarratt, Organizacija pisateljev in učiteljev). Pojavlja se vedno več življenjepisov gay ljudi. Odlično in hkrati depresivno delo Johnatana Katza *Zgodovina gay Amerike (Gay American History)* sicer ni imela večjega odmeva nekaj let nazaj, toda nedavno sta dve drugi deli, igra *Bent* in roman *Človek z rožnatim trikotnikom (The Man With Pink Triangle)*, opozorili na tragedijo gay ljudi v času Hitlerja. Ponovno so natisnili še nekaj drugih gay romanov (*The Way it Was*, delo Radclyffa Halla itd.).

Vse to postavlja naše zveze v kontekst trajnosti. Zliti skupaj, ti dejavniki omogočajo, da naš občutek identitete ni le modna muha, kot to hočejo prikazati mediji, ampak rezultat osebnih izkušenj, ki jih delimo drug z drugim, in ki, če smo le dovolj pozorni, preprečujejo, da bi bili zgodovinsko izolirani, kar bi se zgodilo še pred desetimi leti.

Toda vse to, o čemer govorim, ni opazno le v literaturi. Poznam starejši gay par, ki ima lokal v velikem mestu. Ljudje se iz njiju pogosto norčujejo, ker najemata za delo v svoji trgovini predvsem mlajše gay fante, vsi imajo uhanе in majice z gay napisi, ki so deležni izobrazbe in nasvetov, opravljajo delo za katerega so dostojno plačani, ob tem pa jih še dodatno usposablja. Če se pogovarjate z lastnikoma, vam bosta takoj povedala o svojih izkušnjah izpred desetletij, ko sta bila ves čas v strahu, da bosta izgubila službo in priznala vam bosta, da sta se zaobljubila, da bosta najemala le deklarirane gay fante, ki bi jih drugje lahko zaradi skrivnostnih razlogov zavrnili. Poleg tega sta se zaobljubila tudi, da bosta za izobrazbo svojih delavcev porabila nesorazmerno velik del svojega proračuna.

Mora nam biti jasno, da je obojestransko sprejemanje odgovornosti bistven del odnosa med starši in otroci. Sitnosti, ki jih povzročata ta svobodno sprejeta odgovornost, so zaščitni znak družine. Ista odgovornost je povezana tudi z bratovskimi odnosi. Sprejetje, samozadovoljivost in ostali izrazi, ki so se pojavili v sedemdesetih, so nam prav lahko onemogočili medgeneracijsko in zgodovinsko stapljanje. Prav spoštovanje do ljudi, ki so prišli pred nami in do tistih, ki bodo prišli za nami, je najbolj pozitivna smer razvoja, ki se je do sedaj pojavila v gay svetu. Lahko se zgodi, da bo pripomogla, da nekoč res postanemo skupnost.

Fantazija *Edmund White* o sedemdesetih

Zame je gay življenje v New Yorku sedemdesetih pomenilo popolnoma nov začetek. Januarja 1970 sem odšel v Rim, po osmih letih, ki sem jih preživel v Villageu. Ko sem se po desetih mesecih vrnil v Združene države, sem srečal na letališču starega prijatelja. V usta mi je porinil nekakšno poživilo in med odvekel na potovanje po barih, ki so imeli »back room«. V Rimu je obstajal le en lokal, St. James, v katerem so prostitutanci postajali v ozko oprijetih suknjičih iz žameta; edina seks scena sta bili dve kinodvorani, v katerih je kakšen poslovnež s plaščem v naročju pustil, da mu ga zdrkajo, in pa Colosseum, kjer so se preko zime zbirali redki tuji turisti v nervozne, mračne skupine. Če sem si zaželel pravega seksa v postelji, sem se moral zanesti na ostale Američane in na Italijane iz visoke družbe. Ti so bili edini, ki niso gledali na ljubezen med moškimi s posmehom (imel sem razmerje z obubožanim florentinskim baronom, ki je pisal disertacijo o Williamu Blakeu). Ko sem šel ven po nakupih ali na kosilo, sem si oblekel oprijet žametni suknjič in gledal pred sebe nevtralnno in nezainteresirano. Danes ima Italija že aktivno gay stranko, velike letne kongrese, na katerih se davijo z marksističnim besednjakom, članke v reviji »Uomo« o gay modi, ki skušajo dokazovati, da so popolnoma izvirni, in da se ne zgledujejo po nikomer (v resnici gre le za pajace in zmečkane srajce). Vedeti pa je treba, da je bil Rim v času, ko sem živel tam, trdnjava malomeščanstva in mini krila so imeli za škandal.

Imam prav presenetljiv talent za »konformizem«, kot bi to imenoval sam in po koncu rimskih počitnic sem previdno skrival perilo v kovčku (da me ne bi doletela sramota - moški, pa nosi perilo po cesti) in lotil sem se celo nacionalnega športa - lova na ženske. Zaradi svoje asimilacije heteroseksualnosti in spoštljivosti sem bil ob prihodu v New York še toliko bolj šokiran. Prijatelj me je odpeljal v Christopher's End, v katekrem se je go-go fant lepega telesa in slabe kože slekel vse do svojih jockey spodnjic, nato pa jih je počasi potegnil iz sebe in jih zalučal med nas. Debel možakar

se je povzpел na oder in ga poskušal nategniti. Očitno je bil preveč pijan, da bi se mu dvignil. Čez čas smo se odvlekli v »back room«. Soba je bila tako temna, da si sploh nisem mogel predstavljati njene velikosti, dobro pa se spomnim, da sem stal na odru in buljil skozi počasi krožeče robove ventilatorja v golega moškega, ki je nategoval drugega v nekakšni luknji. Plapolajoča sveča ju je osvetljevala. Ni mi bilo jasno ali sta gosta ali najeta, da goste zabavata; ventilator je dajal vtis, da sta igralca iz nemega filma. Vse to je bilo zame novo.

V drugem lokalu, Zoo ali Zodiac (oba sta obstajala, le pomešal sem ju), je bil go-go fant z belo brisačo in pod črno svetlobo tako dober, da sem ga počakal, ko je zjutraj ob osmih končal z delom. Na dnevni svetlobi se je izkazalo, da ima svetlo pobarvane lase in precej škrbaste zobe. Živel je daleč, nekje v Brooklynu, z nekim gobezdačem, težkim najmanj 120 kilogramov. No, baje je za 50 že shujšal. Bil sem preveč vljuđen, da bi se izmuznil in odpeljala sta me domov. V njunem stanovanju sem opazil velikansko luč s črnecem iz starinarnice v ulici Castro.

Zelo dolgo so vsi govorili, da se sedemdeseta pravzaprav še niso pričela. Enostavno ni bilo nobenega določujočega stila za to obdobje, nobenega vonja, nobenega slogana. Motili smo se, ko smo mislili, da moramo odkriti nekaj tako senzacionalnega kot so bili Beatlesi, LSD, hipiji ali radikalni politiki. Sledilo je mukotrpno in nepričakovano iskanje izrazov, ki so jih šestdeseta ustvarjala s tako lahkoto. Seksualna svoboda je postala nova oblika otrplosti, pravila so bila ravno tako rigorozna kot pri stari morali. Možnost, da si našel tipa na cesti, je sprožila val na hitro opravljenega seksa z odpetimi hlačami; pred kratkim sem slišal nekoga reči: »Že mesece nisem seksal v postelji.« Droge, ki so jih nekoč razglašali za sredstvo za samoodkrivanje skozi izostreno percepcijo, so postale pripomoček za vzbujanje poželenja pri neznancih v savnah. Zdi se, kot da so tam vsi ležali na trebuhu poleg vazelina Crisco; fukanje s pestjo je edini res novi prispevek tega stoletja v seksualno orožarno, kot se je izrazil nek francoski znanstvenik. Romantične kostime (dolge obleke iz tančice, nabrani trakovi okoli glave, bleščéči vestoni) je izrinila nova brutalnost: delovni škornji, jeans, brada in brki, edini stvari, ki sta ostali od nekdanje dvospolnosti, sta diskreten zlat uhan ali figa iz slonovine. Nič ni danes bolj bednega kot zbledel napis v predmestni brivnici »Unisex«.

129

Prav res, unisex šestdesetih je zamenjal heavy seks sedemdesetih. Potreba po romantiki se je preselila iz garderobnih omar v spalnice in bare z »back room«. Ni prišlo do konca igranja vlog kot sta obljubljala feminizem in gay osvobodilno gibanje. Prav narobe. Gay ponos pomeni danes oboževanje mačizma. Seks se nič več ne meša s čustvi. Morda so mnogi gayi v New Yorku prav srečno živeli v nekih drugih, manj rigo-roznoh obdobjih, v sedemdesetih predstavljata gay par moška, ki se ljubita, imata skupne prijatelje in skupne interese, in ki spita skupaj praktično mimogrede enkrat na šest mesecev, če sta dovolj zadeta in še to v troje. Ves ostali čas se kavsata s tujci, in to na način, ki ima vse značilnosti S/M odnosa. Povzročanje in sprejemanje mučnih fizičnih bolečin je verjetno res še zelo redek pojav, a seksualna želja, ki jo prišepneš tujcu v uho se največkrat sprevrže v nasilje. Oni dan mi je nekdo rekel: »Ali imaš kaj romantičnih fantazij? Jaz jih imam pet. Ja? Ja, pet: skavt-inštruktor, starejši brat-mlajši brat, mornar-cipa, suženj-gospodar in oče-sin.« Izbral sem kombinacijo stareji brat-mlajši brat, čeprav je stvar postajala vse bolj podobna pastoralni simfoniji enojajčnih dvojčkov.

Velika skušnjava je v tem, da bi jokali za izgubljeno nedolžnostjo. Toda moja protestantska vzgoja v mladih letih me je ožigosala za vse čase kot promiskuitetneža. Kaj se bo dobrega izcimilo iz sedemdesetih? To se kar naprej sprašujem.

Morda je res prav, da je seks ločen od čustev. Ali ni seks, vedno podvržen ljubosumju in raznim kapricam, pravzaprav zelo tvegana osnova za trdno, trajno zvezo? Morda bi morali biti naši zakoni brez seksa, »blanc«, kot pravijo Francozi. In navsezadnje, mogoče je nasilje ali pa vsaj želja po dominaciji in podreditvi res osnova vsakega seksualnega odnosa, pa naj bo straight ali gay. Pred kratkim sem bral v Timesu članek o psihiatru, ki je snemal erotična sanjarjenja mnogih ljudi in z grozo ugotovil, da jih večina temelji na mazohističnem scenariju. Celo Rosemary Rogers, avtorica tako romantičnih šund romanov, kot sta *The Wildest Heart* in *Sweet Savage Love*, bogati tako, da zalaga svoje bralke z neusmiljenimi sado-mazohističnimi zgodbami. »Leather« gay scena (črno usnje) je po mojem bolj poštena - in ker ni prikrivanja, tudi manj umazana kot bolj spodoben, konvencionalen seks, straight ali gay.

Glede jeansa, kavbojskih srajc in delovnih škornjev pa lahko rečem, da imajo vsaj to odliko, da so poceni. Uniforma prikriva nastanek nekakšnega novega razreda gay revežev. Včasih imam občutek, da je vsak četrti moški iz ulice Christopher brezposeln, in da revščino prikriva z obleko. Ali je ta odvraten položaj potrebno prikrivati, je drugo vprašanje; je enakopravnost morda to, da se bogati in revni oblačijo kot Paul Bunyan?

130

In končno, oboževanje mačizma je nekaj začasnega, zamenljivega. Kar je danes na vrhu, je jutri na tleh. Vsi smo podobni likom iz neke Genetove igre, bolj nas zanima, da se bo ritual uspešno opravil, kot pa to, katero vlogo bomo prevzeli. Sadist, ki je osorno ukazoval svojemu sužnju v postelji, mu deset minut po spolnem odnosu pozorno pripravi kopel z milnimi mehurčki, ali pa mu svetuje, kako naj ohrani sponse za glnejše sijoče.

Danes je značilen obraz v New Yorku izsušen, spačen zaradi igranja drame ali farse. Droge, heavy seks in ironično, neznansko dolgočasno in zapečkarstvo življenje (kot pri vseh igralcih), ki ga živimo, ko nismo na odru tisti dve brezčutni nočni uri, ta realnost ali pa pobeg od nje, sta nas vse ponižala. Izničila sta celo tisto nekdanjo tiranijo, ki sta jo nad nami imela mladost in lepota. Nenadoma je čisto v redu, če jih imaš trideset, štirideset ali celo petdeset, če imaš bele dlake v bradi, noro, če imaš postrani nos ali oči preblizu skupaj. Vsakdo si lahko kupi kakeršenkoli izgled - v trgovinah s staro vojaško opremo, v telovadnici in pri lokalnem prekupčevalcu; pridušeno frazo »Miss thing« (sleng feminilnih gayev) je zamenjal bolj neobvezen, sproščen izraz »loose joints«. Zdi se, da smo bolj naravni in sproščeni v sekretih. In če se že moramo noč za nočjo oblačiti v usnjene hlače in obdelati več moških, kot bi bilo primerno za naše nežne in uglajene osebnosti, nam vsaj ni treba, da bi bili nepopisno duhoviti in elegantni, niti ni treba, da stojimo okoli pozlačenih klavirjev in krulimo napeve iz *Hello Dolly*, vitkih teles, odišavljenih z mladostjo, okrašeni s svilenimi šali in politični s kolonjsko vodo.

Moje navdušenje nad sedemdesetimi, kot ste že uganili, ni brez vplivov. V političnem smislu vojne ne bo. Čeprav nam je Anita Broyant ponudila začasne iluzije o solidarnosti, se je gay osvobodilno gibanje kot militanten program izkazalo za neuspešno, morda celo nemogoče; zdi se mi, da bodo gay posamezniki ostali zvestejši svojim različnim socialnim razredom kot svojim »seksualnim« kolegom.

Odnosi med gayi in lesbijkami, še vedno trdni v manjših krajih, so v mestih že čisto propadli, in ta ločitev je zmanjšala udarno moč. Splošno ameriško zavračanje velikih odrekajev za skupne družbene cilje v zameno za privatno svobodo (študij samega sebe se je izkazal za obliko izogibanja) je zadelo gibanju smrtni udarec.

Toda v času po dogodkih v baru Stonewall se javlja v New Yorku nova kvaliteta gay življenja. Ne sovražimo se več toliko (čeprav bi osebno rad videl, da bi nehali gnjaviti travestite, sam jih imam za svetnike). Na splošno vzeto smo tudi prijaznejši do svojih prijateljev. Dejstvo, da je kakšna zvezda gay, je v naših očeh ne ponižuje več; nekoč je bilo dovolj, da se je zvedelo, da je ta in ta dirigent ali pop zvezda gay in že se je zdelo, da ni več tisto, kar bi moral biti, da ni avtentičen, prav tako kot tudi mi nismo bili. Sprejetje sedemdesetih bi nam dalo poguma, da poskusimo z novimi oblikami ljubezni in tovarištva, vključno s poroko brez seksa »marriage blanc«, s poroko v troje ali četvero, z dvo ali tropsolnostjo, s sožitjem umetnikov in vseh tistih, ki bi zavrgli dolgočasno heteroseksualno tekmovalnost in da zaživimo v skupnosti Newyorčanov, preverjenih za »plovbo«.

Intervju *Michael Denney* s Felicem Picanom

132

Pri petintridesetih je Felice Picano uspešen pisatelj, eden tistih, ki s svojim pisanjem zaslužijo dovolj za preživetje. Napisal je romane *Smart as Devil* (Arbor House, 1975), *Eyes* (Arbor House, 1976) in *Mesmerist* (Delacorte, 1977). Uspelo mu je objaviti zbirko gay pesmi, *The Deformity Lover*, povrhu pa je ustanovil še majhno založniško hišo, The Seahorse Press.

Pogovor, ki ga objavljamo, je bil objavljen na Ognjenih otokih, kmalu po izidu romana *The Lure* (Delacorte), ki ima za ozadje gay sceno in zgodbo, ki je v vsem, razen v političnem stališču do teme, zelo podobna vsebini filma *Cruising* (pri nas Vaba, op. prev.).

Glede na knjigo in čas je pogovor načel številne vznemirljive in kočljive teme o gay literaturi in kulturi. Kot pri politiki, tudi pri teh vprašanjih ne gre za nekaj, kar bi zanimalo le strokovnjake, namenjeno je predvsem širšemu krogu ljudi. Vsakdo bo seveda našel lastne odgovore, saj nam je že vsem počasi jasno, kaj smo in kaj počnemo. Nama je pogovor bolj kot odgovore porajal nova vprašanja; upava, da bo to nekakšna stimulacija in hkrati provokacija za nadaljnje razmišljanje.

Svet, ki ga opisujete v vašem romanu The Lure, je hkrati na moč podoben svetu, ki se pojavlja v filmu Cruising, ki trenutno povzroča toliko vznemirjenja, hkrati pa se dotika tudi teme romanov Faggots in Dancer From the Dance. Zdi pa se mi, da je velika razlika v pogledu, ki ga imate vi glede te problematike in pa pogledom teh dveh literarnih del in verjetno tudi filma, kolikor sem o njem slišal. Vaša pripoved se mi zdi bolj naklonjena razvpitejši strani gay sveta kot bi temu rekli... in precej bolj natančna verzija...

No, ne vem, če je ravno razvpita. Gotovo pa je, da jo poskušam prikazati kolikor se le da avtentično. Najvažnejši je seveda način, na katerega predstavim svoje lastno

stališče in stališče moje literarne osebe. Vzemiva na primer Ognjene otoke. Jaz jih vidim na različne načine, saj sem tu preživel mnogo časa. Ko pa jih vidi moja literarna oseba, jih vidi iz nekega posebnega stališča, kot nekdo, ki je frustriran, zmeden, nesiguren. Njemu se kažejo povsem drugače kot meni. Lahko rečem, da sem namerno izbral drugačen tip človeka, predvsem zato, da bi se lahko spopadel s tem svetom in da bi lahko prišel do nekaterih objektivnih zaključkov o njem - kot veste, on je predvsem sociolog. In še nekaj, na začetku romana je popolnoma »straight«, o gay svetu se mu niti ne sanja.

Zakaj ste postavili pripoved v spolni demimonde?

Bi radi vedeli, kaj me je spodbudilo k takšnemu pisanju? Res gre za resničen dogodek, ki je vplival name. V zgodnjih sedemdesetih je bilo v West Villageu veliko umorov gayev, umorov, ki so bili povezani z nočnimi lokali, njihovimi lastniki in klubi. Arthur Bell je napisal nekaj člankov o tem, nato pa je prenehal in o tej zadevi ni bilo nič več slišati. V tistem času sem živel v ulici Jane. Moj sosed in dober prijatelj je delal za stanovanjsko skupnost te ulice, ki je bila precej agresivna v sosedskih odnosih in zato so imeli večkrat opraviti z združenimi policijskimi odredi itn. Takrat mi je tudi povedal, da je policija v največji tajnosti organizirala v Villageu skupino, ki naj bi skušala ugotoviti za kaj pri tistih umorih pravzaprav gre, kakšno zvezo imajo s kriminalnimi bandami, oziroma karkoli, kar bi se še dalo odkriti. Vse skupaj je trajalo kakšni dve leti. Kasneje sem slišal od prijateljev, ki so imeli zveze v lokalih in klubih, od raznih sumljivih tipov, ki so poznali lastnike in od drugih - to je zelo pisan svet - da so te specialne enote ukinili, nisem pa mogel izvedeti zakaj. Prišel sem ugibati, na vsak način sem hotel odkriti, kaj se je zgodilo. Vse skupaj me je zelo zanimalo, saj se je godilo v moji četrti in hotel sem zvedeti, kaj se dogaja.

Približno v istem času, ko sem spravljal skupaj osnutek za knjigo, sem opazil v *New York Timesu* članek, ki je govoril o tem, da so policijsko enoto, ki naj bi raziskala umore, tedaj prvič preiskali, in to zato, ker so jo razpustili, preiskava pa je pokazala, da zaradi korupcije - vse skupaj je bilo precej nejasno. Poklical sem novinarja, ki je članek napisal, da bi mi zaupal, kje je dobil podatke; odgovoril je, da so vsi navedeni v članku in izvedeti nisem mogel niti trohice več. V tistem trenutku mi je postalo jasno, da je moralo iti za nekaj več, kot so nam dali vedeti. In tako sem dobil izhodiščno točko za svoj roman. Rekel sem si, predpostavimo, kaj je storila policija, kaj je bilo s tisto enoto, zakaj so jo razpustili in zakaj so potem sprožili preiskavo. Tako se je moja ideja razvijala.

Najbolj mi je bila pri vsem tem všeč misel, da sem med samim pisanjem prišel do metafore o tem, kaj pravzaprav pomeni biti homoseksualec danes in tukaj. Kajti, ni me zanimal gay moški, ki se pretvarja, da je »normalen« v vseh pogledih življenja, in ki si mora zato zgraditi nekakšno vzporedno življenje. Zanimal me je »straight« moški, ki se je moral vživeti v položaj gaya. Kar me je pri vsej stvari najbolj privlačevalo, je bila ideja, da obrnem metaforo o tem, kako v tej deželi živijo gay ljudje. In zgodba, ki se je pokazala za uspešno, je bila vsa zasnovana na dejstvu, da se mora ta človek spremeniti - zgoditi se mu je moralo nekaj bistvenega, kot rezultat tega, kar se je dogajalo z njegovim odnosom do sveta okoli njega.

Menite, da je bilo za vas kot pomembnega pisatelja tvegano, da ste si za četrti roman izbrali takšno temo?

Da.

Predvsem, ker ste v popularnem romanu prikazali »straight« moškega, ki se na koncu romana v bistvu spreobrne v gayja?

Če ne bi imel podpore svojega managerja in izdajatelja, ne vem, če bi roman sploh napisal. Čutil sem, da se moram spoprijeti s to tematiko. Napisal sem že zbirko gay pesmi, nekaj kratkih gay zgodb, toda moral sem obravnavati homoseksualnost še v romanu. Po mojem mnenju je kar precej pisateljev pri petdesetih, šestdesetih in sedemdesetih, ki so gay, in ki bi se kot takšne razkrili, če bi pisali o tej tematiki. Zdi se, da je to storil le Christopher Isherwood, in vedno bolj sem prepričan, da se bo ravno on izkazal. Zase pa lahko rečem, da čutim, da moram kot romanopisec, ki hoče biti tudi novinar - in ena od pisateljevih dolžnosti je ta, da poroča o svojem pogledu na življenje, pisati o stvareh, ki so resnično blizu in okoli mene. Zato sem se, kljub določenemu tveganju odločil, da napišem ta roman.

Zdi se, da se v romanu obračate tudi k »straight« bralcem, ne da bi se pri tem kakorkoli kompromitirali. To je vsekakor velik dosežek.

Seveda, obstaja določeno število ljudi, ki so kupili knjigo Felicea Picana v pričakovanju, da bo to knjiga, ki jih popelje v svet, ki ga ne poznajo. Tako se mi zdi, da sem pošten tudi do tistega dela bralstva, ki je že moj stalen odjemalec. Dobili so nekoliko drugačno Picanovo domišljjsko potovanje v neko novo področje današnjega življenja.

Je bilo kaj reakcij? Že veste, kako je »straight« občinstvo reagiralo na roman?

Določeno število ljudi je kupilo Felicea, kakršnega me poznajo že doslej. In videti je, da moja knjiga ugaja tudi »straight« moškim! To je za njih nekakšna literatura za pobeg iz realnosti, daje jim junaka, ki je neustrašen in pogumen, pa čeprav včasih impulziven in neumen. Pred njimi je nekdo, s katerim se lahko identificirajo, človek, ki preživlja življenjsko obdobje, polno pustolovščin. Spustiti se mora celo v stvari, ki so za njega prepovedane, zaradi njegovega položaja v družbi in zaradi lastne podobe, ki jo ima o sebi.

In pri tem vas je vaša založniška hiša popolnoma podprla?

Dell/Delacorte?

Ja, veliko je slišati o težavah, ki jih imajo gay pisatelji, ker je večina založb homofobičnih. Ne vem sicer, ali je to res ali ne. Moram priznati, da se s tem še nisem srečal.

No, pa si pogledjmo, kako je s temi stvarmi. Če verjamete ali ne, najprej sem imel v mislih film. Govoril sem že z nekim filmskim producentom, ki je prebral nekaj mojih del. Želel sem posneti film, ki bi bil postavljen v gay okolje. Ko sem bil v Los Angelesu, smo se o tem že pogovarjali, a to je bilo leta 1976 in nisem imel občutka, da želijo iti v stvar tako daleč in globoko, kot sem želel sam. Strinjali smo se, da se razhajamo že v osnovi in vrnil sem se v New York. Založnici sem dal popolnoma drugačen predlog in rekla mi je: »Če prav razumem, si bil v Hollywoodu in ponujal nekakšen scenarij.« Odvrnil sem: »Ja, a ga niso sprejeli«, ona pa: »Prav z veseljem bi ga prebrala«. Takoj sem ji pokazal, kar sem napisal, in ko je prebrala je rekla: »Resnično mislim, da je to tvoja naslednja knjiga«. Pomoč je prišla res zelo hitro. Ko sem izročil zadnjo verzijo, sem imel občutek, da so rahlo presenečeni nad avtentičnostjo, erotiko in nasiljem, in ni jim bilo čisto jasno, kdo bo takšno knjigo bral. A vsem pri Dell/Delacorte je bila knjiga všeč in tako je bilo hitro konec tudi te bojazni.

Zdi se, da pripravljajo knjigo z velikim zamahom. Kaže, da vsi trdno stojijo za njo, vsaj po tem, kar je videti. Jo bodo lansirali kot gay knjigo, jo reklamirali v gay tisku in podobno?

Absolutno. O tem smo se pogovarjali. Sam že imam izkušnje z reklamiranjem, saj sem delal kot založnik gay literature, zato smo sedli skupaj in se dogovorili kolikšen del proračuna za reklamiranje bomo namenili za gay medije. Lahko vam rečem, da kar precejšen. Tako jo hkrati predstavljamo kot knjigo za širšo javnost in kot gay knjigo.

Imate prav zanimiv položaj, saj izdajate svoje knjige v uradnem tisku, hkrati pa ste prisotni tudi v gay subkulturi. Pri tem mislim na vašo poezijo in na dejstvo, da ste založnik založbe Seahorse Press, ki izdaja samo gay knjige.

Da, samo gay stvari. In kolikor vem, je to edina gay založba v New Yorku. Ashley je zunaj mesta...

Kaj ste še izdali pri založbi Seahorse?

Knjigo Dorica Wilsona, in pa dve igri, ki ju igrajo pri Spikeu, *The West Street Gans* in *A Perfect Relationship*, pripravljamo pa še poezijo Dennisa Cooperja.

Z naslovom?

Idols. Čudovita knjiga.

Zanimivo je, da lahko delate hkrati na obeh straneh, v uradnem založništvu in v gay subkulturi in kot kaže tudi zelo uspešno.

Upam, da bo zadnji roman obe strani združil. (Smeh...) Kajti, odločen sem, da bom še nadalje držal obe plati daleč vsaksebi. Pravkar sem pričel pisati nov roman, ki ni v nobenem pogledu gay, kajti to področje je le ena od stvari, ki me zanimajo in nikakor ne edina. Verjetno bom izdal tudi zbirko kratkih zgodb, čez leto ali dve, ki so popolnoma gay. Zabavno je, če človek lahko dela na obeh straneh. Ne poznam nikogar drugega, ki bi počel kaj takšnega. Rad bi pridobil še več ljudi.

Morda Eda Whitea?

Njega prav gotovo.

Ni še tako komercialno uspešen kot vi, a zdi se, da obvlada obe strani. Zanimivo je, da si ves čas skušam odgovoriti, če gay literatura sploh obstaja, če sploh gre za ločeno in določeno kulturno identiteto.

Bi rekli, da Myra Breckinridge spada med gay avtorje?

Ne vem.

Jaz bi rekel da spada. In če je to res, potem je tudi Gore Vidal primer nekoga, ki se je s tem že ukvarjal, a precej sramežljivo in previdno, zaradi vsega, kar se mu je zgodilo. Vendar precej prikriva in iz mojega zornega kota ni videti, da bi bilo to potrebno.

Tudi jaz imam tak občutek. Vse skupaj pa je precej čudno, če naredimo primerjavo z drugimi kulturnimi gibanji. Če res obstaja posebna gay kulturna identiteta, ki naj bi opravičila vse te institucije, kot so revije, časopisi, majhne tiskarne in posebna literatura, bi lahko pričakovali, da se bodo gay ljudje usmerili zgolj v to. Poglejte samo črnsko gibanje. Zdi pa se, da lahko gayi delujejo na obeh straneh istočasno, kar je po mojem

mnenju nekaj čisto posebnega. Pa vsi tisti pogovori o getoizaciji. Priznam, da sem bil pred leti odločno proti, sedaj pa... Samo poglejte kje sva, na otoku Pines.

Kakšen geto! (Smeh...)

In ugaja mi. Zares je nekam čudno, to dejstvo se mi sploh ne zdi v nasprotju s tem, da delam pri »uradni liniji«. Kot kaže lahko »mainstream« založniške hiše prav dobro izkoristijo gay skupnost. Seveda pod pogojem, da imajo knjige ustrezno komercialno vrednost.

Menim, da je resničen problem v tem, kar se dogaja z gay knjigami, ki so izdane: takoj zgrmi nanje plaz napadov, zaradi sto različnih razlogov, posebno s strani političnih radikalcev.

Več s strani gay tiska kot s strani uradnega tiska.

Veliko, veliko več.

In ravno to je zelo zaskrbljujoče. Za vse knjige, ki sem jih izdal, smo dobili mnogo boljše ocene od uradnega tiska kot od gay tiska. Tega resnično ne razumem. Razumem, da so različne teme... Pri tem ne mislim, da bi morali hvaliti le tisto robo, ki je gay.

Tako je.

A nekako se mi zdi, da to ni bistveno vprašanje. Knjige so resnično napadene v gay tisku.

Da. Zato, ker ne kažejo tega sveta kot bi nekateri želeli. Če bi se jaz odločil prikazati resnično podobo gay življenja okoli mene, bi si izbral Marvina in njegovega ljubimca, s katerim je skupaj že deset let, in napisal, kako sta pogruntala nov recept za makarone s tunino in povabila k sebi svoje prijatelje. Morda obstaja kje kakšen genij, ki bi iz tega napravil roman, a zame je roman čisto nekaj drugega. Roman v prvotnem pomenu besede pomeni »nov« in zato se predpostavlja, da bo prinesel kaj novega, nov pogled na svet, nova stališča, ali pa preprosto nove kraje, nove ljudi, nove junake. Tako se mi zdi, da je kritika gay literature v mnogih pogledih napačno usmerjena. Kritiki gay literature trdijo, da je vse kar je bilo do sedaj napisanega na to tematiko, senzacionalno. *Lovers* je senzacionalen roman, ker govori o propadli ljubezenski zvezi, *Dancers From the Dance* je senzacionalen, ker vse preveč romantizira, *Faggots* pa je senzacionalen zato, ker je preveč kritičen. Vedeti pa je treba, da umetnost ni realnost; gre za predelavo. Prav tako menim, da se moraš odločiti, ali hočeš nekaj brati kot dokument in ga kot takega tudi sprejeti, ali pa nameravaš knjigo brati kot umetniški izdelek. Morda je eden poglavitnih problemov v tem, da so gay bralci pravzaprav nepismeni. Pri tem mislim na dejstvo, da so jih od trenutka, ko so se zavedli svoje homoseksualnosti, zalagali s pornografijo na eni strani in gay politično retoriko na drugi. Med obema pa ni prostora za nič takšnega, kar bi lahko imenovali presoja, vrednotenje ali vzpostavitev nekih standardov ali kriterijev. Mislim, da je to zelo zaskrbljujoč tip nepismenosti. Upam, da se bo kaj spremenilo.

Vse to pa se dogaja tudi v zelo nevarnem času, kajti takšno stališče je v nasprotju z našo vzgojo in ravno v času, ko smo začeli dobivati prve gay pisatelje, so bralci tako strogi in kritični. Veste, vrnil se bomo k Gore Vidalu in Trumanu Capoteju.

Mislim, da se to kljub vsemu ne bo zgodilo. Imam občutek, da je ideja javnega priznanja svoje homoseksualnosti tako močna in prilagodljiva metafora - nekako tako kot Sofoklejev »Spoznati sebe« -, da bo zlahka prenesla ogromno količino

beletristrike in drugih del in da bo pri ljudeh še vedno vzbujala zanimanje. Ta ideja je preprosto preveč dobra, da bi kar izginila. Dokler bo obstajala, pa se bodo našli pisatelji, ki bodo rekli: »Hej, to bi se pa res dalo uporabiti za kaj čudovitega.«

A zdi se, da gre vse tako počati. Kar vidim jaz, je vsak dan večje število gayev, ki se zavedajo samih sebe, svoje lastne identitete, ki pa se v glavnem omejuje na to, kako se obleči, kako izgleda, kaj... V zadnjih štirih letih je šlo na newyorški gay sceni predvsem za preoblikovanje telesa. Ljudje ne skrivajo več, da so gay, oziroma vsaj veliko manj. Opazen je izredno samozavesten poskus oblikovanja novega tipa moškosti kot alternative stari »straight« verziji. Literatura še ni odgovorila na te spremembe. Če opazujemo, kakšen odnos imajo ljudje do oblačenja, do življenjskega stila in do drugih stvari, je res nerazumljivo, da se njihov literarni okus nič ne spreminja. Tega ne morem razumeti. Saj večina ljudi vendarle nekaj bere. In čisto razumljivo je, da bi hoteli brati tudi o svojem življenju. Torej, zakaj ne berejo?

Imate prav. A pogledja, kdo piše kritike. Eden od problemov, ki jih imamo gay pisatelji v tem trenutku - in mislim, da je Andrew Holleran prvi opozoril na to - je, da moramo opisovati gay življenje, ker ga pač do sedaj še nihče ni. Stvari okrog nas se kristalizirajo, ves čas se nekaj dogaja, zato moramo opisovati - skoraj minuto za minuto - kakšne so te spremembe, okoli česa se koncentrirajo. Moramo pisati o tem, kako se ljudje oblačijo, kaj počnejo, kam hodijo, kako se drogirajo in kako pijejo, kako se zabavajo. Večina našega pisanja je prav opisovanje življenja in občutkov teh ljudi. V eni knjigi se lahko omejimo le na določeno območje, saj razumete, med dvema platnicama. Veliko ljudi se potem pritožuje: »Ne opisujete mojega življenja, pišete o življenju nekega travestita iz New Yorka.« In ravno v tem je problem. Vsaj jaz tako mislim.

Razen tega v literaturi ne gre za golo opisovanje življenja ljudi, to je potem sociologija. Umetniki, pisatelji uporabljajo določen material... Pri vas ali pri Andrewu gre za to, da vzameta določen segment življenja in ga spremenita v konkretno metaforo, kot bi storila z katerikoli drugim materialom. Najbrž ste hoteli s trditvijo o nepismenosti bralcev povedati, da pravzaprav ne razumejo tega postopka.

137

Da, prav to.

Res je. Nepismenost je pravzaprav nepoznavanje vloge literature v odnosu do realnega življenja; to v bistvu pomeni, da ne znaš brati. In zdi se, da res ne znamo. Vsaj gay kritiki ne. To je zares presenetljivo.

Pablo Neruda je nekoč dejal, da je knjiga »pismo« namenjeno svetu. Nekateri ljudje ga sprejmejo, nekateri nanj odgovorijo. Meni se zdi, da večina gay kritikov spada med tiste ljudi, ki so izgubili ključne svojih poštnih nabiralnikov. Ne verjamem, da sploh želijo sprejeti ta pisma, te knjige. Ne verjamem, da jih res tako zanimajo. Ena od težav je tudi v tem, da je vsak pisatelj tudi neke vrste upornik. Ne moreš mu zaupati. Pisatelj je gnjavator, izobčenec in opazovalec obenem. In ravno v tem je njegova moč, še posebno v gay družbi, ki se oblikuje pred našimi očmi. Poglejte, gibanje obstaja komaj deset let. Vse je staro komaj deset let. Če napadajo gay pisatelja, kot se to zadnje čase pogosto dogaja, gre tako rekoč za neke vrste samokritiko. Ljudje vidijo o sebi stvari, ki jih raje ne bi videli. Pisatelj pa vse pogumno opisuje in draži ljudi: »Hej, kar pogledjte kaj počnete, bedaki.« Mislim, da gre pri kritikih za reakcijo na to. Seveda pa se najdejo v gibanju tudi pravi puritanci. Ne zaupam niti religiji, niti politiki. Večina gay kritike knjig pa se naslanja ravno na

politična stališča. Ne morem razumeti, kako lahko oboje pomešajo skupaj. Prava sramota.

Vse skupaj je podobno literarnemu stalinizmu iz tridesetih. Politična cenzura je na grozljivo nizki ravni.

Obstaja tudi pomembno vprašanje heterogenosti znotraj nas. Na primer, kaj imam jaz skupnega z gay železarjem v Flintu? Prav malo. In ravno zato imajo ljudje različne poglede na to, kaj naj bi bilo gay življenje. Poznam take, ki si predstavljajo gay življenje izključno kot življenje z enim partnerjem. To potem oblikuje njihove poglede na ta problem. In zato bodo seveda kritizirali naše življenje, naš način druženja, oblačenja, trošenja denarja, spolnega življenja; po drugi strani pa bo nekdo, ki je promiskuiteten in ki se je odločil za vrsto kratkih, površnih zvez, ki pa so lahko prav prijetne, ker so se za njih odločili sami, imel popolnoma svobodno in neodvisno življenje, in morda postrani gledal na tiste prve, rekoč: »Hej, imam občutek, da niste nič drugačni od 'straihtg' sveta.« Tako imamo na isto stvar različne poglede. Obstaja cel kup inačic znotraj istega življenjskega stila... in zato bi moral kritik povedati, kateremu okolju pripada. Najprej bi se moral legitimirati in šele nato pisati in kritizirati knjige. (Smeh...) Grozno je, da moram tako govoriti.

Res smešno. Lahko bi sestavili seznam, vsak kritik pa bi moral vpisati svoje stališče do določenih vprašanj.

Tako je. Saj to na kritiko tudi bistveno vpliva. Kritika izhaja iz osnovnega vprašanja, kako nekdo definira sebe kot gay.

Točno. Toda vse skupaj je izredno zanimivo, ne poznam podobnih primerov. Vzemite na primer razliko med vami in železarjem. Kaj imata skupnega? Oba sta gay. Lahko bi izpeljali analogijo, kot na primer, kaj imata skupnega Žid intelektualec iz Upper West Side Manhattana in Žid železar iz Flinta. Nekaj skupnega pa vendarle imata, podedovala sta nekakšno židovstvo, ki lahko... Hočem reči, o teh rečeh je možno razpravljati, vendar gre predvsem za kulturno identiteto. Prepirla se bosta mogoče glede izkušenj s čmci. Spet naletimo na neke vrste identiteto, ki je ni moč zanikati. Naša identiteta pa je nekam čudna, sprejeli smo jo prostovoljno; s tem mislim na to, da greš lahko na cesto in nateguješ moške, ne da bi iz tega delal kulturo. Očitno je, da je to večina počela...

...stoletja.

Da. Sedaj pa hočemo na vsak način iz tega dejanja, ki očitno ne sodi v kulturo, zgraditi kulturno identiteto. To se lahko opazi tudi tukaj, na otoku. Pines je resnično izvir vrednot in na nek način tudi eksperiment o vrednotah.

Po mojem je nekakšen preizkusni kamen, v veliki meri se vrednote tu testirajo.

Se strinjam. A to je nekaj edinstvenega. Andrew Kopkin je pred kratkim poudaril, v svojem članku v »Village Voice«, da gre za ustvarjanje neke umetne kulture, ki ni nujno potrebna. Mi nismo obremenjeni s Staro zavezo in tritisočletnim preganjanjem kot Židje. Nimamo črne kože. In pravzaprav nam sploh ne bi bilo treba, da smo gay; smo homoseksualci, če to želimo; gre za psihološko in/ali biološko vprašanje. Če si homoseksualec, se pravi da imaš spolne odnose z drugimi moškimi, še ne pomeni, da si tudi gay, se pravi, da sprejmeš gay kulturo, da kupuješ pri Bloomingdale's, da bereš gay romane itd. Vse skupaj je res čudno. Kopkin je prvi človek, ki mi je odprl oči v tej smeri - kako je ideja o gay kulturi pravzaprav nekaj zelo posebnega. Vsa zadeva se mi še vedno zdi zelo problematična, toda zelo močno jo »občutim«.

Tako je. Treba pa je spregovoriti še o eni stvari. Velika razlika je med političnimi kritiki in tistimi, ki jim pravimo »kreatorji stila«, in ki so ustvarili ves zunanji izgled gay kulture, tako rekoč čisto intuitivno. To so storili, ker je bilo lepo na pogled in ker so se pri tem dobro počutili. Vsi tisti, ki bi sedaj iz tega radi napravili nekakšno ideologijo, ki bi zdržala, ne samo v političnem, ampak tudi v sociološkem in psihološkem smislu, so pa iz čisto drugega testa. In tu tiči glavni vzrok prepada. Kulturo oblikujejo ljudje, ki ponavadi o njej ne razmišljajo, to počno preprosto zato, ker se pri tem dobro počutijo, ker se jim zdi lepo. In res, če na primer vzameta nekoga iz New Yorka, San Francisca ali Houstona, ki izgleda gay, in mu vzamete opremo, boste dobili čisto navadnega človeka. Vse je le videz, stil, površina - frizura, obleka, kam gre plesat, katere droge jemlje in kaj počne v postelji.

Kaj vse pa še spada k identiteti, h kulturni identiteti, poleg tega, kako kdo izgleda in kako se obnaša?

Težava je v tem, da tisti, ki hočejo za vsako ceno najti nekakšen ideološki okvir, ne vidijo, da sploh ne obstaja. Vse je le površina, vsebino določujejo zgolj atributi in zdi se, da stvar deluje. Kot ste sami ugotovili nas ne bremeni barva kože ali genetske razlike ali pa različna verska prepričanja, ki sicer delijo ostali svet. Gay kultura ni nič drugega, kot lastno izvzetje, ki temelji edinole na stilističnem okvirju. Politiki pa kritizirajo ravno ta okvir. Delno gre za nezaupanje do umetnikov, pa naj bodo modni frizerji, dekoraterji, slikarji ali kaj drugega.

Hočete reči, da je treba ločiti med tako imenovanimi »kreatorji stila« in intelektualci ter pisatelji.

Pravzaprav ni nujno, da so intelektualci hkrati tudi že pisatelji. Prav v tem je težava. Tako imenovani gay intelektualci, ki jih poznam, hočejo oblikovati za vse veljavno ideologijo. Večina gay pisateljev pa ne spada v to skupino. So popolnoma samostojni. Zdi se, kot da bi bili nekje vmes, in če imamo občutek, da so bolj na strani »intuitivnih stilistov«, je to zato, ker je tam več videti, več za komentirati - način, na katerega se ljudje obnašajo, navade, socialni običaji. V tem svetu pisatelj najde material za pisanje, ne pa v svetu idej. Pisatelji upajo, da bodo lahko nekoč razkrinkali ideologijo. Seveda pa niso v taboru intelektualcev in v tem je ravno problem.

139

Kar precej se oddaljujemo, a vseeno je zanimivo. Če obstaja ideologija o gay bivanju, ki je nekaj več kot zgolj estetika bivanja... sem prepričan, da bi lahko našli dokaz, da je v metafizičnem smislu - razen, če ne gledamo preozko - položaj gaya v bistvu podoben položaju »modernega človeka«. Seveda na poseben način, tako da vse vzpostavlja na novo, ker nima tradicije in se zato v glavnem ukvarja s samo-zavedanjem. Druge vse, kar je v zvezi s preteklo kulturo, ovira. Meni, pa recimo to, da sem Irec, čisto nič ne pomeni. Kot veste so vse te tradicije že...

mrtve, ja.

Mrtve. Nobenega vpliva nimajo name. Ne vem, kaj bi nekomu lahko pomenilo dejstvo, da je Poljak, Nemec, Italijan ali karkoli pač.

Nekoč sem dobil ponudbo od italijansko-ameriške revije, naj kaj napišem, a nisem imel pojma, kaj bi sploh lahko napisal za njih. V teh stvareh ne najdem nikakršne identitete. Saj nisem odraščal v italijanskem okolju; svoje italijanščine sem se naučil, ko sem bil v Firencah. S takšnimi rečmi se ne identificiram. Moram pa reči, da ko

so me zaprosili za sodelovanje pri gay revijah, sem takoj odgovoril: »Da, to pa lahko. To je nekaj konkretnega.« Lahko vam zagotovim tole: to, da smo gay, je najpreprostejši način, da definiramo samega sebe.

Ali to pomeni, da gre pri vsem tem vendarle za nekaj, kar lahko postavimo v kulturni kontekst, in da ne gre le za nekakšno omejeno krizo identitete oziroma za oblikovanje manjše skupine.

Tako je.

Torej ima gay kultura pomen za širšo družbo, saj se zdi, da je položaj gayev na moč podoben položaju tako imenovanega »postmodernega« človeka.

Torej, takoj ko bomo dobili večino bralcev na našo stran, bomo lahko ugotovili ali je gay literatura ponudila »straight« bralcem kaj novega. To bi seveda vse skupaj čisto spremenilo. Vendar pa me takšen način razmišljanja močno moti, ravno tako kot me moti trditev, da naj bi literatura imela nekakšno funkcijo. Menim, da ima literatura le eno vlogo, in ta je, da se nadaljuje. Vse ostalo pa se mi zdi daleč prevelika zahteva za literaturo, še posebno če upoštevamo, kaj vse ljudje danes zahtevajo. Res ne vem. Najdejo se takšni, ki hočejo, posebno to velja za gay literaturo, da bi literatura imela pomen, ki bi presegel njo samo. Nekdo se je pritožil nad igro Dorica Wilsona, ki sem jo objavil, češ: »Saj le odslikava naše življenje.« Odgovoril sem: »Kar se mene tiče, je to čisto dovolj.« Seveda bi bilo fantastično, če bi igra preseгла ta nivo, a zame je pomembno predvsem dejstvo, da odslikava naše življenje, kajti tega ni še nihče storil.

Seveda se postavlja vprašanje, do kam lahko to gre. Pesniki naj ne bi bili zakonodajalci. Prav nič si ne želim, da bi nam oni pridigali, kako naj živimo. Praviloma so ideološki romani obupno dolgočasni.

140

Res je. A kaže, da večina gay kritikov zahteva prav to. In bolje bo za vas, če se z njimi strinjate!

Do sedaj sem prebral le eno dobro ideološko knjigo, »Coming Out« Wallacea Hamiltona. Po mojem so jo popolnoma napačno ocenili, saj ni nihče videl v njej politične knjige, kar je v resnici bila. Menim, da je to sistematična pro-gay knjiga. Verjetno bi morali seči do Jacka Londona ali do nekaterih pisateljev komunistične Kitajske in pomembnih pisateljev iz tridesetih, da bi našli ustrezno primerjavo v okviru literature kot dela politike. Mislim, da gre za dobro primerjavo. To pa je tudi vse. Dolgoročno gledano, menim, da bo resna in nepolitična literatura o gay svetu zanimala tudi bralce, ki niso gay. Verjamem, da bodo tudi povprečni bralci navdušeni nad vašo knjigo. Upam. Žal mi je, da niso posneli filma raje po vaši predlogi, namesto »Vabe«.

Da, čeprav se takrat nisem ravno razburjal nad tem, da ni bilo zanimanja za snemanje filma po mojem scenariju, me danes to nekoliko moti. Prav zato, ker so posneli *Vabo*. *The Lure* bi po mojem pokazal bolj avtentično, bolj natančno plat te zadeve. Res škoda.

Politično bi bil tudi bolj - kako bi rekel - napreden?

Seveda. Moja knjiga postavlja več vprašanj. Gre namreč dlje od politike, spolnosti, ljudi sprašuje... moj junak sprašuje samega sebe: »Kaj pravzaprav počnem? Za koga in zakaj sploh živim?« Menim, da bi se to moralo vprašati veliko gay ljudi ...in tudi veliko »straight« ljudi. Kaj več pa jim skorajda ne moremo pomagati. Menim tudi,

da gredo ljudje v kino iz čisto drugih nagibov kot se lotijo knjige. Vsaj pri meni je tako. Ljudje danes na filmskem platnu ne pričakujejo realnosti. Hočejo ponaredek. Ko pa berejo knjige, bi želeli vedeti prav vse o tem, kar se v resnici dogaja, pripravljeni so sprejeti vso resnico, to pa zato, ker gre pri branju za zasebno in ne za javno izkušnjo.

Meni se zdi, da je tradicionalna vloga filma v tem, da ljudem pokaže, kaj pomeni biti Američan. Valovi in valovi migrantov so se naučili, kako naj postanejo Američani ravno s pomočjo Hollywooda. Še angleščine so se učili na ta način. Zato menim, da je čisto upravičeno, da se potrudimo in pridemo do lastnega stališča. Kajti filmi še vedno prikazujejo in pomagajo ustvarjati javno zavest celega naroda.

Absolutno. A gre za javno zavest. Nisem čisto prepričan, da lahko v enaki meri vplivajo tudi na osebno mnenje.

Prav, a hollywoodsko javno obnašanje je neverjetno homofobično. Ni pa je industrije, ki bi bila bolj gay kot je zabavna industrija. Vsi skrivajo svojo homoseksualnost.

Da, to vem iz lastnih izkušenj.

Gotovo nismo prav nič na boljšem kot črnici...

Njihovo literaturo smo leta podcenjevali.

Edini pošteni film na podlagi črnske literature je prav gotovo »Stormy Weather«, edini film, pri katerem so sodelovali samo črnici. Ne vem, če je bil tudi režiser črnc.

Lady Sings Blues je po mojem mnenju črnski film v vseh pogledih.

No, če so črnici morali čakati tako dolgo in dobili tako malo, tudi mi ne bi smeli obupati.

Po drugi strani pa me zelo jezi, ker imamo v nasprotju s črnici ali ženskami, gaye, ki so zelo bogati in vplivni, na pomembnih položajih, posebno v filmski industriji. Spodobilo bi se, ko so že na vseh teh pomembnih položajih, ki nudijo mnoge dodatne možnosti, česar druge manjšine nimajo, da bi se dodatno potrudili. Prava sramota pa je, da ti ljudje ne storijo popolnoma ničesar. Res so neodgovorni. Njihova neodgovornost je prav gotovo bolj obžalovanja vredna kot neodgovornost kakšnega Billya Friedkina, ki mu gre le za lasten uspeh.

Se strinjam. Bi radi še kaj dodali? Ali pa bi se raje vmili v bazen... prav gotovo najprimernjši način, da končava intervju na Ognjenih otokih.

Bazen je nebeški. Prav zares.

Prevedel Dejan Rebemik

Teksti *Šestdeseta, Bratje in očetje in sinovi, Fantazija o sedemdesetih* in *Intervju s Felicem Picanom* (Sixties, Brothers and Fathers and Sons, Fantasia On the Seventies, Interview With Felice Picano) so (: posledično) izšli v knjigi *The View from Christopher Street: Journalism from America's Leading Gay Magazine* (San Francisco 1983), ki so jo uredili Michael Denny, Charles Ortleb in Thomas Steele.

Marlon *Pauline Kael* Brando: Ameriški junak

142

Zgodovino filmske industrije bi lahko opisali kot razvoj od serij, pri katerih se rezilo žage vedno bolj približuje vratu junakinje, do sodobnih filmov, kjer se laserski žarek usmeri na mednožje Jamesa Bonda. Na tem nivoju je filmska zgodovina zmagoslavje tehnologije. S tem nočem reči nič slabega o tej vrsti filma. Ne poznam nikogar, ki ob takih filmih ne bi občasno užival. Vendar pa me ne bi posebno zanimali, če bi bila to edina vrsta filma, prav tako kot me ne bi zanimalo, če bi bili vsi filmi kot Lani v Marienbadu (*Last Year at Marienbad*) ali Rdeča puščava (*Red Desert*) ali Julija in duhovi (*Giulietta degli spiriti*). Kaj pa druge vrste?

V Ameriki še nikoli ni vladalo takšno navdušenje za film in celo učitelji se pripravljajo, da bodo film priznali za umetnost, toda ameriški filmi še nikoli niso bili tako zanič. Drugod po svetu so imeli novo zlato dobo: izredni talenti so se prebili na površje na Japonskem, Švedskem, v Indiji, Italiji in Franciji, in celo v Angliji je bilo nekaj, čemur bi lahko rekli renesansa. Pri nas pa ne. Ameriško navdušenje netijo večinoma tuji filmi, spomini in nedolžnost. Tragično ali pa usmiljenja vredno, odvisno pač od vašega stališča, zgodovino ameriškega filma zadnjih petnajstih let dobro ilustrira pregled kariere Marlona Branda.

Neko reklo pravi, da veliki klovni, kot je recimo Chaplin, vedno želijo igrati Hamleta, pri nas pa se zgodi, da se naši Hamleti, denimo John Barrymore, spremenijo v burkeže in se brez sramu patetično posmehujejo svojemu slovesu. Bette Davis se nam je priljubila tako, da se je spremenila v karikaturu harpije - ravno tisto, kar se je bala, da bo postala v eni svojih zadnjih dobrih vlog kot Margo Channing v filmu *Vse o Evi* (*All About Eve*). Ženske, ki so bile v štiridesetih letih največje zvezde, so se že skoraj ali povsem umaknile, ali pa so kot Davisova, Crawfordova in de Havillandova v šestdesetih letih, včasih ne namenoma, postale nore kraljice Grand Guignola, groteske in komike.

Kariera Marlona Branda kaže, da se ta proces pospešuje. Brando, naš najmočnejši mladi filmski igralec, edini, ki je dajal vtis tragične sile, največji protagonist sodobnih ameriških tem v petdesetih letih, je že postal burkaška parodija samega sebe.

S protagonistom mislim junaka, ki nam res seže do srca - ne kakšnega Caryja Granta, ki navdušuje s svojo prefinjenostjo, pa tudi ne sentimentalnih dobričin kot sta Gary Cooper in James Stewart s svojo solzavo iskrenostjo (včasih se je zdelo, da se možakar dela toliko manjšega, kolikor višji je bil, tako si je pač predstavljal, da je »navaden«, »univerzalen« in »resničen«), pač pa moške, ki s svojo intenzivnostjo na platnu pri občinstvu vzbudijo intenzivno reakcijo. Ne kakšen Gregory Peck, Tyrone Power ali Robert Taylor s svojimi običajnimi rutinskimi junaštvii, pač pa James Cagney ali Edward G. Robinson v gangsterskih filmih, John Garfield v filmih o gospodarski krizi in Kirk Douglas kot povojna baraba. To niso nujno boljši igralci, toda zaradi naključij pri zasedbi vlog in okoliščin, ali pa zaradi tega, kar so sami utelešali ali odsevali, so bili za nas pomembni. Izvrsten igralec kot je Jason Robards Jr. morda ne bo nikoli te vrste protagonist, razen če bo dobil vlogo, v kateri bo utelešal nekaj novega in pomembnega za občinstvo.

Protagonisti so skoraj po definiciji samotarji. Največji od tistih, ki so preživeli vojno, je bil Bogartov lik - mož z načeli (moralnimi, estetskimi, viteškimi) v pokvarjeni družbi. Takorekoč od znotraj je poznal sovražnikovo čud. Bil je prefinjena, urbana verzija Zahodnjaka, ki, tipično, pozna obe strani zakona pa je dovolj močan, da gre po svoje in je še vedno romantično na pravi strani.

Brando je predstavljal reakcijo na povojno obsedenost z varnostjo. Kot protagonist Brando v zgodnjih petdesetih ni imel načel, samo svoje instinkte. Pomenil je korak naprej od gangsterskega šefa in izobčenca. Antisocialen je bil, ker je vedel, da je družba govno, za mladino pa je bil junak, ker je bil dovolj močan, da ga ni požiral. (V Angliji so menili, da bo Divjak - The Wild One - spodbujal najstnike k nasilju.)

V njem je bilo nekaj razburljivega, nevarnega, morda pa je bila še posebno mikavna neke vrste domišljavost, domišljavost trdega mladeniča. Tudi humor je bil v njej - bahavost in aroganca, ki sta bila nečimrna in otročja in sta se zdela nekako zelo ameriška. Bil je vzkipljiv in nevaren, ne da bi bil »resen«, resen v tem smislu, da bi imel ideje. Pri njegovi vodilni vlogi ni bilo nobene teorije, nobenega žargona. Nič mu ni bilo za socialni status, za službo ali za ugled, in prav zato je bil velik, kajti kaj je še manj privlačno, kaj človeka bolj pomanjša kot to, da si dela skrbi zaradi svojega statusa? Brando je predstavljal sodobno verzijo svobodnega Američana.

In ker ni imel načel, razen estetskega - predanost stilu življenja - so ga ljudje, ki jim je zaupal, zlahka prevarali. Bil je novi primitivnež, byronski mladenič iz slepe ulice s to svojo ranljivostjo. Njegova igra je bila tako telesna - tako negotova in previdna - da smo lahko občutili z njim, čutili, kako se je potegnil nazaj pri najmanjši slutnji zavrnitve. Gledalci smo se počutili zaščitniški, vedeli smo, kako osamljen se mora počutiti v svoji samozavesti. Kdo si celo v peklju želi biti izobčenec? Ni bil intelektuallec, ki bi lahko racionaliziral in se nekako naučil to sprejemati, s tem živeti. To je lahko le čutil, reagiral na to, bil »Divjak« - in kdo ve, koliko mladih je pomislilo: »To je zgodba mojega življenja.«

Igral je različne variacije na uporniške teme: od neizobraženega, vznemirljivo neartikularanega suroveža Stanleyja Kowalskega, pri katerem je za nerazločnim govorom, za mrkim obrazom prežala slutnja nasilja, do njegovega Orpheusa, ki v

uvodnem prizoru filma Mladi ubežnik (The Fugitive Kid) stoji pred sodnikom, nezemeljski in mistični upornik kot umetnik, ki kaže klasične sposobnosti, ki jih nikoli ne bo uresničil (ali jih še ni uresničil).

Bil je naš jezni mladenič - prestopnik, silak, upornik - ki je bil v jedru naše skupne izkušnje. Ko je kot Terry Malloy v filmu *Na obali* (On the Waterfront) rekel svojemu bratu: »Oh, Charlie, oh, Charlie...ti ne razumeš. Lahko bi nekaj dosegel. Lahko bi tekmoval. Bil bi nekdo, ne pa ničla, kajti prav to sem,« je govoril o vseh naših neuresničenih upih. To je bila velika ameriška tožba, ne samo na Broadwayu ali v Hollywoodu, pač pa tudi na dokih.

Opisujem Branda, ki je postal zvezda, ne nujno človeka, pač pa mladeniča/moža, ki ga je izžareval, pa tudi publiciteto in reklamo. Publiciteta je vsebovala protislovje. Čeprav so ga najstniške revije vabljivo opisovale kot sanjavega, muhastega, s tenko kožo in ranljivega, nežnega, silovitega, nepredvidljivega, človeka, ki sovraži disciplino in brani ponižane, pa drugim novinarjem in vplivnim kolumnistom ni bilo prav všeč, kar je to pomenilo.

Ena grših tradicij filmskega posla je, da takrat, ko zvezdnik postane dovolj pomemben, da zahteva velike vsote in izbiro vloge ali nadzor nad svojimi filmi, studii pogosto sprožijo široke kampanje, s katerimi bi ga radi pripravili do večje ubogljivosti, ali pa ga nadomestili z mlajšim in cenejšim naslednikom. Tako so v zgodnjih dneh filma veliko Lilian Gish razglasili za nepriljubljeno, da bi utrlj pot mladi Greti Garbo (obe sta bili pri *istem* studiu), časopisi širom ZDA pa so le nekaj tednov pred smrtjo Marilyn Monroe odkrili, da ni noben blagajniški magnet. Uredniki opravljenih rubrik s svojimi novičkami o tem, kako ta in ta postaja vedno bolj napihnjen, kako ne uboga studijskih šefov, ki vendar najbolje vedo, in podobnim, služijo kot jurišni odredi.

V Brandovem primeru so bile najvplivnejše dame še posebej strupene, ker je bilo očitno, da so del tistega, čemur se upira. Z zmanjševanjem njihove pomembnosti bi lahko ogrozil njihov položaj pri novih zvezdah, ki bi se utegnile izmuzniti brez klečeplazenja pred izsiljevalskimi starimi jastrebi, ki samo čakajo, da bodo planili na žrtev v imenu Boga, Materinstva in Amerišva. V Brandovem primeru je bilo nenavadno samo to, da so se napadu pridružili tudi drugi.

Leta 1957 je Truman Capote z Brandom preživel en večer, nato pa je porabil celo leto, da je to opisal (pri čemer je izpustil svoj del pogovora, vnesel pa je svoje razlage). V *New Yorkerju* je objavil članek *Vojvoda v svojem gospostvu* (The Duke in His Own Domain). Nič hudega sluteči Brando je izpadel kot osel prve vrste. Najbolj nenavadno pri tem intervjuju pa je bilo, da je superintelektualni Capote proti njemu ves čas uporabljal kar najbolj navadne in povprečne dokaze in argumente, na primer to, da je Brando tako egoističen, da nanj Joshua Logan kot režiser ne napravi nobenega vtisa. (Presenetljivo pa je to, da ga je na Capota napravil - ali pa je bil ta pripravljen uporabiti karkoli, da bi bila njegova literarna vaja bolj učinkovita.) Kljub Capotovemu stilu in strupeni spretnosti, pa je v tem intervjuju on in ne Brando tisti, ki enači denar in uspeh s pomembnostjo in resničnimi dosežki. Njegove puščice se natančno prilegajo v svoje luknje samo, če sprejmete običajne povprečne standarde strelske spretnosti.

Na Branda se je začela lovska sezona: Hollis Alpert se je usedel na Strani Cosmopolitana in ga napadel, ker se ni vrnil na oder, da bi postal velik igralec, kot da bi

bilo gledališče trdnjava umetnosti. Katero gledališče? Se je Brando res motil, ko je menil, da imajo filmi več opraviti z našim življenjem kot mrtvo gledališče, za katerega toliko novinarjev očitno meni, da je varuh poštenosti in ustvarjalnosti? David Susskind je bil šokiran, da si navaden igralec kot je Brando, prizadeva služiti denar in si celo drzne svojo presojo in gospodarjenje bolj spoštovati kot presojo milijonarskih producentov. Dwight Macdonald je Branda okrcal, ker mu ni dovolj, da je samo obrtnik: »Gospod Brando je vedno težil k nečemu Globljemu in Pomembnejšemu, vedno se je imel za intelektualca« - ta zločin Brando prav gotovo deli z gospodom Macdonaldom.

Če ne bi bil tako predrzen, da je v Hollywoodu mislil s svojo glavo in če ne bi imel smisla za ironično, bi se lahko pretvarjal - in marsikoga prepričal - da še vedno tekmuje. A za katero krono bi si lahko prizadeval? Naj bi postal »kralj« kot Gable, snemal en nepomemben film za drugim, izvajal rituale žilave moškosti, bil sprejet v studijev hlevček, kjer bi ga nazadnje častili, ker je bil studijski igralec, ki nikoli nikomur ni povzročal težav? Takega kralja na njegovem prestolu iz papirmašeja kolumnisti ne napadajo, kritiki ga ne porivajo nazaj na gledališki oder in občinstvo se ne obrne proti njemu.

Ameriški igralci, ki nočejo sprejeti vlog v ničvrednih filmih, skoraj po pravilu nič ne snemajo, niti boljšega šunda ne. Brando sprejema šund, toda v nasprotju z enoličnim, »zanesljivim« Gablom ima preveč energije, ustvarjalnosti ali zaničevanja, da bi le ponavljal gibe. Ko se pojavi na platnu, občinstvo preleti neko posebno spoznanje: vemo, da je prevelik za svojo vlogo.

Morda kot trdijo nekateri v filmskem poslu, Brando resnično »zašije« svoje filme s tem, da sam popravlja scenarije, prav gotovo pa ni zelo modro izbiral režiserjev in scenaristov, s katerimi je delal. Ni potreboval več krotkosti, pač pa več moči in zaupanja za delo z mladim talentom, za težje vloge. Vendar ne tekmuje več, ni več protagonist, ki bi sprejel resen izziv. Brando je postal komedijant.

Ta sprememba je bila zelo očitna v *Uporu na ladji Bounty* (Mutiny on the Bounty) iz leta 1963, ki se je presenetljivo začel z manjšim razrednim sporom med Brandom, ki je bil aristokratski Fletcher Christian, in Trevorjem Howardom, ki je bil kapitan Bligh, ki je nizkega rodu, in ki ne prenese zaničevanja, ki mu ga kaže Christian. Brando je igral gizdalina s takšnim užitek, da je občinstvo doumelo šalo. Bilo je, kot da mladenič iz slepe ulice igra Congreva. Neartikulirani momljajoči metodni igralec se postavlja, to je klasična in najljubša ameriška šala: stvari se obrnejo, Destry dobi svoje pištole in ameriška čast je rešena. Govoriti zna tako izbrano kot kdorkoli od njih, celo bolj. (V akcijskih prizorih je nezanimiv, ker ni dovolj čeden ali atletski, da bi lahko igral tipičnega romantičnega pustolovskega junaka. S svojo bizarno držo, ko glavo bojevito drži gor, obraz brez gub pa je nekam zabuhel in voščen, je videti bolj ekscentričen kot junaški. Podoben je majhnemu mlahavemu tenoristu, ki pohaja po odru in ne poje - sprašuješ se, kaj sploh počne tam.)

V Grdem Američanu (The Ugly American, 1963) je znova zelo zabaven, ko začrta lik - pipo kadečega poslovneža/ambasadorja, ki se upira senatnemu podkomiteju z visokim glasom, odrezanim govorom in epigramsko prefinjenostjo. Ko igra vlogo izobraženca, je vse skupaj bolj trik, in tukaj govori o osebnem dostojanstvu in normah dobrega obnašanja. Njegova zadržanost je vir zabave, ker je sam glavni

eksponent neotesanosti, obtoženi. Celo njegov bikovski vrat, tako neustrezen, prispeva k šali. Njegova komedija je sprejemljiva. V njej je nepredvidljiv element, ki je bil vedno del njegovega čara: v vsakem trenutku nas lahko preseneti in osupne. Ko se povsem vživi v svojo vlogo, film na platnu umre.

Brando ni nikoli tako ameriški kot takrat, ko je njegov angleški ali tuji naglas najmočnejši. Šali se, kot otrok, ki oponaša tujca, pretirava z razliko, nam ponuja zaveznitvo pri svojem mojstrskem pretvarjanju, da je gospod ali tujec. Smešno pri teh vlogah pa je to, da se zdijo tuje Brandu, kakršnega občinstvo pozna. Pri grobi, neotesani ameriški vojaški komediji kot je Zgodba za lahko noč (Bedtime Story) je čista ničla (razen v enem prizoru, kjer se izdaja za norega Habsburžana). Še manj kot ničla, kajti ko izgine njegova ranljivost, izgine tudi njegova živalska milina, in potem mu ne ostane več niti rutinska čednost slabših od njega.

Vpletel nas je že prej, ko se je zabaval nad svojimi vlogami, recimo leta 1954, ko je bil Napoleon v *Desirée*, pa 1957 s strašno zabavnim južnjaškim gentlemanom in oficirjem v *Sayonari* (Sayonara). Te vloge bi še lahko imeli za komercialne medigre, za smolo pri žrebu, toda zdaj ne izžreba ničesar drugega več. Je to le smola, ali pa morajo on in še toliko naših najbolj nadarjenih igralcev preigrati vsa svoja »kreativna« življenja z zaznamovanimi kartami?

146

Dandanes je lahko »pojasniti« pomanjkanje dobrih vlog s prihodom televizije in razpadom studijskega sistema. Seveda je v tem tudi nekaj resnice. Toda Brandova kariera kaže na nekaj mnogo bolj osnovnega - na uničenje pomena v filmih. To ni nov pojav in tudi ni posebej povezan s televizijo ali drugimi faktorji. Temeljna resnica ameriške filmske zgodovine je, da novo temo ali novo zvezdo, ki mediju daje življenjsko moč, po dolgem in počez oponašajo in do konca izčrpajo, še preden se tema ali talent lahko razvijeta. Vse, kar je dobrega, se da spremeniti v trik.

Vse, kar je ostalo od utelešenega upornika, je tisto, kar vidimo v filmu *Morituri* iz leta 1965. Brandova glavna privlačnost je njegovo navdušenje nad lastno prebrisanoostjo. Kot marsikateri veliki igralec, ki ga zaslepi sreča, divje pretirava. S svojimi stavki je videti tako zadovoljen, kot bi si jih pravkar sam izmislil. Najboljše pove tako, da lahko tudi mi uživamo ob njegovi prebrisanoosti in nemškem naglasu. Kaj pa lahko drugega naredi s to vlogo? Če ji Brandova prisotnost ne bi dajala dodatne dimenzije, bi bila zgolj povprečna.

V *Morituri* nam je treba samo pogledati ciničnega esteta Branda v njegovem eskapističnem paradizu, kako nam pripoveduje, da je on »zunaj tega«, da vojna nikoli ničesar ne razreši, pa že vemo, da bo postal največji bojevnik vseh časov. Lahko bi sicer rekli, da ta prepreka apatije, načel ali prepričanja, ki jo je treba premagati, daje liku notranji konflikt, zaradi česar je akcija nazadnje bolj pomenljiva. Teoretično bi to pojasnilo mehanizem zgodbe, v resnici pa je čisto vseeno, kako absurdno je prikazan začetni idealizem ali cinizem ali zavrnitev družbe (kot v klasičnih filmskih primerih spreobrnitve kot so *Casablanca*, *Imaš in nimaš* - *To Have and Have Not* -, *Stalag 17*), nazadnje se zdi tisto končno družbeno sprejemljivo »dobro« obnašanje kot pravljica, neverjetna melodrama - na kratko, laž. Začetni odnos, ki ga je treba premagati, pa pogosto vsebuje veliko moči. Čisto mogoče je prav ta odnos tisto, kar nas pri liku sploh pritegne, zaradi česar je ta lik lahko protagonist.

Pri *Moritur*, tako kot pri filmih na splošno, je razlika redkokdaj prikazana, razen kadar je treba stvari spraviti nazaj k »normalnemu«. Ljudje z visokimi načeli, recimo kvekerji v *Točno opoldne* (*High Noon*) ali Prijateljskem prepričevanju (*Friendly Persuasion*) so prisotni samo zato, da prekršijo svoje prepričanje. Ponižati se morajo na raven obćih nagonov, prav tako kot je treba povzdigniti cinične materialiste na domnevno raven naših skupnih idealov. To demokratično izravnavanje v filmih je kot orjaško pomirilo: Bolj ko je junak nenavaden in nekonvencionalen, toliko bolj je potrebno, da na koncu postane obćajen.

Brandova kariera je širša demonstracija delovanja istega principa v množični kulturi, toda namesto da bi postal normalen, je (tako kot Norman Mailer) postal ekscentrik, kar v tej deželii pomeni klovna. To je morda še edini način, da se ohrani nekakšna razlika.

Če si večji od življenja, se te ne da preprosto pomanjšati do normalnosti. Laže je doseči, da te ljudje sprejmejo, če karikiraš svoje prejšnje vedenje in ambicije in storiš tisto, kar ti je tako ali tako že naredilo sovražno razpoloženo občinstvo. Zakaj bi Bette Davis dopustila, da se posnemovalci na televiziji norčujejo iz nje, ko pa lahko to stori sama in požanje plodove ponovnega odobravanja gledalcev?

Morda se je bil Brando tako kmalu prisiljen zateči v parodiranje samega sebe zaradi svoje domiselne moči in zaradi magnetizma, zaradi katerega je tako privlačen izraz ameriških konfliktov. Njegova veličina je v obsegu, ki je preveč vznemirljiv, da bi ga lahko zaobjeli obćajni filmi. Kot pri Bette Davis in Johnu Barrymoru je celo takrat, ko se dela norca iz sebe, osebnost, iz katere se norčuje, bolj čudovita kot kdorkoli drug. Kot bi se skrite zaloge moči spremenile v ironijo. Prej je bil v njegovih absurdnih vlogah ščepec ironije, zdaj pa je ironija prevladala. Nekonformist, ki nima vlog, da bi jih igral, se igra z vlogami. Brando je še vedno najbolj vznemirljiv filmski igralec. Vloge morda niso več klasične, igralčeva dilema pa je še vedno.

147

Emerson je že pred stoletjem orisal način življenja ameriškega umetnika: »Dolgo te bodo imeli za bedaka in tepca.« Včasih smo mislili, da dolgo pomeni le mladost, preden je umetnik lahko izpričal svoj talent, si priboril prostor in nekaj dosegel. Zdaj pa je postalo jasno, da je za filmske umetnike, in morda ne samo zanje, mladost relativno kratek čas. Dolga je degradacija *po* uspehu.

(Marec 1966)

Filmi *Pauline Kael* na televiziji

Pred nekaj leti je moralo letalo, s katerim sem se iz New Yorka vračala v Kalifornijo, za pol ure odložiti pristanek. Krožilo je nad področjem San Francisca in pod seboj sem videla kmetijo, kjer sem se rodila, mestece, kjer so pokopani moji stari starši, mesto, v katerem sem hodila v šolo, pokopališče, kjer imam starše, hiše mojih bratov in sestra, Berkeley, kjer sem študirala in hišo, v kateri so me prav v trenutku, ko sem bila visoko zgoraj, čakali hčerka in moji psi. Bilo je, kot bi se moje življenje obviselo v času - kot bi bilo vseeno, kje si bil, kaj si počel, kot bi bila vsa preteklost še vedno tukaj, še vedno prisotna, če si le dovolj visoko, da dobiš pravo perspektivo.

Podoben občutek imam včasih, ko televizijo od novic in okroglih miz preklopim na stare filme. Toliko tega, kar je formiralo naš okus in oblikovalo naše izkušnje in toliko bedarij iz naše mladosti, za katere smo mislili, da jih ne bomo nikoli več videli - vse to je ohranjeno in na ogled očem in možganom, ki morda sploh ne bodo hoteli verjeti, da je to pomemben del naše preteklosti. Zdaj pa te filme kažejo novim generacijam, na katere ne morejo niti slučajno imeti enakega vpliva in pomena, ker so vsi skupaj pomešani, vrženi iz zgodovinskega zaporedja. Celó tisto, kar v filmski zgodovini morda zasluži častno mesto, je na nek način onečlašeno, ker je tako lahko dosegljivo, tako nesmiselno prisotno. Vse je v obupnem neredu in na ta način nove generacije doživljajo našo filmsko preteklost. Pri drugih vrstah umetnosti pride do nekakšnega naravnega izbora: samo najboljša ali najpomembnejša ali najvplivnejša ali najbolj uspešna dela se še potegujejo za našo pozornost. Poleg tega pa so tista iz preteklosti pogosto popravljena v skladu z okusom sedanosti. Pri popularni glasbi so stare melodije na novo orkestrirane. Majhen repertoar dram je vedno znova na novo interpretiran za sodobne pomene - velike drame za novo relevantnost, ne tako velike pa so predelane, namerno »posodobljene«, ali pa namerno postavljene kot periodni komadi. Nasprotno pa so filmi zaradi komercialnih razlogov televiziji

prodani v paketih, najslabši skupaj s povprečnimi in najboljšimi, uspešnice s polomijami, pozabljeni z napol pozabljenimi, tisti, ki so tako dolgočasni, da ne več, če si jih že kdaj videl, ali pa si gledal samo več podobnih, skupaj s tako slavnimi, da nisi čisto prepričan, ali si jih res videl, ali si jih samo tako živo predstavljajš. Veliko teh filmov nikoli ni uspelo pri občinstvu; igrali so v manjših mestih, ali pa so bili samo za ubijanje časa, tako kot televizorji v barih.

Toliko stvari je, o katerih mi, ki smo jih preživeli ali prezrli, nočemo nikoli več razmišljati. Toda v filmih ni nič počiščeno, razčiščeno, namerno zavrženo. (Uničenje negativov pri požarih v studiih ali namenoma pri varčevanju s prostorom, je bilo prav tako brez razločkov kot je ohranjanje in ponovna prodaja.) V tem je nekakšna brezupnost: kar ne zasluži, da bi ostalo, ostane, in tako postaja vse skupaj podobno kupu navlake in nekateri pravijo: »Filmi nikoli niso bili nič prida - razen morda Bogartovih.« Če bi se kaj takega zgodilo pri književnosti ali glasbi ali slikarstvu - če bi bili neprestano obkroženi z nakopičenim inventarjem preteklosti - je čisto mogoče, da bi bile ideje sodobnega človeka o kulturi in civilizaciji bistveno drugačne. Za filme, od katerih je bila večina narejena zato, da bi zadovoljila potrebo po užitku in sprostitvi, se je izkazalo, da imajo čudežne lastnosti - še več, da so čudežni. Ljudem jih lahko serviramo znova in znova. Pa vendar - in to pravzaprav ni presenetljivo - ko minevajo leta, jim ta hrana ni všeč, čeprav jo mnogi še naprej požirajo, ker ni pri roki nič bolj okusnega. Gledanje starih filmov je kot obisk pri sosedih: dolgočasijo nas in nič posebej si ne prizadevamo, da bi jih videli; obiščemo jih, ker so nam pred nosom. Če bi se morali za ogled starih filmov bolj potruditi, bi se morda potrudili izvedeti, kateri so dobri, in če bi gledali le dobre, bi ljudje morda še vedno spoštovali stare filme. Tako pa ljudje obsedijo in gledajo filme, od katerih je občinstvo pred tridesetimi leti uhajalo. Kot Lotovo ženo nas ima, da bi še enkrat pogledali, pa nas ne privlači zlo, pač pa nekaj kar se zdi še mnogo bolj sramotno: naša lastna nedolžnost. Nikoli nam ne pride na misel, da bi znova prebrali knjige, ki smo jih brali kot najstniki - že pogled nanje nas navda z zgroženostjo. Učbeniki, iz katerih smo se učili v gimnaziji so verjetno že bolj zastareli kot filmi, ki smo jih tedaj gledali, pa starih šolskih knjig nikoli več ne pogledamo, na televiziji pa kar naprej gledamo filme, ki predstavljajo isto fazo v našem življenju in imajo v njem tudi zelo podobno vlogo: iz njih smo se učili in jih, njim samim navkljub, presegli.

Seveda se vsi stari filmi ne zdijo grozni. Dobri so še vedno dobri - pogosto celo presenetljivo dobri, če pomislimo, koliko podrobnosti se na televiziji izgubi. Ne samo velikost, tudi oblika slike je spremenjena, včasih so celo skoraj vsi specifično vizualni elementi tako popačeni, da so skoraj povsem uničeni. Na televiziji pogon črede ali konjeniški napad ali zasledovanje - višek marsikaterega velikega filma - izgubi dimenzije prostora in razdalje, zaradi katerih je bil vznemirljiv, zaradi katerih je bil včasih celo velik. In ker so tudi sestavni elementi - ritem, zgradba, napetost - deloma uničeni zaradi izrezovanja in vmesnih reklam in zaradi običajnih motenj pri gledanju televizije doma, je prav osupljivo, da lahko skelet, ki ga sestavljajo igra, dialog, zgodba, dobra režija in (kar je še posebej pomembno pri gledanju od blizu) dobra montaža, pripomore, da je star film bolj zabaven kot skoraj karkoli, kar lahko televizija novega ponudi. (Zato stari filmi jurišajo na televizijo - oziroma obratno, če smo povsem natančni.) Verbalni slapstick komedij iz novinarskega življenja - *Blagoslovljeni dogodek* (Blessed Event), *Roxie Hart*, *Njegovo dekle Petek* (His Girl Friday) - morda ni več zelo svež (deloma tudi zato, ker so ga podolgem in počez oponašali), je pa še vedno smešen. Film z veliko dobrega, hitrega, energičnega

govorjenja so na televiziji boljši kot kdajkoli - še vedno niso veliki, a na televiziji so boljši kot tisto, kar je v resnici veliko. (In ko poslušamo, kako novinarji tabloidov zmerjajo skorumpirane politike, se znova odzivamo veseli predrznosti dobe, ko so bile tarče popularne satire še dovolj majhne, da smo se jim lahko smejali, ne da bi se nam zaletelo.) Duhovitost komedij kot je *Nelegalno tvoj* (Illegally Yours) Prestona Sturgesa ni dosti manjša, pa tudi napeta malodrama kot je *Dvojno zavarovanje* (Double Indemnity) zelo malo izgubi. Filmi kot sta *Pismo trem ženam* (A Letter to Three Wives) Josepha L. Mankiewicza in *Vse o Evi* (All About Eve) so na televiziji in v kinu praktično enaki, saj skoraj nimajo vizualnih dimenzij, ki bi jih lahko izgubili. Pri teh filmih kamera služi predvsem za to, da nam pokaže osebo, ki ima povedati naslednjo - predvidoma duhovito - opazko. To pa je tako na televiziji kot v kinu učinkovito samo, kadar je opazka zares duhovita. Fantastični in horror filmi kot sta *Mumija* (The Mummy) Karla Freunda in *Umori v ulici Morgue* (The Murders in the Rue Morgue) Roberta Floreyja, ki zaradi pomanjšanega formata izgubijo domiselne posebne učinke, so kljub temu še vedno presenetljivo učinkoviti, morda zato, ker je njihov čar tako primitiven, da so lastnosti podob manj pomembne kot osnovna ideja. Strah šteje več kot finesa in gledanje grozljivk vzbuja doma daleč več strahu kot v kinu, kjer si občinstvo lajša napetost s posmehovanjem.

Druge vrste filmov pa izgubijo mnogo tistega, zaradi česar jih je bilo vredno videti - filmi von Sternberga, na primer, narejeni iz svetlobe in senc, ali subtilnosti Maxa Ophulsa, ali liričnost Satyajita Raya. Na televiziji dela teh mož niso tako živahna ali tako zadovoljujoča kot dobri filmi slabših režiserjev. Zreduciran na mrtvo sivino cenene televizijske kopije je film Orsona Wellea *Čudoviti Ambersonovi* (The Magnificent Ambersons) - necnakomerno delo, ki pa je kljub vsemu zmagovita osvojitve filmskega medija - prav tako dolgočasen in neživljenjski kot reprodukcija slikarske umetnine v časopisu. Toda ko ljudje pravijo o »velikem« filmu kot je *Točno opoldne* (High Noon), da je zastarel, ali da ga je čas povozil, v resnici pravijo, da je bila njihova presoja napačna ali da se je spremenila. Morda jih je zapeljala publiciteta in ugled filma, ali to, da skuša film obravnavati nek družbeni problem ali idejo, pri tem pa so spregledali banalnosti okrog tega poskusa. Ko pa se ideja ne zdi več tako zelo drzna, opazijo še vse ostalo. Morda je bila tradicionalna drama za njih nekaj novega, pa so mislili, da je nova za ves svet. »Zlata doba filma« je za vsakega od nas obdobje, ko je sam začel hoditi v kino in kratek čas pred tem - vse tisto, kar je za malenkost zamudil, ali mu niso dovolili gledati. (Bogartovi filmi so prišli v kino čisto malo preden so današnji študentje začeli zahajati tja.)

Včasih sumimo - in imamo včasih prav - da je naš spomin film izboljšal, da je naša domišljija iz njega naredila tisto, kar vemo, da bi lahko bil ali da bi moral biti, in ker se tega bojimo, nam je morda bolj pri srcu spomin kot ponoven ogled. V boljšem spominu ga bomo imeli, če ga ne vidimo več, kajti spominjali se bomo, kaj nam je pomenil. Nostalgija, s katero smo zalivali kakšnega igralca ali naše spomine na film, se često strdi, ko skušamo stik obnoviti. Toda včasih je ponovno videti film nekaj čudovitega, je potrditev nekega splošnega občutja, ki je vse, kar nam je ostalo iz otroštva. In ob tem svežem dokazu o pravilnosti našega odziva uživamo ob ponovnem ogledu filma. Vračajo se občutja in spomini. Filmi se zdijo čudežni - same magdalenice, ki čakajo, da jih pomočimo v čaj. V starih filmih je slaba videti le kultura, katere del so bili in ki so ji izražali - ton ameriškega življenja, ki smo ga pozabili. Ko vidimo lepake iz prve svetovne vojne, smo od njihovega primitivnega patriotizma že tako daleč, da nas zabavajo čustva in čustvovanje, na katerega so

apelirali. Lahko smo očarani, a ostajamo vzvišeni. Težje pa se je distancirati od starih filmov in od svojega starega jaza, ki se jim je odzival, kajti filmi niso ločen kos preteklosti na ogled za zasmeh, zabavo in čudenje. Čeprav spadajo v isti svet kot zgodbe iz Libertyja, stare radijske oddaje, stare gramofonske plošče in Amerika, ki se še vedno deli na kmetavze in mestne škrice, in čeprav se morda filmi zdijo starinski, njihova preteklost ni tako zelo pretekla. Vključuje prejšnje desetletje, prejšnje leto, včeraj.

Pri oglašanju filmov na televiziji je privlačna prav njihova novost, toda marsikaterega od nas privlači prav zastarelost in starejši filmi pritegnejo bolj kot tisti iz petdesetih ali šestdesetih let. Poleg tega pa so seveda filmi iz tridesetih in štiridesetih let videti tehnično bolj dovršeni. Ironija je v tem, da so filmi petdesetih in šestdesetih let zaradi tekmovanja s televizijo razširili platno in teme, zaradi tega pa na televiziji izgledajo obupno - pri strani je slika obsekana, množice in pokrajine so zabrisan zmazek, barve so spremenjene, epska tematika je nesmiselna in absurdna na majhnem domačem zaslonu. Pri filmu kot je *Obleka* (The Robe) postanejo velikopotezne produkcijske vrednote, s katerimi so želeli TV gledalce privabiti v kino, negativen faktor. Toda celo če bi se dalo izboljšati kvaliteto slike, so ti filmi preveč podobni tistim, ki jih lahko vidimo v kinu, pa zato doma niso zanimivi. Doma raje gledamo toge, skrbno negovane igralce tridesetih let z njihovim anglofilskim odrskim govorjenjem in njihove enakomerno izklesane poteze - profili v gibanju, kot figure na etruščanskih vazah in skoraj prav tako odmaknjeni. In tu je še nezvesta žena - le kako naj se odloči med možem in ljubimcem, ko pa sta si videti tako podobna kot dva voščena ženina na poročni troti? Za nas so vsi trije pogubljeni, ne zaradi greha in sramote, pač pa zaradi zgodovine. Občinstvo te dobe je morda ob teh filmih uživalo zaradi njihovega dogajanja, zgodbe, vznemirjenja, duhovitosti in vsega razkošnega življenja. Toda mi skozi naše okno v preteklost vidimo igralce še v drugih dramah. Srednjeevropski emigranti so imeli otroke, ki niso govorili kraljeve angleščine in je po drugi svetovni vojni tudi niso več tako zelo spoštovali. Obrat gumba in že smo v petdesetih letih med zanikrneži z debelimi ustnicami, brezobličnimi nosovi in razkuštranimi lasmi, ki ne povedo svojega teksta, dokler vsega ne premislijo, potem pa zamomljajo nekaj, kar je komajda še podobno govoru. Kako dolgo, o Warren Beatty, bomo morali še čakati, preden se bomo lahko vrnili k prelepim plitkim junakom kot je Phillips Holmes?

151

Lahko si izberemo bližnjico skozi pekel mnogih življenj tako da obrnemo gumb od socialnega protesta tridesetih let k filmom istih scenaristov in režiserjev v petdesetih letih, polnim opravičil za blebetanje, ki so ga naložili svojim likom v čudno nepovezanih situacijah. V filmih štiridesetih let lahko vidimo pregnane evropske umetnike: protinacistične izgnance kot je Conrad Veidt, begunce kot so Peter Lorre, Fritz Kortner in Alexander Granach. In koga so igrali? Nacisti, se razume, ker so pač imeli naglas in so tako za Američane, za cel svet, postali utelešenje nacističnih surovin. Ali pa pogledamo patriotska čustva let med drugo svetovno vojno in igralke v njihovih orgijah ponarejene plemenitosti, ko so darovale svoja življenja - ali pa vsaj telesa - za rešitev domovine. Takrat je bilo gnusno, zdaj pa je na perverzen način zabavno - to je del spektakla naše skupne kulture.

Morda bo čez nekaj let kakšen otrok, ki bo na televiziji videl *The Sandpiper* rekel, kar sem pred kratkim slišala reči otroka o *Gospe Miniver* (Mrs. Miniver): »Če samo pomislim, da so to takrat zares verjeli.« Seveda nismo verjeli. Niti približno toliko

nismo verjeli starim filmom, kot se zdaj morda bojimo, da smo. Mnogi smo hodili gledat filme z znanimi imeni, prav tako kot smo šli gledat *Noč legvana* (The Night of the Iguana), ne da bi verjeli eno samo minuto. Filmi o Jamesu Bondu niso zato, da jim »verjamemo«, pač pa nam mnogo povedo o konvencijah, ki jih današnje občinstvo sprejema, prav tako kot nam izpovedni filmi tridesetih let, ki govorijo o grehu, nezakonskih otrocih in o materinstvu, povedo o bolno sentimentalnem tonu ameriškega razvedrila sredi gospodarske krize. Filmi kažejo, zakaj so producenti mislili, da so ljudje pripravljene plačati, da bi videli, kar pa ni vedno v resnici tisto, za kar bi plačali, da bi šli gledat. Celo tisto, kar so radi gledali, nam direktno ne pove, kaj so verjeli, pač pa samo indirektno nakazuje ton in stil neke kulture. Nobenega razloga ni za domnevo, da so bili ljudje pred dvajsetimi ali tridesetimi leti bolj neumni kot zdaj. (Pomislite, kako nas utegnejo soditi čez dvajset let ljudje, ki bodo gledali današnje filme.) Čeprav to morda zdaj ni očitno, pa je privlačnost starih filmov - ki smo jih kot otroci vsekakor razumeli in se nanje odzivali - deloma v tem, da so kljub svojemu sentimentalnemu tonu pomagali oblikovati liberalizirano moderno zavest. Ta šund - večina teh filmov je bila in je šund - nas je verjetno več naučil o svetu in celo o vrednotah, kot nas je naučila naša »izobrazba«. Filmi so podirali vse vrste prepek, odprli so nam svet in pripomogli k naši zavesti. In skoraj vedno so bili na strani zatiranih, družbeno preziranih. Skoraj vsa dramatika je na njihovi strani. In ker so filmi masovni medij, so morali biti na strani revnih.

Tudi ni nujno samoumevno, da so kratki prebliski nečesa resnično dobrega celo v povprečnih filmih - porast razburjenja ob izredni igri, odkritje lepote v eni kretnji, stavku ali podobi - povzročili, da smo se zavedli pomena umetnosti bolj kot so to lahko dosegli naši učitelji umetnosti. In - kar je tistim, ki niso ljubitelji filma, težje razumeti - celo potem, ko se je razvil ta občutek za višje in boljše, še vedno nočemo živeti samo od vrhuncev, še vedno hočemo to zadovoljstvo, da sami odkrivamo stvari, še vedno potrebujemo navadno, vsakdanje, skoraj-dobro kot del atmosfere pričakovanja. Čeprav nam pomaga, da se odzovemo na veličastne trenutke, pa si tega ne želimo zgolj zaradi njih. Izobražence, ki se je začel zanimati za film kot umetnost zaradi Bergmanovih, Fellinijevih ali Resnaisovih filmov, je zame bitje z drugega planeta (ko začne govoriti, postanem sovražna in ravnodušna). Ljubitelju umetniškega filma televizija ne ponuja mnogo. Gledati velik ali celo slab film - ki pa je, kar se tiče teksture in kontrastov, skrbno narejen - na televiziji, spravlja človeka ob pamet, ker takšni filmi preveč izgubijo. (Izobraževalna televizija kljub vsemu vztraja pri svojem zgrešenem poskusu, da bi televizijskemu gledalcu predstavila filmske klasike.) Sicer pa je takih filmov tako ali tako le malo. Toda tu so še vsi filmi, ki niso veliki in ki jih po vsej verjetnosti ne bi šli gledat v muzeje in na retrospektive, ker preprosto niso dovolj pomembni. Gledanje takih filmov na televiziji je izkušnja drugačne vrste z drugačnimi vrednotami, deloma zato, ker filmska preteklost ni bila filtrirana da bi se prilagodila prikladnim idejam o filmski umetnosti kogarkoli. Sami smo odgovorni za svoja, čeprav majhna, odkritja in ponovna odkritja. Ko Dan Dailey odigra svojo točko v *Vedno je lepo vreme* (It's Always Fair Weather), ali ko Gene Kelly in Fred Astaire pojeta in plešeta »The Babbitt and the Bromide« v *Ziegfeldovih norčijah* (Ziegfield Follies), je kot bi na gramofon položili Raya Charlesa, ki poje »Georgia on My Mind«, ali Franka Sinatro in »Bim Bam Baby«, ali Elisabeth Schwarzkopf, ki poje operete - znova začutimo vznesečnost, ki smo jo čutili prvič. Zakaj bi se odrekli tem zadovoljstvom samo zato, ker so mogoča še bolj kompleksna zadovoljstva? Že res, da nas ta zadovoljstva ne poglobijo in ne spremenijo, toda

morda se prav zato zdijo tako zelo naša - zavemo se, da imamo čustva in reakcije, ki se ne spreminjajo, ko se postaramo.

Ljudje, ki film prvič vidijo na televiziji, se ga spominjajo drugače kot tisti, ki so ga videli v kinu. Celó če ne bi bilo specifične vizualne izgube, ki je rezultat prenosa v drug medij, je dvomljivo, ali bi film lahko napravil tako močan vtis kot ga je ob svojem času. Morda dela, ki niso zares velika, izven svoje dobe že po definiciji ne morejo resnično pritegniti. Romani Sinclaira Lewisa in Hemingwayja so postali zastareli že, ko sta njihova avtorja še živela. Ima lahko Na obali (*On the Waterfront*) še zdaj tak vpliv kot ga je imel leta 1954? Ne čisto. Pa tudi retrospektive v kinu nimajo takega naboja. V zraku je nekaj postanega in občinstvo je drugačno. Pri retrospektivi moramo upoštevati dobo, ko so filmi nastali, ali pa jih imeti radi prav zaradi te dobe. Televizijski gledalci, ki filme gledajo prvič, pa ne morejo razumeti kako in zakaj so nam bile nove zvezde blizu, ko so se pojavile, ne morejo poznati vznemirjenja, ki so ga prinesle nove teme, in ne morejo vedeti, kaj so nam ti filmi pomenili. Niti tega ne vedo, kateri filmi so bili ob nastanku pomembni, kateri so bili uspešnice.

Nekaj pa v starih filmih le lahko odkrijejo, medtem ko se da v za televizijo narejenih dramah odkriti zelo malo. Pri komedijah vse nevtralizirajo nervozni krči posnetega smeha. Za tisto, kar je smešno, in za tisto, kar ni, je ta smeh enako lažniv, nam pa prepreči, da bi se odzvali tako na prvo kot na drugo. Igra v starih filmih na televiziji na splošno ne izgubi mnogo, razen kadar so posredi rezi. Moč osebnosti, ki je vidna v teh vlogah, ki so naredile zvezdo, zaneti nekaj, kar je podobno prvotnemu ognju. Današnji dijaki in študentje, ki gledajo *Vzhodno od raja* (*East of Eden*) in *Upornika brez razloga* (*Rebel Without a Cause*) so skoraj tako uročeni od Jamesa Deana, kot je bila prva generacija najstniške publike, in se prav tako nežno, romantično in čudovito mazohistično poistovetijo s fantom, ki vse naredi narobe, ker mu je tako zelo malo mar. In ker je Dean umrl mlad in nasilno, ni samo eden od igralcev, ki so nadživeli svoj mit in postali vsakdanji v prežvečenih vlogah - on je simbol nerazumljene mladosti. On je v koži mladine, ki hodi v kino in gleda televizijo - celo če je to izobrazena mladina - Keats in Shelley ali John Cornford in Julian Bell pa niso. Mladina reagira - čeprav ne tako močno - na marsikaterega našega junaka in junakinjo: na Garya Cooperja recimo, kot elegantnega, slokega, smešno molčččega romantičnega samotarja njegovih zgodnjih vesternov in letalskih filmov. (Zato pa se toliko manj menijo za igralca, ki je ta lik žrtvoval za blebetajočo pravičniško patetiko.) Bogart je do svojega mita prišel pozno, Dean pa je izpolnil romantični mit o samouničenju, zato sta na televiziji privlačna. Še bolj pogosto pa televizija ubija mite, ko nam pokaže igralce pred in po njihovih najvažnejših vlogah. Toda igralska sposobnost se ohranja.

Obstaja tudi mladi televizijski gledalec, ki je ob prvem gledanju starih filmov na televiziji presenetljivo dovzeten za njihove vrednote in se odziva skoraj tako intenzivno kot gledalec v kinu, vendar se od njega razlikuje. Je predvsem doma, neaktiven, sam. Za razliko od obiskovalca kina očitno ne čuti nobene potrebe, da bi se pogovarjal o tem, kar vidi. Vrsta televizijskega gledalca, ki ga imam v mislih (in tisti, ki sem jih srečala, so bili vsi fantje) se izredno lahko vživlja v tisto, kar mu pokaže televizija (v nove oddaje prav tako kot v stare filme, le redkokdaj pa v poročila), po drugi strani pa morda ne zna začeti pogovora ali celo ne zna vstopiti v sobo ali oditi iz nje. Zaljubljen je v svojo varuško, zato ostaja majhen otrok. Je nenavadno vljuden in inteligenten, a nekam avtomatično - samo brez zanimanja ponavlja gibe. Daje vtis, da komaj čaka, da se končno znebi človeškega vmešavanja in se vrne k pravemu

življenju - k televiziji. Podoben je zaporniku, ki ima v ječi vse, kar potrebuje, zato je tam čisto zadovoljen. A naj se zdi še tako čudno, on in njemu podobni so očitno enako uglašeni. Prav tako kot se včasih zdi, da se bo celo v omaro zaklenjeni najstnik naučil novih plesnih korakov istočasno kot vsi ostali najstniki, ti televizijski gledalci istočasno reagirajo na iste stvari. Če na televiziji najdejo več napetosti kot v lastnem življenju, potem jim lahko televizija *neprestano* daje tisto, kar smo mi v kinu dobili le nekajkrat na teden. Zakaj bi šli torej stran od nje, ali se pogovarjali, ali šli ven, ko pa bi to občutili zgolj kot izgubo? Nam je seveda jasno, zakaj, njihova nezmožnost navezati stik pa grozljivo spominja na ozire, v katerih smo tudi mi odrezani, gre le za vprašanje stopnje. Če polovico noči ostanemo pokonci, gledamo stare filme in se nismo zmožni spoprijeti z novim dnem, potem je to vsaj deloma zaradi fasciniranosti z našo lastno filmsko preteklostjo. Oni pa živijo v preteklosti, ki je nikoli niso imeli, kot ljudje, obsedeni s kraji, na katere jih veže samo domišljija - Brazilija, Venezuela, Arabska puščava. V obeh primerih pa je življenje v preteklosti vedno malce sramotno. Počutimo se krivi, neumni - kot bi naše zadovoljstvo potrebovalo opravičilo, ki ga ne moremo ponuditi.

Pri nekaterih gledalcih so filmi deloma odgovorni za tisto porazno romantiziranje svojih pričakovanj, ki življenje spremeni v serijo razočaranj. Znova in znova na televiziji gledajo iste filme, kot bi se neprestano vračali na kraj zločina - življenja, ki ga niso nikoli živeli, ker so bili preveč zaposleni s sanjarjenjem. Hrepenenje jih paralizira, tisti manj romantični pa zapreko brez težav preskočijo. Zadnjič sem slišala zgodbo o možu, ki je bil že iz šolskih let obožujoče »zaljubljen« v slavno filmsko igralko. Govoril in sanjaril je o njej, spremljal njeno kariero, njene vzpone in padce, njene viharne romance in zakone s producenti in agenti, s premožnimi športniki in bogatimi poslovneži. Čeprav je bil tudi sam uspešen, mu nikoli ni padlo na misel, da bi lahko vstopil v njene sfere, tako visoko nad njim je bila. Prejšnji teden pa je dobil pismo nekdanjega sošolca, ki mu je že pred leti zaupal skrivnost o svojem oboževanju zvezde. Sošolec - neprivlačen moški, ki ni ničesar naredil iz sebe in je imel neugledno službo v neuglednem podjetju - se je pravkar oženil z njo.

* * *

Filmi so kombinacija umetnosti in množičnega medija, televizija pa ima en sam namen - prodajanje - zato funkcionira brez tiste boleče in ganljive mešanice ambicij, napa in kompromisov. Le redkokdaj nam pride na misel, da bi za televizijsko oddajo rekli, da je »lepa«, ali da bi se celo pritoževali zaradi pomanjkanja lepote, ker se nam zdi samoumevno, da je televizija brez lepote. Kadar na televiziji zagledamo fotografske dokumente preteklosti, kot so slike Scottove odprave na Antarktiko ali serija o prvi svetovni vojni, se zdijo skoraj premočni za televizijo, preveč čisti. Preteklost ima grozo, čar in lepoto, ki presežejo skoraj vse ostalo. Ko gledamo mrtve, ki se premikajo in smeji in nam mahajo, je to skoraj nevzdržno. Ko pa naše začudenje in našo žalost prekinejo ali zamenjajo reklame, nas prime, da bi to grdo škatlo razbili. Stari filmi nas ne prizadenejo na ta način. Naredijo pa nekaj drugega, kar laže in v večji meri prenesemo: dajejo nam občutek o minvanju življenja. Tu je Elizabeth Taylor kot obilna matrona in tu, samo uro pozneje, očarljiv otrok. Ta šarmantno kujavi mali gizdalin s koščnim obrazom, na katerem se zdijo še najbolj pomembni brki - je mogoče, da se je iz njega razvil veliki Laurence Olivier? Tukaj mladi Orson Welles igra čednega starčka, tukaj pa je Orson Welles, v kakršnega se je v resnici postaral. Tu sta Bette Davis in Charles Boyer, ki popotujeta skozi svoji

življenji od naivcev v mladostnih, čeprav glavnih vlogah, do karakternih vlog - sem in tja, brez konca, upodablajoč dobre in slabe ljudi različnih stilov, različnih obdobj. Vidimo stare karakterne igralce, ki so jih kot stare konje na paši vtaknili v televizijske nadaljevanke, kjer igrajo opravljive sosede ali čemerne dedke, nato pa jih vidimo, ko so bili mladi ali srednjih let v vlogah, s katerimi so zasloveli - in preseneti nas, ko ugotovimo, kako dobri so bili, kako vitalni, potem ko smo jih srečali kot karikature samih sebe, živečih od stare slave. V njih skoraj ni več sledu o tistem mladem igralcu, ki smo se mu odzvali - ki se mu še vedno odzivamo - razen značilnega glasu in peščice manirizmov. Nekateri si med gledanjem starih filmov mrmramo v brado imena igralcev, ki se pojavljajo (Florence Bates, Henry Daniell, Ernest Thesiger, Constance Collier, Edna May Oliver, Douglas Fowley), ali pa jih prepoznamo, a se ne spomnimo njihovih imen, čeprav čisto dobro vemo, da smo jih nekoč dobro poznali, in ta izpad spomina občutimo kot izgubo lastne preteklosti, dokler se jih ne spomnimo (Maude Ebourne ali Porter Hall) - z velikim olajšanjem. Po nekaj sekundah se jih vedno spomnim, čeprav se ne spominjam imen svojih prijateljev iz otroštva ali imena boksarja, s katerim sem nekoč hodila, niti imena fanta, ki me je peljal na maturantski ples. Komaj čakamo, da slišimo stavek, za katerega vemo, da bo prišel. Ničesar nočemo zamuditi. Spomin nam žalijo izrezani odlomki. Film hočemo videti do konca.

Pokopališče *Nашega mesta* (Our Town) ponuja v primeri s tem prav skromno perspektivo. Stari filmi na televiziji so orjaški panoramični roman, ki ga lahko prižigamo in ugašamo. Ljudje pohlepno gledajo nekaj tednov, mesecev, let in nato odnehajo, drugi gledajo, ko so daleč od doma v samotnih hotelskih sobah, ali pa redno gledajo doma, nekaj večerov na teden ali vsak večer. Ostali člani družine se za program ne zmenijo, nas morda pogosto zmotijo, ker se posamezne vrstice dialoga ali podrobnosti zgodbe zdijo še komajda tako pomembne kot nekoč. Film na televiziji ni več zgolj drama; postal je del orjaške parade v poteku. Kaj pa je novi generaciji mar, če se izgubi kakšna gesta in niansa, ko pa vedo, da parade tako ali tako ne morejo ves čas na vseh kanalih opazovati? Podobno je prometu na ulici. Televizijska generacija ve, da ni nikjer konca, vse gre kar naprej. Ko delajo anketo med televizijskimi gledalci in jih sprašujejo, kakšne programe hočejo, ali kako bi se dalo televizijo po njihovem mnenju izboljšati, nekateri od njih ne le, da nimajo nobenih odgovorov, ampak niti vprašanj ne razumejo. Kar je na njihovih ekranih, je televizija - in to je vse.

Prevedla Jelka Sežun

Teksta *Marlon Brando: ameriški junak* in *Filmi na televiziji* (Marlon Brando: An American Hero, Movies on Television) sta izšla v knjigi *Kiss Kiss Bang Bang* (New York 1970), knjigi, ki je najpomembnejšo filmsko kritičarko proslavila tudi v Hollywoodu. Marlon Brando je obenem objavljen ob tretji vrnitvi Marlona Branda na srebrna platna.

Prodajalka *Boris Čibej* fantazm

Ko se govori o francoskem slikarstvu srede in druge polovice 18. stoletja, o tako imenovanem neoklasicizmu, se pravi obdobju med rokokojem in romantiko, se ga dostikrat odpravi kar na hitro, z bebavo »sociološko-behavioristično« *sintakso prilagajanja slikarstva, oziroma Umetnosti, naglo naraščajočemu srednjemu sloju, njegovemu »nizkemu okusu«, s sintagmo »umetnosti po meri človeka«, ter se kot eno redkih izjem iz tega obdobja, kot enega redkih prebojev, ki zadošča in nudi nekaj Avre, omenja Davida. Hkrati, in ne povsem v neskladu s prejšnjim, pa nudi Plehanov¹ s svojo teorijo odraza eksemplaričen model diamatskega naddeterminiranja forme z vsebino - ki je v zvezi z interpretacijami »dogajanj naroda« *na Kosovu dandanes vsaj zanimiv - prav z ozirom na dramatiko in slikarstvo v Franciji tistega časa, ko pojasnjuje od kod ponoven vznik zgodovinskega slikarstva: forma ostaja ista, spremeni se le vsebina, tista vsebina, ki daje oporo revolucionarnemu duhu, še več, ga vzpodbuja. To je torej tisto, kar se skriva zadaj za »zgodovinsko preživeto« *formo.***

Na tem mestu ni naš namen kakršnokoli obračunavanje z zgoraj navedenimi poskusi interpretacij fenomena t.i. neoklasicizma v francoskem slikarstvu, še manj vzpostavitve neke nove, univerzalneje konceptije, aparata, ki bi bolj »resnično«, »avtentično«, poskrbel za njegovo razumevanje. Ukvarjali se bomo zgolj z nekim partikularnim momentom, trenutkom takratnega gledalca - takratnega gledalca par excellence: Denisa Diderota - pred sliko, se pravi z odnosom med gledalcem in sliko².

18. stoletje pomeni začetek likovne kritike v modernem pomenu besede. La Font de Saint-Yenne, Diderot, Grimm in Laugier so pisali o salonih, ki jih je Académie Royale de Peinture et de Sculpture organizirala tam od leta 1667, z večjimi in manjšimi prekinitvami, vsako leto, oziroma vsako drugo leto, do leta 1795. Ob vsaki

razstavi je akademija izdala še posebno brošuro, *livret*, z naštetimi razstavljenimi deli in njihovo zaporedno številko, kritični komentarji o razstavljenih delih pa so danes znani pod imenom *Salons*. Diderot jih je sestavil za leta 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771, 1775 in 1781, v njih pa se izčrpno ukvarja z razstavljenimi deli in podaja svoje videnje problematike slikarstva.

Nas tukaj zanimata predvsem dva konstitutivna elementa, ki se na nek način vlečeta skozi Diderotovo pisanje o slikarstvu: absorpcija in odnos slika/gledalec. Diderot v Enciklopediji (1751) detaljno pojasni pojem absorpcije:

»ABSORBIRATI /ABSORBER/, POGOLTNITI /ENGLOUTIR/, sinonima. *Absorbirati* izraža sicer obči, vendar sukcesivni akt, ki se, začenši samo v enem delu telesa, nato nadaljuje in razširi po celoti. *Pogoltniti* pa označuje dejavnost, katere splošni učinek je nagel in zagradi vse naenkrat, ne da bi to razbil na dele.

Prvi izraz ima posebno zvezo s konsumpcijo in destrukcijo, drugi pa pravzaprav izraža nekaj kar obda, odnese in povzroči, da nenadoma izgine: tako ogenj tako rekoč *absorbira*, voda pa *pogoltni*.

V skladu s to isto analogijo v prenesenem smislu govorimo o tem, da smo absorbirani v bogu, ali v kontemplacijo o nekem objektu, ko se le-temu posvetimo z vso našo mislijo, ne da bi si dovolili najmanjšo raztresenost. Ne verjamem, da lahko *pogoltniti* uporabljamo v prenesenem pomenu.«³

Absorbirati bi sicer lahko glede na kontekst prevedli v slovenščino vsaj na pet načinov - iz lat. absorbeo: posrkati, potem prevzeti, zatopiti, vsrkati, vpotegniti, zamakniti, stapljati... - ni pa adekvatnega prevoda, ki bi ustrezal vsem možnim rabam, in s tem figuriral kot koncept, kar pri Diderotu nedvomno je.

Kaj pomeni absorpcija v slikarstvu? Predvsem zadeva upodobljene figure, like, ki so povsem absorbirani (zatopljeni, zamaknjeni) npr. v branje in misli ter čustva, ki jih to poraja. Največkrat upodobljene absorptivne aktivnosti so poslušanje, branje, pisanje, učenje in razsojanje. Liki se v svoji absorbiranosti ne menijo za okolico, povsem so zajeti v svoji dejavnosti, so v stanju *oubli de soi*, samopozabe. Fried kot ekstremni, že mejni primer absorptivnega stanja navaja spanje. Zakaj? Absorpcija pomeni pozornost, torej zavedanje, hkrati pa je to usmerjeno na nek partikularen objekt, objekt absorptivne dejavnosti, kar pa nosi s sabo pozabo /oubli/, oziroma nezavedanje ostalih objektov, ki niso objekt absorptivnih stanj. V tem smislu dobi spanje neodvisno eksistenco, se pravi kot stanje absorpcije par excellence. Absorpcija in nezavedanje sta v harmoniji, v tesni zvezi do te mere, da je vsako razločevanje med njima izpraznjeno pomena. Ali kot pravi Diderot v *Animal*, da je duša podvržena neki vrsti inercije, »zaradi katere se stalno nanaša na isto misel, morda na isto idejo, razen če ni nečesa zunaj nje, kar jo preusmeri, odvrne, vendar ne da bi to nadvladalo njeno svobodo. Prav zaradi slednje zmožnosti se duša ustavlja in prehaja iz ene kontemplacije v drugo. Ko te zmožnosti nima več, se duša ustavi na isti kontemplaciji: in takšno je morda stanje tistega, ki je zaspal, celo tistega, ki spi, in tistega, ki globoko meditira. Če zadnji od teh slučajno razmišlja o več različnih objektih zapovrstjo, temu ni vzrok akt njegove lastne volje, temveč zveza med samimi temi objekti. In ne poznam ničesar tako mehničnega kot je človek, ki je globoko absorbiran v globoko meditacijo, razen morda človeka, ki je pogreznjen v globok spanec.«⁴ Znak intenzivne absorpcije je suspenz dejavnosti.

Seveda pa absorpcija ni izključno domena neoklasicizma, oziroma bolje, anti-rokokojevskega gibanja; v veliki meri je prisotna že v zgodnejšem slikarstvu, v delih

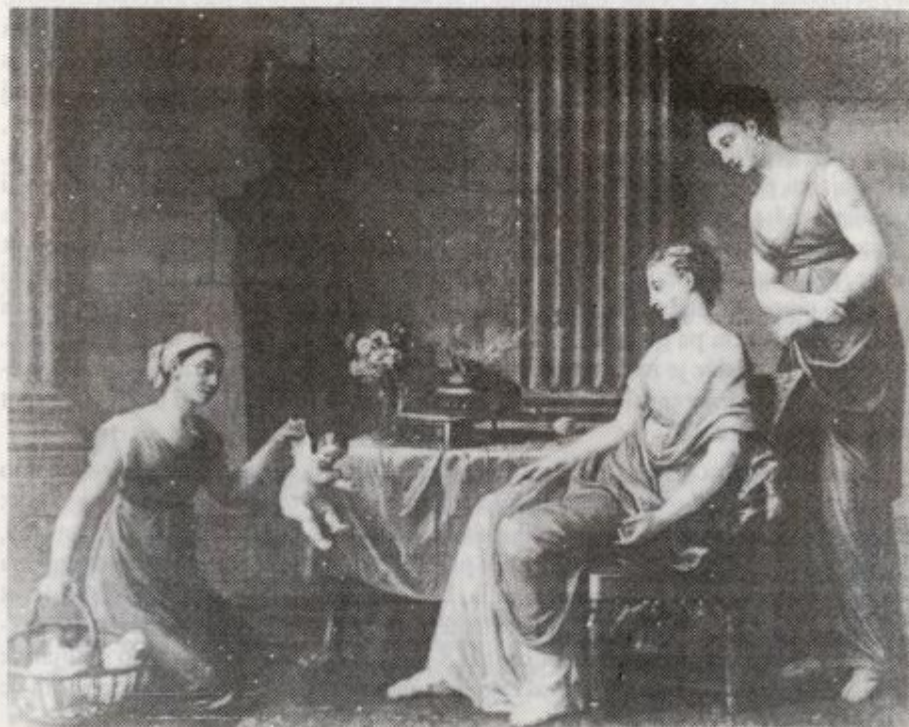
mojstrov 17. stoletja: Caravaggio, Domenichino, Poussin, Velazquez in seveda Rembrandt, kot tudi v samem rokokou. Tako na primer pred antirokokojevskim »gibanjem« Chardin pri upodobitvah absorptivnih stanj in dejavnosti uveljavi distinkcijo med gledališčem gledalca - percepcijo scene kot celote, ter povsem drugačnim gledališčem, gledališčem akterja, ki je vključen v absorpcijo. Hkrati pa se vzpostavi problem dejanskega trajanja absorpcije, pride celo do direktnega prevajanja tega trajanja v čas, ko gledalec stoji pred platno; ta čas sam postane pikturalen učinek. To pa že presega doseg našega ukvarjanja, lahko pa služi vsaj kot napotek na Friedovo tezo o prej evolutivnem, kot pa revolucionarnem razvoju francoskega slikarstva tega časa.

Doslej smo se ukvarjali zgolj z reprezentacijo absorpcije, ki nosi s sabo to, da se upodobljeni liki ne menijo za nič drugega razen za objekte svoje absorpcije. Ti objekti pa ne vključujejo gledalca, ki stoji pred sliko. Da lahko iluzija absorpcije vzdrži, morajo liki povsem ignorirati gledalca. Hkrati pa mora storiti umetnik vse, da nevtralizira gledalčevo prisotnost. V nasprotju s proslulo tezo, da slikarstvo te dobe apelira na gledalca, da je »po meri« hitro vzpenjajočega se srednjega sloja, vidimo, da je nujna predpostavka kompozicije kot celote prav odsotnost gledalca, njegova izločitev. Tako pravi Diderot v *Pensees detachées*: »Lairesse trdi, da je umetniku dovoljeno, da gledalca vpelje v sceno svoje slike. Tega ne verjamem, in tako malo izjem je, da bi rade volje naredil splošno pravilo iz nasprotnega. To /kar trdi Lairesse/ bi se mi zdelo enako slabega okusa kot izvajanje igralca, ki bi se naslavljal na občinstvo. Platno zapira celoten prostor, onstran platna ni nobenega prostora. Ko se Suzana gola izpostavlja mojim pogledom, skrivajoč se pred pogledi starcev z vsemi tančicami, ki jo obdajajo, je Suzana čista /chaste/, prav tako slikar; noben od njiju ne ve za mojo prisotnost.«⁵ Dve leti kasneje pa napiše: »Razlika je med žensko, ki jo vidimo, in tisto, ki se kaže.«⁶ Pogled iz platna, »v kamero«, je prepovedan. Samo z negacijo gledalčeve prisotnosti, samo z vzpostavitvijo iluzije o njegovi odsotnosti ali neobstoju lahko zajamčimo, da se bo postavil pred sliko in da ga bo le-ta priklenila nase /attacher/.

Na delu je neka dvojna iluzija: na eni strani je slikarstvo za svojo uspešno realizacijo odvisno od iluzije, da gledalec ne eksistira; na drugi strani pa je samo to slikarstvo sredstvo za doseg cilja: s pomočjo prepričljive reprezentacije popolne absorpcije figure, ali figur, priklene gledalca in vzpostavi iluzijo, da so te figure same. Ustvari iluzijo celosti slike. Kot pravi Diderot mora slika gledalca najprej pritegniti in očarati /attirer, appeler/, potem zaustaviti /arrêter/ in na koncu prikleniti nase /attacher/. Po Diderotu je število platen, ki ustrezajo temu, relativno majhno. Vendar pa mora biti jasno, da nobena od prej omenjenih iluzij, ne izključuje povsem druge, in da je treba upoštevati prav njuno krožnost, prepletanje. Za Diderota je slikarjeva naloga predvsem v tem, da doseže gledalčevo dušo s pomočjo njegovih oči.

Povsem nasproten pristop k problematiki odnosa med sliko in gledalcem pa pri Diderotu zasledimo v *Salon de 1763*, kjer se ubada s krajino s pastirji mladega Louthbourga, v *Salon de 1765*, v zvezi z Le Princcom ter v *Salon de 1767* opažanja o J. Vernetu in H. Robertu. Ta drugačen pristop zadeva iluzijo o »fizičnem« vstopu v sliko. Tako Diderot v zvezi s sliko Phillipe-Jacquesa de Louthbourga, *Un paysage avec figures et animaux*, vzklikne Grimmu: »Oh! Prijatelj moj, kako lepa je narava na tem majhnem predelu! Ustaviva se tukaj;... Odpočijva si. Poleg mene boš, ob

tvojih nogah bom miren in varen kot ta pes, marljiv spremljevalec gospodarjevega življenja in veren čuvaj njegove črede.«⁷ Dve leti kasneje, ko komentira *Pastorale russe* Jean-Baptista Le Princea, pa dejansko vstopi v sliko: »Dejansko sem se znašel tam. Ostal bom naslonjen na to drevo, med tem starcem in to mlado deklico, ves čas, ko fant igra /na piščal/. Ko bo prenehaj igrati, in ko bo starček zopet položil prste na balalajko, se bom usedel poleg fanta; in ko se bo približala noč, bomo vsi trije pospremili dobrega starca do njegove kočje.«⁸ Fried na tem mestu brani svojo že izdelano klasifikacijo z novo klasifikacijo, v maniri metonimične gradnje diskurza v racionalno jasne vzorce tja v slabo neskončnost. Ker se pač ti Diderotovi izseki ne vklaplajo v prej omenjeno problematiko odnosa med gledalcem in sliko - iluzija neobstoja gledalca, zaprta struktura slike - , Fried vpelje ločnico med dramatsko in pastoralno koncepcijo slikarstva tega časa: v prvi naj bi veljala iluzija zanikanja gledalca, za drugo pa naj bi bila značilna iluzija fizičnega vstopa v sliko. Vse v najlepšem redu, le da Fried hkrati navede in spregleda Diderotovo opazko, ki se nanaša na sliko *Suzana in starca*: »Gledam Suzano; in daleč od tega, da bi se mi starca gnusila, morda sem si želel biti na njenem mestu.«⁹ /vstopiti v sliko/. Ni torej moč vzpostaviti neke jasne distinkcije nastopov teh dveh iluzij glede na različne koncepcije takratnega slikarstva, saj se ob isti sliki, torej v t.i. dramatski koncepciji srečamo z ambivalentnim odnosom med gledalčevim vstopanjem v sliko in njegovim abstrahiranjem: »Nek italijanski slikar je zelo spretno ustvaril to temo. Starca je postavil na isto stran. Suzana razprostre vsa svoja pregrinjala v to smer in se s tem, ko se skriva pred pogledi starcev, povsem izpostavi očem gledalca. Ta kompozicija je zelo svobodna in nikogar ne žali. To pa zato, ker očitna namera varuje vse, in ker gledalec ni nikoli del teme.«¹⁰ Možen bi bil sicer ugovor, da ta dva pristopa niti nista v nekem temeljnem neskladju med sabo, češ ,saj če gledalec vstopi v sliko, potem je



negiran kot gledalec pred platnom, postane del absorptivne scenografije, zapolni sliko. Vendar, kot si bomo ogledali na primeru Vienove *Prodajalke amorjev*, sam koncept absorptivne celote ne vzdrži praznine, manka, ki bi ga gledalec lahko zapolnil.

Joseph-Marie Vien je razstavil svojo *La Marchande à la toilette* v salonu leta 1763, v 19. stoletju pa postane ta slika znana pod imenom *La Marchande d'amours*. Tradicionalno velja za ključno delo zgodnjega neoklasicizma v Franciji, čeprav se z ozirom na prepletanja rokokoja in neoklasicizma - kot pravi Rosenblum - »še vedno povsem udobno prilega v rokokojevski milieu«¹¹. Po Friedu kažejo kostumi, postavitve in dodatki na poskus zgodovinske rekonstrukcije; liki so razvrščeni v eni sami ravnini, ki je vzporedna površini slike, kompozicija kot celota pa ima skoraj geometrijsko jasnost. Vienovo platno temelji na helenistični freski, ki je bila odkrita v bližini Neaplja leta 1759 in reproducirana (Nolli) leta 1762 v *Le Antichità di Ercolano*. Vien v *livret* ni samo eksplicitno priznal povezave med to reprodukcijo in njegovim delom, temveč je celo povabil gledalce »da opazijo razlike med kompozicijama«¹². Katere so te glavne razlike? Predvsem v strukturi pogledov: medtem ko je v antični upodobitvi prisoten tog kontrast med gospodarico in njeno prijateljico na eni ter prodajalko amorjev na drugi strani, in je edina kretnja tista branjevke, ki ponuja svoje blago, pa na Vienovem platnu zasledimo celo strukturo pogledov. Vsak od glavnih likov gleda v nek določen objekt: prodajalka strmi v svojo stranko, kot da bi ocenjevala njen odziv, gospodarica in njena služkinja pa zreta v visečega amorja. Slednji sta globoko »posrkani« v absorptivna stanja: prav lahko razločimo dostojanstvo in samoobvladovanje gospodarice in prevzetost, ki meji na raztresenost /distraction/ ali samopozabo /oubli de soi/, ki jo izražajo služabničin obraz, njena drža in kretnje.

Prav tako pa se srečata pogleda »blag«, kar, kot pravi Fried, skuša zapreti ta drugače dokaj odprta del kompozicije. Celotno kompozicijo torej prepletata dve obliki absorptivnih odnosov: lucidna in hermetična struktura. V lucidni strukturi - odnos med glavnimi liki - ima skoraj vsaka lastnost glavnih likov, vključujoč navidezno zgolj »formalne« aspekte njihove prezentacije, pomen, ki ga je moč razbrati. Na primer, gospodaričina glava je upodobljena v profilu, upodobitvi glav služkinje in, še bolj, prodajalke pa se razlikujeta od tega privilegiranega položaja glede na različnosti absorptivnih stanj in dejavnosti. Hermetična struktura - odnos med »blagoma« - pa je samozadostna, je zaprt sistem, ki dejansko zapre, zapečati prostor, oziroma svet slike, pred svetom gledalca. Prva struktura je torej svet pomena, interpretacije, ki nekako omogoči gledalčev vstop v sliko, druga pa to sliko zapira, izvrže gledalca in sliko zaceli, s tem pa gledalca »interpelira«, ga pritegne, zaustavi in priklene nase. Diderotov gledalec je interpelirani gledalec, hermetična struktura ga zagrabi celega, ga subjektivira v smislu ideološke interpelacije, ki je hkrati tudi pogoj in garant lucidne strukture.

Toda v sami hermetični strukturi je nek moment, detajl, ki ruši njeno prej omenjeno hermetičnost: to je obscena gesta visečega amorja. O tem pravi Diderot slednje: »Škoda, ker to kompozicijo nekoliko skazi nespodobna gesta tega malega amorja, ki ga sužnja drži za krila; desno roko je pritisnil na zgib leve roke, ki tako dvignjena na zelo slikovit način kaže mero ugodja, ki ga obljublja.«¹³ Fried meni, da Diderot ne ugovarja toliko spolnemu napeljevanju te geste kot njeni neskladnosti s hermetičnim značajem kompozicije kot celote. S tem mnenjem se lahko samo strinjamo: kolikor bi sama ta gesta napotovala zgolj na ugodje, ki ga ta prodaja evocira, ali če

bi na drugi strani ta obscena kretnja pomenila le amorjev namig svojemu kolegu v stroki, to še ne bi podrlo hermetične strukture kompozicije. Ta kretnja vzpostavi zunanost polja: Diderot občuti nelagodje zato, ker je ta kretnja namenjena njemu samemu, gledalcu, to pa »zamaje« njegovo pozicijo, pozicijo čistega, nedotaknjene-ga gledalca - voyeurja. Lahko bi namreč rekli, da je Diderotova koncepcija gledalca tista voyeurja. Gledalec je skrit z zaslonom, za katerim se Suzana izmika pogledom starcev ter se s tem razgalja pred pogledom voyeurja, ki neopažen »potešuje« svojo slo po gledanju, *Schaulust*¹⁴.

Oporo voyeurju nudi prav hermetična struktura, ki sliko zapečati, okvir slike pa naredi za statusni simbol »gledalca«, za ključavnico. Ta struktura zapre sliko navznoter, jamči gledalcu, da ne bo opažen. Kot pravi Lacan¹⁵, na ravni voyeurizma kot skopične pulzije, Schaulust, ne moremo govoriti o subjektivaciji subjekta, le-ta je aparat, neka vrzel, v kateri subjekt vzpostavi funkcijo nekega določenega objekta, kolikor je ta objekt zgubljen. Ta objekt je *objet a*, v skopičnem polju je to pogled. Voyeur sam namerno odmika svoj objekt, videti hoče objekt kot odsotnost: »kar voyeur išče in tudi najde, je zgolj senca, senca za zaveso«¹⁶. To, kar hoče videti, ni falos, marveč prav njegova odsotnost. Kaj v tem okviru pomeni amorjeva obscena kretnja, ki zmoti Diderotovo koncepcijo gledalca, Diderota samega? Amor mu pokaže prav to, česar noče videti, mu s kretnjo pove, *da ga tisto gleda*. S tem ga subjektivira, ga naredi za perverzneža.

Na drugi strani pa je lucidna struktura svet fantazme, kjer lahko na neki ravni govorimo o iluziji »fizičnega« vstopa v sliko. Ta struktura, »okvir« slike/fantazme, je opora želje, vzdržuje željo, drugače rečeno, okvir slike vzpostavi kot okvir, »okno« fantazme. Če gledalca hermetična struktura zaustavi, interpelira, mu s tem omogoči, da vpne svojo željo v lucidno strukturo, kjer si v svojih fantazmah zamišlja prekrasne like zatopljene v prečudovita absorptivna stanja, kjer - v svojih fantazmah - vstopa v to sliko, se po njej sprehaja, »neposredno« uživa ob absorbiranih likih. Vsekakor pa je prav izločitev objekta *a*, pogleda, pogoj uokvirjenja fantazme/realnosti/slike.

Doslej smo govorili o vstopu v sliko kot o iluziji, fantazmi. O skrajno nemogočem položaju voyeurja, ki zares stopi v fantazmo, ki zares postane subjekt zadevne scene, pa nas pouči Patricia Highsmith v svojem delu *Cry of the Owl*, kjer glavnega junaka, voyeurja, opazovana oseba - namesto »običajne«, »pričakovane« reakcije: panika, poziv policiji - povabi, da vstopi v sceno samo. »Pričakovana« reakcija bi pač privedla do tega, da bi voyeurja simbolno umestili - ga zaprli, hospitalizirali, ekskomunicirali... - do tega, kar se v čistejši obliki zgodi Diderotu pred sliko *Prodajalka amorjev*: spoznan bi bil za perverzneža. Vstop v samo fantazmo pa pripelje do dosti hujših posledic, celo smrti.

OPOMBE

- 1 cf. Ptehanov, G.F.: *Francoska dramska književnost in francosko slikarstvo XVIII. stoletja s stališča sociologije v Umetnost in literatura*, CZ, Ljubljana 1951, str. 163-189.
- 2 Tu se bomo opirali predvsem na izvrstno študijo Michaela Frieda, *Absorption and Theatricality (Painting & Beholder in the Age of Diderot)*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1980.
- 3 Diderot, Denis: *Oeuvres complètes*, ed. Herbert Dieckman, Jean Fabre, Jacques Proust, Jean Varlot, et al., Paris 1975, V, str. 231, 232, citirano po Fried: *Absorption...*, str. 183, 184; od tu naprej bomo navajane strani iz Friedove knjige pisali v oklepaju: (183, 184).
- 4 *ibid.*, str. 390 (189).

- 5 Diderot, Denis: *Pensées détachées sur la peinture* v *Oeuvres esthétiques*, ed. Paul Verniere, Paris 1966 (96).
- 6 Diderot, Denis: *Salons*, III, ed. Jean Seznec in Jean Adhémar /vsebuje *Salon de 1767* in esej »De la Manière«, Oxford 1963, str. 94 (97).
- 7 Diderot, Denis: *Salons*, I, ed. Jean Seznec in Jean Adhémar /vsebuje *Salon de 1759, Salon de 1761* in *Salon de 1763*, 2nd ed., Oxford 1975, str. 226 (119, 120).
- 8 Diderot, Denis: *Salons*, II, ed. Jean Seznec in Jean Adhémar /vsebuje *Salon de 1765*, Oxford 1960, str. 173 (121).
- 9 *Pensées...*, str. 767 (96).
- 10 *Salons*, II, str. 66 (96, 97).
- 11 Rosenblum, Robert: *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1967, str. 6.
- 12 *Salons*, I, str. 165 (63).
- 13 *ibid.*, str. 210 (201).
- 14 cf. Freud, Sigmund: *Nagoni in njihove usode*, v *Metapsihološki spisi*, Studia Humanitatis, Ljubljana 1987, str. 71-101.
- 15 Lacan, Jacques: *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, CZ, Ljubljana 1980.
- 16 *ibid.*, str. 241.

Objekt režije *Emil Hrvatin* (manifestni fragment)

Fabreovo avtorstvo v *Steklo v glavi bo iz stekla* so oblikovanje, režija, koreografija, kostumi in luč. Vsako od teh polj lahko najdemo/prepoznamo v njegovi avtonomnosti: odrsko oblikovanje, gib, kostume in oklepe ter oblikovanje luči - vsako avtorstvo ima lasten objekt - *razen režije*. Resnično, kateri od objektov ostane režiserju predstave *Steklo v glavi...*, potem ko so izločeni vsi ostali, posamični objekti? Najhitrejši in najbolj pogost odgovor je, da je režiserjev objekt *sinteza* vseh teh posamičnih objektov, ki drug drugega ne potrebujejo nujno za lastno eksistenčnost, da pa bi postali Eno potrebujejo sintetizirajoč pogled, sintetizirajoči um. »Argumentacija« je ponavadi empirična: in res je, če pogledamo produkcijski proces predstave, skoraj vedno je sintetizirajoče mesto, mesto režiserja. Toda, ali lahko na podlagi prosojne pragmatike sintezo razglasimo za objekt režije? Kaj se namreč dogaja s tistim gledališčem, v katerem ni kaj sintetizirati? Ali je to gledališče brez režiserja? Tudi če v prvi instanci pristanemo na to, da je režiser sintetizator, to še vedno ne pomeni, da smo našli tudi njegov objekt. Kajti, definirati režijo kot sintezo, pomeni vedno »čakati« na pojav nekih drugih objektov, objektov drugih umetnosti, ki stopajo v gledališče in ki se podrejajo tretjemu režije. Režijo s tem razgllašamo za tako rekoč »odvečni« pragmatični dodatek, za obrt. Da je temu tako, nas »prepričujejo« »bivši« pragmatiki-režiserji, upravniki gledališč, pisatelji, igralci-zvezdniki, ki so bili nekdaj tudi sami v poziciji »sintetizatorja«.

Postmodernizmu v gledališču je uspelo pokazati izpraznjenost mesta »prvega objekta« gledališča. Na to mesto je mogoče postaviti marsikateri objekt, okoli katerega se bo potem oblikovala aditivna struktura gledališča. Za režijo je to pomembno zaradi tega, ker so si režiserji od Antoineta do Grotowskega prizadevali vedno najti neki »prvi objekt«, spraviti gledališče na Eno. »Gon« za »prvim objektom« modernističnih režiserjev je vodilo iskanje objekta lastne umetnosti: torej so vsi tisti objekti (igra, podoba, luč, zvok, dejanje, kompozicija, tekst...), ki so bili postavljeni na

»prvo« mesto, le trenutno zasedali mesto objekta režije. Postmodernistični poseg pa ne gre dlje od »cinične« tolerance uporabe različnih predpostavljenih »prvih objektov«; geslo postmodernizma je »vsi 'prvi objekti' so dovoljeni«, s čimer je relativizirano mesto »prvega objekta« gledališča. Postmodernizem noče odgovarjati na modernistična vprašanja; prevzema jih le kot material obdelave; izključujočnosti, ki izhajajo iz istega »gona«, le sooča, ne investirajoč v prednost določene izmed njih. Režiser, interpeliran s postmodernističnim geslom, se bo znašel pred registrom zutopiziranih »prvih objektov«, lastnih objektov, med katerimi bo lahko izbral in katere bo lahko celo »sintetiziral«.

Toda, ali je s tem vprašanje »prvega objekta« in objekta režije le preloženo ali pa je definitivno razrešeno z nezmožnostjo odgovora? Če je namreč modernizem proizvedel mesto »prvega objekta« v gledališču predvsem zaradi tega, da bi se osvobodil »terorja« literature in njenega interpretativnega aparata v gledališču, in če je vsak od ustvarjalcev »verjel« v prednost »prvega objekta«, potem je postmodernizem naredil le to, da je mesto »prvega objekta« dezideologiziral, snel mu je »avro«, izpraznil ga je, vendar ga je pustil še naprej odprtega in dostopnega. Ampak postmodernistična gesta še vedno ni našla režiserjevega mesta - režiser je še vedno *zunaj gledališča*. Je gledališču neka zunanja točka, skozi katero se ta konstituira.

164

Zunanost režiserjeve pozicije do samega medija in dezobjektiviranost njegovega početja so pravzaprav stalna latentna podlaga tvorbe meta-pozicije režiserja. Artaud piše o »režiji in metafiziki«: »...možnosti realizacije v gledališču pripadajo v celoti območju režije, razumljene kot jezik v prostoru in gibanju. (...) Z vidika gledališča doseči metafiziko jezika, gibanja, stvari, dekorja, glasbe, pomcni, zdi se mi, gledati jih v odnosu do vseh načinov, na katere se lahko srečajo s časom in gibanjem.«^{*} Režiser je torej tisti, ki »dosega metafiziko«, ki iz vsakega objekta izvleče njegovo »meta«, uporabno v gledališču. Skrajna konsekvence tega je razglasitev »enotnega ustvarjalca« gledališča - ta bi bil po Artaudu preseganje spopada dramatika in režiserja. Artaudove manifeste je treba brati v njihovi kontradiktornosti in si ne prizadevati za spravo »nezdružljivih zamisli«, iskati neko logično/dialektično nit, ki naj bi protislovje uredila v smisel. To, da je režiser po eni strani »uporabnik« »meta«-materiala, po drugi strani pa je že ukinjen v podobi »enotnega Ustvarjalca«, je le rezultat nedoločljivosti objekta režije. »Meta« ali »Nad« pozicija, ki jo je mogoče najti v Artaudovi opredelitvi režiserja, ne glede na to, v kolikšni meri je posledica nedoločljivosti objekta režije, je hkrati tudi nujni pogoj za ohranitev mesta objekta režije kot problema. Kako to pojasniti?

Če zgodovina gledališke režije ni nič drugega kot zgodovina iskanja objekta lastne umetnosti s strani režiserja, tedaj je režiser že vnaprej postavljen na »meta«-pozicijo, ker tisto, kar počneja v gledališču, hkrati reflektira v odnosu do neke predpostavljene pozicije, na kateri naj bi bil objekt njegovega početja. Pazite, gre za dve poziciji: ena je »meta«, na katero je postavljen režiser, druga pa je predpostavljena pozicija objekta režije oziroma »prvega objekta« v gledališču. Nobena od pozicij ni fiksna, obe eks-sistirata fantazmatsko, v simbolni mreži gledališča kot Sistema. Praktično to pomeni, da tako kot ni »prvega objekta«, vendar pa obstaja njegova pozicija, ki omogoča, »osmišlja« začetek ustvarjanja gledališke predstave, tako je

* Antonin Artaud, *Pozorišče i njegov dvojnik*, Prosveta, Beograd 1971, str. 62.

tudi režiserjeva »meta«-pozicija pozicija, na katero je postavljen v Sistemu gledališča in v katero je investirana predpostavljena vednost - režiser funkcionira kot »subjekt, za katerega se predpostavlja da, ve«. Vendar je ravno ta »meta«-pozicija konstitutivna za mesto »prvega objekta« kot tudi za sam gledališki Sistem, ker je to točka prepoznavanja, njuna referenčna točka. Režiser je v gledališču toliko, kolikor je zunaj njega. Seveda gre tukaj le za to, da se pokaže, kako različne predpostavljene/dodeljene pozicije začenjajo delovati kot propozicije, oziroma kako nekaj, česar se ne da materialno opredeliti (objekt režije in pozicija režiserja), skozi pozicijo v simbolni mreži povratno in materialno deluje na sam Sistem.

V umetniških ideologijah dodeljene/predpostavljene pozicije se zelo hitro in z lahkoto identificirajo/materializirajo skozi konkreten objekt. Artaud je razglasil »enotnega Ustvarjalca« prav zaradi tega, ker »meta«-pozicijo, oziroma z njegovimi besedami »doseganje metafizike«, jemlje direktno, in ne skozi njeno dodeljeno/predpostavljeno pozicionalnost.

Objekt režije je nedefinibilan! Ali je potem sploh primerljiv? Alberto Arbasino v kritiki Artauda trdi, da on (Artaud) »ostaja edini, ki trdi, da režija ni meta-govor.«* Pri tem Arbasino govori o režiji kot meta-govoru skozi analogijo njene funkcije s funkcijo književne kritike: »V obeh primerih gre za drugotno delovanje, za 'meta-delovanje': opravljeno v smeri predmeta, ki je prvotno delovanje. (...) tisto meta-delovanje, ki ga izvaja režija, mora biti hkrati kritika dela in kritika lastnih postopkov.«** (Vsi poudarki so Arbasinovi, op. E.H.) Arbasinov meta-govor je nekaj povsem drugačnega od Artaudove režije, ki »dosega metafiziko« - zaradi tega Arbasino tudi trdi, da je Artaud edini, ki meni, da režija ni meta-govor. V Arbasinovi koncepciji režije kot »drugotnega delovanja« in v njeni primerjavi s funkcijo književne kritike je problematično ravno razmerje do »prvega delovanja«. Arbasinovo analogijo je mogoče obdržati le v tistem gledališču, ki je aditivno strukturirano okoli literarne podlage (in za katerega Arbasino zahteva, da se ga striktno spoštuje). V takšnem gledališču, ki je v produkcijsko-kvantitativnem smislu sicer najbolj prezentno, režiser resnično postaja »obrtnik«, ker mu je zastavljen okvir, iz katerega ne sme izstopiti - ni avtor, ampak le interpret. Medtem ko je za književno in ostalo kritiko »meta-govor« družbeno priznan in zaželen, je režijski »meta-govor« le arbasinovska metafora, ki ji potem sledi kritiški »meta- 'meta-govor'. Vendar je za Arbasina kot tudi za večino gledališke teorije, ki je le derivat literarne, daleč bolj problematično, da spregleduje izpraznjenost mesta »prvega objekta«, da ne vidi, da je literatura le eden objektov, ki jih je mogoče postaviti na to mesto, in da je ravno ta izbira ponavadi stvar režiserja (ali uprave gledališča, igralca-zvezdnika...). Da bi torej sploh prišlo do Arbasinovega »prvega delovanja«, je potreben predhodni poseg, ki je lahko ravno režiserjev. Zaključimo z Arbasinom: režiserjev meta-govor v Arbasinovem smislu je brezpredmeten, ker je govor izgubil predmet svojega referiranja. O režiserjevem »meta« je mogoče govoriti le skozi njegovo pozicijo v simbolni mreži gledališkega Sistema, skozi hkratno izločenost in konstitutivnost »meta«-pozicije za sam Sistem.

Pokazal sem, da je mesto objekta režije izpraznjeno ter da ni »prvega objekta«. Če ni »prvega objekta«, ali je potem mogoče govoriti vsaj o nekaterih »drugih« objektih,

* Alberto Arbasino, *Bilješke za kazališnu politiku: režija kao metagovor*, v Tomislav Sabljak (ur.), *Teatar XX stoljeća*, Mogućnosti, Split 1976, str. 420.

** Ibidem, str. 417.

ki naj bi konstituirali režijo kot avtonomno umetnost? Če se poskušamo prijeti za kateregakoli od posamičnih objektov (torej že-»drugih« objektov), bomo prispeli na mesto, s katerega smo krenili: vsakemu področju bomo našli njegov lasten posamični objekt, le režiji ne, tako kot se nam je to zgodilo s predstavo *Steklo v glavi...* Edino, do česar nam je uspelo priti, sta poziciji, ki ju v simbolni mreži gledališkega Sistema zasedata režiser (»meta«-pozicija) in »prvi objekt« (izpraznjeno mesto). Njihova fantazmatska razsežnost omogoča funkcioniranje Sistema, povratno pa goji prepričanje o avtonomiji režiserske umetnosti. Sicer pa vse to bolj zadeva Sistem reprodukcijske umetnosti, kot pa samo režijo.

Zapisal sem, da je meta-teorija gledališča eminentno režisersko dejanje in da je meta-teorija nus-produkt režiserjevih iskanj objekta lastne umetnosti - z iskanjem objekta režije je režiser po eni strani odkrival nove možnosti gledališkega izraza, po drugi strani pa je utemeljeval refleksivni diskurz teatra, zasnovan na predstavi kot osnovni enoti (in ne več na literarnih predlogah). In prav kot spremni produkt drugam usmerjenega iskanja je meta-teorija gledališča ostala edino polje, ki si ga režiser lahko prilasti. Pri tem pa je seveda vedno trba računati s prej poudarjeno dvojnostjo fantazmatskih pozicij.

Torej meta-teorija gledališča pomeni, da REŽISER DOLOČA, V KAKŠNO GLEDALIŠČE BO STOPIL!

166

Ali smo režijo s tem reducirali na izbiro gledališke forme? Da, če forme ne razglasimo na hitro za formalizem, v kolikor formo razumemo kot njeno (formino) prvo vsebino. Da, kolikor s formo mislimo na odprtost izbire posameznih objektov za določeno gledališko predstavo. Da, kolikor vemo, da je mesto »prvega objekta« gledališča izpraznjeno in kolikor priznamo legitimnost različnim (preteklim in prihodnjim) formam gledališča kot enakopravnim elementom Sistema.

In kje je potem Fabre-režiser v *Steklo v glavi...*? Ravno v izbiri modrega prostora kot scenske podobe, dinamizirane z studijsko koreografijo, v izbiri tišine, pripravljajoče se na glasbo Goreckija. To je prelomna točka za razumevanje delovanja režije v gledališkem Sistemu: režija je preliminarna izbira forme, v katero se bo vključil, v kateri se bodo artikulirali posamezni izbrani objekti! Njihova poznejša »obdelava«, »sinteza«... je stvar »obrtništva«, »veščine«, mise-en-scene, ki jih režiser lahko personificira ali ne. To, kako se bo katera od teh funkcij profesionalizirala v produkcijskem Sistemu gledališča, ni pomembno za samo distinkcijo kot tudi ne za status režije v gledališkem Sistemu, za katerega sem že dejal, da deluje skozi fantazmatski meta-poziciji.

Če končno naredimo malce reda v dosedanjih pojmovnih razlaganjih, lahko sklepamo, da je za režijo pomembno:

1. fantazmatska meta-pozicija v gledališkem Sistemu,
2. neobstoj lastnega objekta - izpraznjeno mesto »prvega objekta« v gledališču,
3. meta-teorija kot avtentično režiserjevo polje; meta-teorija gledališča kot določitev forme/diskurza, znotraj katerega se bodo artikulirali posamezni izbrani elementi.

Alea iacta est *Bernard* s Cezarjem *Nežmah* ali brez

167

Eden najbolj znanih rekov, ki združuje evropske kulture je: *Alea iacta est*. Posamezne kulture so ga vse po vrsti pretvorile še v lastne jezike, tako da je kot tak na voljo tudi literatom latinščine. Anglež bo tako izrekel »*the die ist cast*«, Francoz »*le dé en est jeté*«, Nемец »*der Würfel ist gefallen*«, Rus »žrebij brošen«, Šved »*teamingen aer kasted*«, Italijan »*il dado e gettato*«, Slovenec »*kocka je padla*« et cetera. Ko je Cezar prestopil Rubikon ni mogel vedeti, da bo kot lingvistični imperator še veliko bolj uspešen kot vojaški.

Kje naj začnemo iskati izvor slovitega Cezarjevega reka? Prvi avtor, ki bi ga lahko izrekel, je vsekakor Gaius Iulius Caesar. Na našo srečo Cezar ni bil le vojskovodja, ampak tudi pisec, ki je med drugim napisal tudi zgodovino rimske državljanske vojne *De bello civile*, ki jo danes zgodovinski učbeniki navajajo kot zgled historičskega stila. Cezar je namreč knjigo napisal v tretji osebi; osebni zaimek *jaz* je zamenjal z imenom *Cezar*. Če bomo to knjižico prebrali z namenom, da bi našli poročilo o prestopu Rubikona, bomo razočarani, Cezar nikjer ne omenja svojega reka niti ne reke Rubikon.¹ V času rimske republike je veljal zakon, po katerem je moral imperator razpustiti svoje legije pred malo rečico Rubikon, ki se pretaka po severni Italiji, če je hotel priti v Rim. Dasiravno je Cezar poteptal ta zakon, sam v svojem opisu državljanske vojne ni hotel omenjati tega neprijetnega dogodka za pravo in je raje »prestopil« incident Rubikon.

Naleteli smo torej na nerodno dejstvo, da se Cezar ne spominja enega svojih najslavnejših rekov. Ker pa so na svetu zgodovinarji in kronisti, da beležijo dogodke, ki akterjem zgodovine bežijo iz spomina, se ozrimo k njim.

Okoli leta 46 po n. št. se je rodil zgodovinar grškega rodu Plutarh, ki je napisal obsežno delo *Bioi Paralleloi* »Vzporedni življenjepisi«, v katerem opisuje curricula

vitae največjih Rimljanov in Grkov. V knjigi o Pompeju opisuje tudi Cezarjev prehod Rubikona:

Ko je prišel do reke Rubikona, ki je delal mejo poverjene mu province proti Italiji, se je molče ustavil na bregu. Premišljeval je sam pri sebi o daljnosežnosti podjetja, ki ga je nameraval, in odločitev je bila težka. Nasproed je potlačil pomisleke in zaprl oči pred nevarnostjo, podobno kakor človek, ki se ravna na skök v zevajoče brezno. S kratkimi, po grško izrečenimi besedami navzočim: »Kocka naj pade!« je dal ukaz za prestop.²

O istem dogodku poroča Plutarh še v drugo. V knjigi o Cezarju pravi takole:

Ko je došel do Rubikona, obmejne reke med cisalpinsko Galijo in pravo Italijo, so ga začeli obhajati pomisleki in, bliže ko je bil odločilnemu trenutku, grozljiveje mu je vstajala pred dušo omotična veličina drznega započetja. Ustavil se je. Še enkrat je v mislih pretehtal svoj načrt in odločitev mu je bila težka. Tudi s prijatelji, ki so bili z njim, med njimi Asinius Polio, se je dolgo posvetoval. Ni se in ni mogel otresti misli, koliko ljudi bo ta prehod pahnil v nesrečo in kako bo sodila zgodovina o njem. Naposled se je s sunkovitim gibom vnil v sedanost in izrekel besedo, vsakomur domačo, kdor se spušča v tvegane prigode: »Kocka naj pade!«^{3, 4}

V teh odlomkih je naveden drugačen rek »Kocka naj pade!«, gr. *Aneríphthō̄ kýbos*, kar bi bilo po latinsko⁶ *Aliea iacta esto!* Skratka, opraviti imamo s povsem drugačno situacijo:

168

1. Cezar ni izrekel besed: *Aliea iacta est.*
2. Izrekel je drugačen rek: *Aliea iacta esto.*
3. Te besede je rekel v grščini.

S tem sklepom bi lahko zaključili iskanje izvora Cezarjevega reka, ko ne bi okoli leta 120 po n. št. Suetonius Tranquillus napisal knjige *Vitae Caesarum*. Tudi on opisuje Cezarjev prehod Rubikona, in sicer takole:

As he stood in doubt, this sign was given him. On a sudden there appeared hard by a being of wondrous stature and beauty, who sat and played upon a reed; and when not only the shepherds flocked to hear him, but many of the soldiers left their posts, and among them some of the trumpeters, the apparition snatched a trumpet from one of them, rushed to the river, and sounding the war-note with mighty blast, strode to the opposite bank. Then Caesar cried: »Take we the course which the signs of the god and the false dealing of our foes point out. The die ist cast«, said he. (»Iacta alea est«, inquit.)⁷

Primerjajoč Plutarha in Svetonija je opazno, da je isti zgodovinski moment opisan v dveh lingvističnih verzijah. Tretja, danes malo znana historiografska inačica prehoda čez Rubikon zgodovinarja Appiana, sledi Plutarhovi lingvistični verziji (*ho kýbos aneríphthō̄*).⁸ - Zapisovanje Cezarjevih rekov je bila sicer ustaljena manira rimskih historiografov: *inter ames leges silent* »med vojno zakoni molčijo« / proti tribunu Metelu; *veni, vidi, vici* »prišel, videl, zmagal« / po zmagi nad Farnakesom;⁹ *kai sý, téknon* »tudi ti, moj sin« / Brutu¹⁰ et cetera. - Ker pa kulturna zgodovina ne dopušča dveh verzij istega dogodka, pa četudi lingvističnih, je zgodovina prevodov Plutarha in Svetonija primer neprestanega poenotenja; Plutarhu so besede prevajali v Svetonijeve, Svetonijeve pa v Plutarhove, tako da so prevodi od Erazma Rotterdamskega naprej pisali zdaj »kocka je padla« namesto »kocka naj pade«, zdaj »kocka je padla« namesto »kocka naj pade«.¹¹ Med »nemogočimi« prevodi pa

posebej izstopa hrvaški Svetonijev prevod Dvanaest rimskih careva iz leta 1956. Medtem ko so historiografi v dvomu, da je Cezar sploh kaj izrekel pred Rubikonom, če pa že je kaj rekel, ni jasno, ali se je to slišalo kot »Kocka je padla!« ali kot »Kocka naj pade!«, pa hrvaški prevajalec celo navaja koga je Cezar navajal.¹²

Kakorkoli že, v kulturni zgodovini modernega sveta je ohranjena le Svetonijeva verzija »Kocka je padla«.

Poiščimo sedaj prve rabe reka *anērīphthō kýbos* »kocka naj pade«. V zajetni knjigi *Corpus Paroemiographorum graecorum* najdemo tole definicijo: *zaradi samega sebe vržen v nevarnost*.¹³ Macarius in Apostolius, ki ju kot reference ta corpus navaja, sta že avtorja bizantinske dobe, zato se bomo obrnili k drugim virom. Tako *Thesaurus Graecae Linguae*, Graz 1954 navaja dva vira: Menandra 65.4 in Plutarha, Cezar 32. Ker Plutarha že poznamo, si oglejmo še novoatiškega komediografa Menandra (okoli 342-292 pr. n. št.). Med drugim je napisal tudi aialog med moškim, ki živi v zakonskem jarmu in med bodočim ženinom:

(Poročeni): *Če imaš kaj pameati v glavi, se ne poroči, zakaj zapustil boš življenje. Jaz sem to naredil, zato ti lahko to povem.*

(Ženin): *Sem se že odločil! Kocka naj pade.*¹⁴

Menander je rek uporabil v situaciji, ko je bilo dejanje v bistvu že izvršeno, zato so besede »Kocka naj pade!« pomenile nekaj takega kot »usoda bo povedala, ali sem se modro odločil«. Razvidno je, da se Menandrov rek razlikuje od Cezarjevega. Z gramatičnega stališča se razlikujeta v tem, da Menandrov rek ni zaključen s klicajem. Menander je poudaril predhodni stavek, ki ga je zaključil s klicajem,¹⁵ rek pa je zaključen z lahko piko. Nadalje, s pragmatičnega gledišča je bistvo rečeno v predhodnem stavku, *anērīphthō kýbos* je le retorično mašilo, dodano kot komentar. Rek izrečen iz Cezarjevih ust je z gramatičnega stališča emfatičen (zaključen je s klicajem), s pragmatičnega pa performativna magična formula, ki odpira začetek dejanja (državljansko vojno).

169

Vrnimo se torej k Cezarjevemu prehodu čez Rubikon. Rubikon je bil za Rimljane primarna scena v freudovskem po-emu. Ohranjena so tri poročila tega dogodka. Po Plutarhu, obe verziji, je stal Cezar pred Rubikonom v globokem premisleku, predno je izrekel *anērīphthō kýbos* in poslal vojsko čez rečico. Po Svetoniju se je prav tako ustavil, pojavila se je plesoča prikazen, nakar je izrekel besede odločitve *alea iacta est*. Tudi po Appianu je Cezar zastal pred Rubikonom, z metaforo opisal zadrego, ter z besedami *anērīphthō kýbos* prešel čez reko. K tem inačicam bi bilo dodati še četrto, kronološko prvo, Asinius Polio, na katerega se sklicuje Plutarh.¹⁶ Žal nam Polio ni zapustil nič drugega kot nekaj fragmentov, ne vključivši prehoda čez Rubikon, tako da nam bo figuriral le kot referenčna točka.

Kaj je skupnega v teh poročilih?

1. Cezar se je pred Rubikonom ustavil, okleval je za trenutek.
2. Njegovo oklevanje je opisano kot spektakel: globoka tišina oziroma plesoča prikazen oziroma besedni nastop.
3. Oklevanje je presekalo z magičnimi besedami.

S prehodom Rubikona je Cezar, ki je bil visoko izobražen plemič in rimski imperator, prekršil postavo. Vsa ohranjena zgodovinska poročila poskušajo spraviti v sklad to neskladje. Namreč dejstvo, da najvišja oblast ne spoštuje zakonov, bi vznemirilo vsako družbo. Prekršitev zakona je bilo torej zakriti s spektaklom, z magičnimi

besedami. Cezar je bil tako prikazan kot zavedujoč se usodnosti tega dejanja, kot nekdo, ki spoštuje zakon, ki pa ga je iracionalna sila potegnila čez Rubikon; Rubikon je prestopil po volji usode, bogov. Z besedo, usoda ga je naredila za cesarja.

Tako državna historiografija, realno pa je verjetnejša Schickingerjeva domneva, da je spektakel pred Rubikonom Cezar planiral vnaprej.¹⁷

Vrnimo se k razliki med *anerrhphthō kybos* in *alea iacta est*. Veliki nemški filolog A. Otto to razliko izniči, ko trdi, da je latinski rek zgolj prevod grškega, a pri tem ni preveč prepričljiv.¹⁸

Poskusimo rešiti to zagato s premislekom o kockanju. Ko je kocka vržena, lahko pogledamo število, ki nam ga kaže, in kar zadeva akt kockanja, je nepredvidljivost končana. S te zorne plati je razlika med »kocka naj pade« in »kocka je padla« zelo materialna. V prvem primeru v trenutku izrekanja reka, ne vemo, kakšen bo izid, v drugem primeru takšne negotovosti ni. Kako ti stanji opisujeta grški in latinski glagol? Gr. *ana-miptēō* pomeni »mečem kvišku«, lat. *iacio* pa »vreči«, »zagnati«, »proč vreči«. Prevodi, ki so nas zapeljevali, so na podlagi komplementarnosti glagolov *iacio/cado* »vreči/pasti«, pač skleпали, da kocka, ki je enkrat vržena, je tudi padena. Če reka prevedemo v »kocka bodi vržena« in »kocka je vržena«, smo dobili dve obliki glagolov gibanja; tudi pasivna glagolska oblika »vržena« zaznamuje gibanje resda kot stanje. Tako gledano, pa *alea iacta est* in *alea iacta esto* nista več v diskrepanci.

170

Da bi potrdili ta sklep, si velja pogledati še ritual kockanja med Rimljani. Svetonij ga opisuje takole:

«...*talis enim iactatis, ut quisque canem aut senionem miserat, in singulos denarius in medium conferebat, quos tollebat universos, qui Veneram iecerat.*»¹⁹

Glagol *iacio* tu označuje tako sam akt metanja, ne oziraje se na izid *iactatis talis*²⁰, kakor tudi met določene strani kocke, npr. *Veneram iecerat*. V istem pomenu je tudi tale odlomek iz Plauta: »*Iace, pater, talos, ut porro nos iaciamus.*»²¹ Skratka, ko bi Svetonij imel v mislih izid in ne tvegano naravo Cezarjevega početja, bi bil zapisal: *Venus iacta est!* »Vržena je Venera!«.

Tu je opozoriti na usodno napako pri prevajanju obeh rekov. *Alea*²² namreč ne pomeni kocke kot predmeta, ampak kockanje oziroma kocko kot igro. Rabili so jo v takihle konstrukcijah: *ludere aleam* »kockati«;²³ *exercere aleam* »biti zaposlen s kockanjem«;²⁴ *provocat me in aleam* »izzvati me v kockanju«;²⁵ in *alea perdere* »izgubljati pri kockah«.²⁶ *Alea iacta est* je tako lahko označevala zgolj pričetek igre, se pravi kockanja. Samo kockanje pa je med Rimljani izgledalo takole:

»*There were among Romans two kinds of dice, tesseræ and tali. The tesseræ had six sides, which were marked with I, II, III, IV, V, VI; the tali were rounded on two sides, and marked only on the other four. Upon one side there was one point, unio, an ace, like the ace on cards, called canis; on the opposite side, six points calaled senio, six, sice; on the other sides, three or four points, ternio and quaternio. In playing, four tali were used, but only three tesseræ. They were put into a box made in the form of tower, with a strait neck, and wider below than above, called fritillus, turris, turricula, etc. This box was shaken, and the dice were thrown upon the gaming-board. The highest of most fortunate throw, called Venus, jactus Veneris basilicus, was, of the tesseræ, three sices, and of the tali when they all came out with different numbers. The lowest throw, called*

jactus pessimus or damnosus, canis or canicula, was of the tesseræ, three aces, and of the tali when they were all the same. The other throws were valued ecc. to the numbers.»²⁷

Vprašanje pa je, če so Rimljani in Grki metali kocke na enak način. Poglejmo si zatorej »grško« kockanje:

»*Kýbos, a cubical die, marked on all six sides, for the game of dice, thus differing from the astrágalos... Astrágaloi pl., dice or a game played by dice. They have four flat sides, the two others being round. The flat sides were marked by pips, so that the side with one pip stood opposite to that with six, and that with three to that with four; the two and five were wanting. In playing they throw four astrágaloi out of the palm of the hand or from a box. The best throw when each die came up differently, was called Aphrodítē; the worst, when all the dices came uip alike kýōn.*»²⁸

Grki in Rimljani so uporabljali slične kocke: tali ustrezajo astrágaloi, tesseræ kýboi, ime boginje lepote (Afrodita/Venera) je označevalo najvišji dosežek, izraz »pes« pa najnižji,²⁹ razlikovali pa so se v igranju. Rimljani so metali hkrati štiri tali in tri tesseræ, medtem ko so metali Grki le štiri astrágaloi. Enciklopedije nam ne poročajo, kako so Grki igrali s kýboi. Ker pa nam Plutarh poroča, da je bil izraz aneríphthō kýbos zelo razširjen, in ker je v tej obliki kýbos uiporabljen v ednini, to pomeni, da so Grki metali po en kýbos.³⁰ Za razliko od Rimljanov pa so Grki metali kocke tudi iz roke. Tu tiči razlog, zakaj je Plutarh uporabil glagol anaríptēō »mečem kvišku« in ne ríptēō »mečem«.

Na osnovi teh evidenc lahko sklepamo, da pri kockanju ni bilo razlike med rekoma aneríphthō kýbos in alea iacta est, z obema rekoma se je pričelo kockanje. Ključ za razumevanje razlike med Plutarhom in Svetonijem oziroma Cezarjem je ta, da v alea iacta est ne smemo gledati prevoda aneríphthō kýbos. Ko bi bil prevod, bi se glasil Talos iactus esto! Ker pa ni verjeti, da bi se Svetonij pri prevodu trobesednega reka zmotil pri vseh treh besedah, je verjetnejša razlaga, da je pač izbral rek, ki je bil v latinščini pomensko najbližji grškemu.

Dejstvo, da je Erazem Rotterdamski prevajal kýbos z alea, nam kaže le na usodno ignoranco humanistov do kockanja, ki je rezultirala v napačni filološki interpretaciji. Prav prevajanje alea s »kocka«, »die«, »Würfel«, je povzročilo pretvorbo pomena Cezarjevega reka. Moment negotovosti, ki ga vsebuje »Igra/kocka bodi vržena«, je zamenjan z momentom končnega stanja »Kocka je vržena«. Poglejmo iz te perspektive sodobni pomen »Cezarjevega« reka:

Veliki Larousseov francoski slovar ga pojasnjuje takole: »*la décision est prise, on ne plus rien changer*«.

Veliki Dudnov nemški slovar: »*Die Sache ist entschieden, es gibt kein zurück mehr*«.

Brewerjev angleški frazeološki slovar pa pravi takole: »*The step is taken, and I cannot draw back. So said Julius Caesar when he crossed the Rubicon.*«

Tile primeri nam kažejo, kako je pokončan veliki Cezarjev rek. Cezar ni izrekel svojih magičnih besed potem, ko je prestopil Rubikon, ampak predno je začel prestopati Rubikon. Teh besed Cezar tudi ni uporabil, da bi pojasnjeval za nazaj, da bi z njimi povedal, da umika nazaj ni. Kako naj se Cezar umakne nazaj, ko pa sploh še ni stopil naprej? Cezarjeve besede pred Rubikonom aneríphthō kýbos/alea iacta est so bile performativne magične besede, s sličnim delovanjem kot abrakadabra in sezam v mitologijah. Rek »kocka je padla« je kot lokucija dandanes upo-

rabljen kot factum, nič od Cezarjeve performativne magije ni ostalo na njem. Pravzaprav se je današnji pomen tega reka vrnil nazaj k pomenu, v katerem ga je uporabil Menander. Kako daleč je ta pomen od Rubikona, nam ponazarja tale slavni primer: *Horošo li, dumo li my (Vronski in Ana) postupili, to drugoj vopros, no žrebij brošen - skazal on - i my svjazany na vsju žizn.*³¹

Naše razmišljanje lahko tako zaključimo z naslednjimi ugotovitvami:

1. *Dilema med alea iacta est! in alea iacta esto!* »kocka je vržena« in »kocka naj bo vržena« je napačno postavljena, zakaj opraviti imamo z razmerjem med *anērriphthō kybos in alea iacta esto!*

2. *To razmerje je bilo v antiki identično, isti moment sta v različnih kulturah opisovali dve semantično različni formuli.*

3. *Sodobni pomen reka tipa »kocka je vržena« je zgolj nek factum, ki konstatira, da je dejanje storjeno, medtem ko je bil Cezarjev »kocka je vržena« dictum, ki je šele s svojo performativnostjo sprožil tok dogodkov.*

OPOMBE

- 1 Med prebiranjem virov smo seveda ugotovili, da so to diskrepanco zapazili že precej pred nami. Naj omenimo le komentar Roberta Flaceliéra: »En effet César, Bell. Civ., I, 6-8, ne parle pas du passage du Rubicon, dont il ne mentionne même pas le nom.« V Plutarque vies, Tome IX, Paris 1975, str. 137.
- 2 Navedeno po Sovretovem prevodu, Plutarh, Življenje velikih Rimljanov, Ljubljana 1981, str. 238-239.
- 3 Ibidem, str. 283.
- 4 Hermann Schickinger dvomi, da bi bil Cezar pred Rubikonom v kakšni dilemi: »Cäsar, der in allem zielbewusst und rasch handelte, wusste wohl schon längst, was er tun wollte. Der Schriftsteller hat ein sentimentales Element in seine Darstellung gebracht.« Auswahl Aus Plutarch, II, str. 112, Leipzig 1911.
- 5 *Anērriphthō* je spregana oblika (imp., 3. os, sing., perf., pas.) glagola *anērripteō* »mečem kvišku«.
- 6 Plutarh ni bil ravno večé latinščine: »When I was in Rome and various parts of Italy I had no leisure to practise myself in the Roman language, owing to my public duties and the number of my pupils in philosophy. It was therefore late and when I was well on the years that I began to study Roman literature.« Plutarch lives, Demosthenes II, LCS.
- 7 Suetonius, The lives of the caesars, I, Divus Iulius, XXXII, London 1913.
- 8 When his course brought him to the river Rubicon, which forms the boundary line of Italy, he stopped and, while gazing at the stream, revolved in his mind the evils that would result, should he cross the river in arms. Recovering himself, he said to those who were present, »My friends, to leave this stream uncrossed will breed manifold distress for me; to cross it, for all mankind.« Thereupon, he crossed with a rush like one inspired, uttering the familiar phrase, »The die is cast: so let it be.« Appian's Roman history, vol. III, De Bello Civile, book II, p. 35.
- 9 To je edini Cezarjev rek, ki so ga vsi trije zapisali identično: Plutarh, Cezar: Da bi označil presenetljivo naglico svojih operacij, je pisal svojemu prijatelju Amantiju v Rim tele tri besede: Prišel, videl, zmagal. V latinščini se besede končujejo v asonanco in dajejo izrazu nedosežno jedrnatost. Svetonij, XXXVII: In his pontic triumph he displayed among the show-pieces of the procession an inscription of but three words, »I came, I saw, I conquered« not indicating the events of the war, as the others did, but the speed with which it was finished. (Rek je Svetonij napisal v latinščini, v kateri je napisal celotno delo.) Appian, 91: Of this battle he wrote to Rome three words, »I came, I saw, I conquered«. (Appian je tako kot Plutarh pisal v grščini, na tem mestu pa ni eksplicite omenil, ali so bile besede zapisane latinsko ali grško.)
- 10 V kulturni zgodovini je Cezar izdihnil s Shakespearovimi besedami: »Et tu Brute!« ignorirajoč pri tem Plutarha, Svetonija in Appiana, ki so poročali o brezbesedni Cezarjevi smrti: Plutarh, Cezar LXVI: »Po nekaterih poročilih se je Cezar od kraja branil in se kriče umikal

udarcem. Ko pa je zagledal Bruta z nožem v roki, si je potegnil togo čez glavo in se zgrudil ob podstavku Pompejevega kipa, bodisi po naključju, bodi da so ga morilci pahnili tja.«
 Appian, 117: »...after receiving the wound from Brutus he at last despaired.«
 Svetonij, LXXXII: »And in this wise he was stabbed with three and twenty wounds, uttering not a word, but merely a groan at the first stroke.«

- 11 Plutarh /namesto »kocka naj pade« »kocka je padla«:
 (alea iacta est) v latinskem prevodu dela Plutarhi Chaeronei gravissimi et philosophi vitae comparata illustrium Virorum Graecorum et Romanorum, Basilae apud Thomam Guarinum, anno MDLXIII.
 (le sort en est jetté) v francoskem prevodu Les Vies des Hommes Illustres de Plutarque, Amsterdam 1735.
 (der Würfel ist gefallen) v nemškem prevodu Plutarch's ausgewählte Biographien, Stuttgart 1854.
 (»Sia scagliato il dado«, in latino: alea iacta est) Vita di Cesare, Milano 1937.
 Svetovnjik / namesto »kocka je padla« »kocka naj pade« (alea iacta esto) v slovitnem komentarju Erazma Rotterdamskega »Iacta est alea, inquit. - Suspicio legendum iacta esto alea. Sic enim citatur a Plutarcho.« Suetonii tranquilli, XII. Caesares, Coloniae Agrippinae, MDLIII.
 (Kocka je pala!) Latinski alea iacta est. Tako Svetonije, ali Cezar je tu citirao grčkog pesnika Menandra, a taj citat u prijevodu glasi: »Neka padne kocka«, Svetonije, Dvanaest rimskih careva, Zagreb 1956.
 (Iacta alea esto) in to celo v slavnem Lewis-Short Latin Dictionary, Oxford 1966.
- 12 Tekst bo bralec našel v prejšnji opombi.
- 13 Corpus Paroemiographorum graecorum, Göttingen, 1839 (Appendix Proverbiorum). Anerriphthō kýbos: »epi tōn heautoús kathiéntōn eis kíndynon (Macarius, 2. 8)«.
- 14 V orig. »Dedogménon tò prágm'! Anerriphthō kýbos.« Kock, Comicorum atticorum fragmenta III, Menander, 65/4.
- 15 Diakritična znamenja v antiki moramo vzeti s precejšnjo mero opreznosti, zakaj v večjem delu so bila postavljena retrogradno.
- 16 »Tudi s prijatelji, ki so bili z njim, med njimi Asinius Polio, se je dolgo posvetoval.« Plutarh, Življenje velikih Rimljanov, str. 283.
 Da je bil Polio (76 pr. n. št. - 4 ali 5 po n. št.) prisoten pri tem dogodku domneva tudi J. André: »Accueilli tout de suit avec empressement, il participa aux deliberations des Césariens à la vielle du passage du Rubicon. Il suivit sans doute la campagne d'Italie, mais sans commandement personnel.« La vie et l'oeuvre d'Asinius Pollion, str. 14, Paris 1949.
- 17 Pokazano že v opombi 4.
- 18 »Der berühmte Ausspruch den Cäsar... alea iacta est 'der Würfel ist gefallen' (Sueton Caes. 32) ist nichts anders, als die lateinische Übersetzung des griechischen Sprich-wortes anerriphthō kýbos... Auch äusserlich scheint der Wortlaut bei Sueton selbst für diese Änderung zu sprechen.« A. Otto, Die Sprichwörter und Sprichwörtlichen Redensarten der Römer, Leipzig 1890.
- 19 Suetonius, Augustus LXXXI.
- 20 »Iacto« je le verbum intensivum od »iacio«.
- 21 Asinaria, 5, 2, 54, LCL.
- 22 Alea se zdi, da je celo brez etimologije: »...sans étimology... l'hypothèse d'une emprunt au féminin de l'adj. gr. τέλεός, - ῆ »fou' par un intermédiaire dorien *aleā n'a aucun appui dans le sens.« Ernout-Meillet, Dictionnaire étymologique de la langue Latin, Paris 1959.
- 23 Cicero, Philippicae 2, 13.
- 24 Tacit, Germania, 24.
- 25 Plaut, Cure, 2, 3, 75.
- 26 Cicero, Philippicae 2, 13.
- 27 Lewis-Short, Latin Dictionary, Oxford 1966.
- 28 Scott-Liddell-Jones, A Greek-English Lexicon, Oxford 1901.
- 29 To nas napeljuje k domnevi, da pes ni bil cenjena žival v antiki.
- 30 To nam potrjuje tudi tale rek *éschaton kýbon aphiénai* »zadnjo kocko vreči«.
- 31 L.N. Tolstoj, Anna Karenina. Ta primer smo pobrali iz Slovarja sodobnega literarnoga jezika, Moskva-Le.ningrad 1955.

Objašnjenje Svetlana Slapšak

Početak 1969. posle »smirivanja« partijske i studentske organizacije na Filozofskom fakultetu u Beogradu, zdrave fakultetske snage rešile su da tzv. ekstremistima ne dozvole pristup u fakultetske vlasti, pa su organizovale izbore za FOSS (Fakultetski odbor Saveza studenata). Mandator na izborima bio je odabran sa male i marginalne grupe, klasične filologije, neupadljiv u junskim događajima prethodnog leta i jeseni, odličan i nagrađivan student, politički potpuno amorfan. Taj neutralni mandator, koji je imao da osigura da nijedan ozloglašeni student ne postane vlast na fakultetu, bila sam ja. Da je moja uloga zaista trebalo da bude važna, i da sam je ja nepovratno zabrljala, saznala sam jedva godinu dana docnije na saslušanju u republičkoj službi bezbednosti. Moj se zločin, počinjen u gluposti, sastojao u tome što sam smatrala da mandator treba da održi slobodne izbore. To je bio i glavni razlog što skoro četiri godine nisam imala pasoš, ali moglo je biti i gore. Čim su se, naime, izbori za FOSS postavili kao demokratska akcija, izabrani su sasvim prirodno najistaknutiji »ekstremisti« na čelu sa Vladom Mijanovićem. Godinama sam posle čuvala glasačke listiće, jer su se stalno pojavljivale kritike od strane zdravih snaga da sa izborima nije nešto u redu.

Ukratko, novi FOSS je izabran i silno je razvio svoje aktivnosti, ne bi li dokazao kako su revolucionari uistinu aktivni. Jedna od akcija bilo je i osnivanje satiričnog časopisa studenata ovog fakulteta. Prilike su za to bile sjajne. Pokušaj osnivanja filozofskog časopisa završio se time što je glavni urednik, Božidar Borjan, dobio nekoliko meseci zatvora, a izložba *Političke arheologije*, za koju smo štampali i plakat (poternica za Sokratom, preštampan je u knjizi Nebojše Popova *Kontrafatum*) tiho je sprečena. Na širem planu, pre časopisa *Krug* i izložbe, časopis *Student* je već bio doživeo ozbiljno »čišćenje« od neprijateljskih elemenata. Mandat za časopis dat je meni, Zoranu Minderoviću i Milanu Čirkoviću, i redakcija se i svela na nas troje, jer drugih priloga nismo ni dobili. Dozvoljena nam je i upotreba jedne

prostorijice u potkrovlju fakulteta, koju smo zatim oslikali. Za manje od mesec dana imali smo svoje tekstove - uostalom, već smo se uveliko družili i zajednički pisali. Novca je FOSS imao dovoljno za štampanje, pa smo sklopili ugovor sa štamparijom »Kosmos« u Beogradu i počeli štampanje. Radnici koji su slagali časopis već su drugog dana počeli da međusobno izmenjuju naše štosove, a da je pažnja bila velika vidi se i po izuzetno malo štamparskih grešaka. Zadnjeg dana štampanja, rečeno nam je da ne možemo da podignemo tiraž, pa smo Milan Ćirković i ja krišom poneli nekoliko primeraka, za svaki slučaj. Premda smo pretreseni na izlasku iz štamparije, nisu nam našli te primerke. Njih je bilo četiri, i za neke znam kuda su otišli. Časopis nije, koliko se sećam ni bio zabranjen, već nekako »sprečen«. Tačne pravne podatke još i danas ima advokat Srdja Popović. Sve se to dešavalo oko druge godišnjice junskih događaja, a uskoro je počelo intenzivno praćenje, saslušavanje i pozivanje na »razgovore« većeg broja studenata i profesora Filozofskog fakulteta. To svakako nije bilo zbog *Frontisteriona*, već je pripremljeno ranije, a uz ovo su išle i mnoge druge akcije, važnije za vlast - demonstracije (protiv američke intervencije u Vijetnamu, Kambodži, solidarnost sa Čehoslovačkom pa sa Poljskom, protest protiv posete Niksona i sl.). Velika akcija se završila sužavanjem na jednog čoveka, simboličkog krivca, Vladu Mijanovića. Osećam moralnu i prijateljsku obavezu da dodam da je Vlada Mijanović u potpunosti podržavao tročlanu redakciju *Frontisteriona* u svim njenim ezoteričnim ludostima, čak nas je i branio od drugih, dogmatičnijih predstavnika studentskog pokreta, u kojem smo važili za otkačene »platoničare«. Tokom istražnog postupka u kojem sam pozvana da dam iskaz (trajalo je skoro šest sati), na savet advokata nisam otkrivala autore članaka u časopisu. Tokom sudjenja, jasno sam rekla da sam bila član redakcije, jer je jedna od inkriminacija bila da je Vlada odgovoran i za to. Autorstvo se ni tada nije otkrivalo. Dušan Kuzmanović je na sebe preuzeo odgovornost za organizovanje štrajka gladju u znak solidarnosti sa kakanjskim rudarima (takodje tačka optužnice), drugi svedoci, zapravo potencijalni optuženi, na sebe su takodje preuzimali ono što je prebačeno na jednog čoveka, ali to nije mnogo vredelo. Kada se sudjenje završilo, isto tako skandalozno kako je i počelo, prošli smo kroz grad (nas stotinak), vičući »Nema pravde!« i istog dana je počeo štrajk četiri fakulteta (oktobar 1970). Iste večeri, dva momka su me sačekala ispred kuće i bez uvoda ili opomene mi razbila arkadu. Vrlo se slično desilo, iste večeri, i drugoj devojci koja je bila član Akcionog odbora. Ja sam tog dana izabrana za njegovog predsednika. Tokom sudjenja, delili smo u publici mali samizdat sa komentarom redakcije *Frontisteriona* na sudjenje. Taj je tekst dodat uz ovo izdanje časopisa. U godinama koje su sledile, pisali smo i dalje tekstove ili ih govorili u magnetofon, tako da je Beogradom kružio »Radio-Frontisterion«. Posle osude na dva meseca prekršajno, za deljenje letaka, Zoran Minderović je otišao u Francusku. Danas živi u USA. Milan Ćirković i danas živi u Beogradu.

Tekstovi koje smo objavili u *Frontisterionu* napisani su uglavnom u stanu porodice Minderović na Studentskom trgu, gde smo se najviše nalazili, ili u mome stanu, gde i danas stanujem. Što se njihovog čitanja tiče, ni danas mi nije sasvim jasno kako je njihova ezoteričnost i očita uvrnuta pripadnost »kemp« humoru mogla da izazove toliko podozrenje i političko tumačenje. Odgovor je verovatno ne u tekstovima, već u stepenu hysterije vlasti.

Frontisterion

176 List za studente Filozofskog fakulteta broj . godina I

Odvodni logos (znak urlika)

Ovim listopadom arhonti otvaraju novo poglavlje u istoriji Universuma. Mi a priori polazimo sa hapsolutnim i aksiopatetičnim pretenzijama na večnost. Mi smo merilo svega postojećeg. Mi smo ponos naše mame. Mi vas mrzimo. Mi stojimo na stavovima kritičkog izvрта na celokupnu histeriju čovečanstva. Kontracepcija našeg lista je sveobuhvatna i uskotračna - tim pre što vehementno i violentno odabijamo svaki pokušaj restauracije antropomorfizma. Naime eksplicitno smatramo da nam sadašnjost ne odgovara, sa svoje pseudopodičnosti, antikularstva i senki velikog Samita Krematorijuma. Naša teorijska osnova zasniva se na učenju o manualnoj logici Šizifa iz Blejade. Suština tog učenja je u fiktivnoj imagarativnosti svega postojećeg. Iz svega ovoga da se zaključiti da je svet u kojem živimo (u užem smislu) kvintesencija gnjusobe. Zato se zalažemo za poligarhiju čistoga uma. Naš prisni prijatelj Eratosten je pomoću svog magičnog teleskopa primetio prvi tom sabranih dela pridrživača »Stivensonove dečje železnice«, koji je podbadao demos na pokornost i nesmetano razvijanje stvaralačkih otekovina pod okriljem tridesetjednoroce. On dakle predlaže kompromito između filozofije i grnčarstva. Mi se zalažemo za grnčarstvo i prihvatamo filozofiju. Strukturu na kolac! Uopšte, mi svoju majeutiku suprotstavljamo svim gnjus-magazinima.

PER ASPERA AD ACTAI

Fifigenija Bizmarkova

Krucificije Miop

Euzebije Gnžilantrop

Sledeći broj izlazi na klinastom pismu - kupite ploču!

(Na naslovnoj strani je montaža koja prikazuje dve antičke statue - borca sa podignutom nogom i Demostena, nešto nakrivljenog, tako da izgleda da ga je onaj atleta upravo šutnuo u deo ledja koji više nema pristojno ime)

str.2., odn. TABULA II

(Gore levo, sa fotografijom nasmejanog tipa ispred broda, i oznakom »Foto tele: sa ispraćaja«)

BASILEJ ORGIJA KREN'O

Grčki Basileus Orgija Konfront u poseti prijateljskim barbarskim zemljama

Naš Basileus je proveo vreme od januarskih do februarskih Ida na putu po susednim barbarskim krajevima. Nije potrebno isticati oduševljenje naroda Trakije, Makedonije, Ilirije i Frigije (poseta Kukiji je otkazana zbog obustave letenja i bolesti starešine krda), koji su i ranije imali prilike da izraze svoje oduševljenje genijem Basileusa Orgije i borbom grčkih naroda za uspešno izvodjenje robovlasničke revolucije. U okolini trakijske prestonice organizovan je lov na jednoroge u čast grčkog Basileusa. Posle smotre sojeničarske garde, Basileus Konfront je otpočeo multilateralne konverzacije sa tračkim rodonačelnikom Hipijom Većim. Dva državnika su veoma nepovoljno ocenila sadašnju svetsku situaciju i zato je, na inicijativu grčkog Basileusa, apelovano na sve evropske i maloazijske šefove država kako bi se sprečila persijska osvajanja i istrebljivanje hugenota u Makedoniji. Hipija Veći je istakao neodložnu potrebu za politikom mirne kongruencije i nemešanja u sopstvene državne probleme. Odgovarajući na pitanja, Orgija Konfront je ponovo istakao neophodnost sazivanja 734. konferencije neugroženih zemalja i njihove jedinstvene uloge u očuvanju normalnog prirodnog ustrojstva. Upitan o uspesima u razvijanju robovlasničkih odnosa, Basileus je odgovorio da je Grčka na veoma dobrom putu i da je njena privreda jača nego ranije, a njeni impotencijali su neiskorišćeni do optimuma. Drugi sistemi imaju mnogobrojne nedostatke, rekao je Orgija Konfront, a grčki robovlasnički sistem ima samo jedan - manjak robova; no naši privredni stručnjaci se već nalaze pred rešenjem ovog problema. Govoreći o robovskom problemu, grčki Basileus je izrazio spremnost da obnovi zastarele ugovore sa eminentnim gusarskim asocijacijama. Ocenivši razgovore kao veoma inspirativne i homogene, šefovi dveju zemalja su se založili za dalju saradnju i izgrđjivanje prijateljskih odnosa između Grčke i Trakije. Prvi korak je već učinjen - dve zemlje su podigle svoja diplomatska predstavništva na nivo zemunice.

177

Tuca i Muta

OPET PRETNJE MIRU

Od odevenih ljudi iz »Žbir-servisa« saznali smo da se u neposrednoj blizini grčke granice održavaju persijski vojni manevri. U njima uzimaju učešće blindirani slonovi sa mesnom posadom. Ovo potvrđuju i snimci iz arheopteriksa T-84. Jedinice satrapske odbrane dogovaraju se o planu akcija.

Atinska oligarhija uputila je preko persijskog vojnog atašea u Atini protestnu bas-notu Maršalu Kserksu.

VELIKA ERUPCIJA U POMPEJI - NERON OBIŠAO POSTRADALE KRAJEVE

Severno-južni deo dnjeprstrojske latifundije je zahvaćen katastrofalnim pomera-
njem platforme uz erupciju koji je, bivajući u snazi od 10 MW satova (peščanih)
prouzrokovao fiktivnu štetu. Uzrok nesreće je zasad nepoznat, ali policija se iskreno
nada da će u najskorijem vremenu pohvatati zločince - erupcioniste i predati ih
državnom tužiocu Remumifiku el Mumijanzesu. Istraga je ipak u toku. Uzorak
potresa je uhvaćen i izolovan i sada se nalazi na ispitivanju. Iz mnoštva neodređenih
nagađanja izdvojio se tračak sumnje da je erupcija podmetnuta od strane ilegalne
državne organizacije K.R.O.K. - Krokodili Rima u Odbrani Kibernetike, u cilju
zapašivanja. Cela ova stvar pripada nadležnosti hipijejske službe COGITO -
ERGO SUP.

Pored 100.000 novogradnji, srušena je i zgrada mezijske ambasade - pok. ambasador
Tulije Tula izjavio je da moramo uzeti u obzir sve političke implikacije. Fascinantnih
ljudskih žrtava nije bilo zato što je većina stanovništva angažovana ratom za indo-
evropsko nasledje.

Sinoć je u Pompeju stigao i šef Imperije Neron, i odmah izjavio duboko i srdačno
saučešće gradonačelniku Buffu Pumponiju u svoje i njegovo lično ime. Agilna i
prilježna akcija pomoći, rekao je Imperator, ogledalo je spremnosti da se bez
nepotrebnog razmišljanja hrli u Projanske ratove.

178

ŽDERAKLE IZ POMPEJE

VANREDNI SASTANAK UDRUŽENJA DRŽAVNIH SIKOFANTA

- . da li obadva uha?
- . da li sniženje cena usluga gradjanstvu?
- . sikofanti odlučno odbijaju polaganje žbiro-računa

Na vanrednom sastanku udruženja, održanom na zasad nepoznatom mestu na
relaciji Londinijum - gornji tok Ganga, atinski sikofanti su pokrenuli veoma zna-
čajno pitanje pravosnažnosti i važnosti svog svedočenja na sudu: poznato je, naime,
da dosad sikofantov iskaz nije važio ukoliko ovaj nije imao obadva uha i dokazao da
se istima služi, a verodostojna za iskaz razdaljina bila je do 10 stadija. Na ovom skupu
odlučno se postavio zahtev za izmenu tako krutih pravila, koja pre svega inhibiraju
i samu atinsku demokratiju, ne dozvoljavajući dobrom delu gradjanstva profesio-
nalno usavršavanje i društvenu delatnost. Sikofanti smatraju da mogu, ukoliko je
njihovo poimanje političkog trenutka dovoljno zrelo, čuti i dalje od deset stadija, pa
čak i naslutiti na bilo koju razdaljinu sve cerebralne devijacije. Naročito glasni u
ovim zahtevima bili su na sastanku gluvi sikofanti. Ukoliko se njihovi zahtevi usvoje,
sikofanti obećavaju osetno smanjenje cena gradjanstvu kao i progres za sve organe
zatvora u gradu.

U SPARTI DRŽAVNI ZEMLJOTRES

(sa fotografijom antičke statue dva rvača, i natpisom »Tele foto:
nemiri u Sparti«)

Jutros rano od agencije »Kerber« dobili smo vest da je u Sparti noćas oko 3 Keopsove sekunde po ponoći izvršen državni zemljotres. Vlada Sparte za ovo optužuje Atinu.

Pred atinskim konzulatom izvikivane su antiatinske parole: »Dole Perikle, dole Atinska pomorska flota«, etc. Stanovništvo je veoma uspabirčeno zato što se smatra da je vlast uzurpirana od strane pristalica podrivačke delatnosti neoatavista. Ovaj nemili događaj nije veliko iznenadjenje - već je poznato koliko je spartanska tiranija bila popustljiva prema rovarenjima ungergrund autokefalne asocijacije za rušenje ustavnog i državnog poretka.

POJEVTINILE MASTIONICE, DEČJE IGRAČKE I MISTRIFE

Uskoro stupa na snagu odluka po kojoj uz opšte pojevtinjenje navedenih artikala nužno poskupljuju kozji sir, masline, vuna, lan, beli luk, crno i belo vino, amanita muskaria, ulje, amfore, dvokolice, konji, magarci, sedla, potkovice, opcka, voda, herme, žito, ovas, smokve i kora sa drveta.

str.3. - TABULA III

VESTI IZ OBESTI

EMPEDEROKLE SUTRA SKAČE U ETNU

179

Znameniti ovdašnji gnoseosofičar Empederokle je najavio materijalnu potvrdu svoje tobožnje neuništivosti skokom u naš obližnji vulkan. Filosofičari su oduvek bili skloni erupecijama ekstravagancije, ali ovaj događaj, čini nam se sa razlogom, nadmašuje sve prethodne limitacije. Utoliko kriptičnije deluje vest da protektorat Likejona iznenadno raspisuje konjkurs za upražnjeno mesto predavača aleatoričke filosofije. Reakcije na događaj su dualizovane: Društvo za Zaštitu vulkana nepokolebanu rešenost da spreči ovaj akt nasilja i svaki sličan banditizam. Onomatopejski Komitet grada Atine mu, nasuprot svemu, dodeljuje zlatnu plaketu i lavorov venac za eskalaciju saradnje između nauke i efemernog političkog pragmatizma. Dobrotvorne institucije oglašavaju dizanje spomenika i pijace - zadužbine. Empederokle (490-430 g. pre n. ere) veoma je plodan pisac i našu kulturu je ponajviše zadužio objektivnim prikazanjima narodnog života. Učestvovao je u zbacivanju oligarhijske vlade koja je revolucionarno zamenila tiraniju u Akragasu i zato ga Giuseppe Mazini hvali par excellence. Značajan je njegov tačan ideološki pogled na probleme ljubavi i mržnje u stvaranju antikozmosa. Učio je da percepcija mahom zavisi od stepena očišćenja i to baca tamnu senku na njegov poduhvat. Gradski oci su odredili odbor za doček plus vojna muzika - a sicilijanska mafija, naučnikova rodna gruda, poslaće prigodan komentar. Za dalja istraživanja neophodno je konsultovati sledeća dela: H.Diels und W. Messerschmidt, *Fragmente der Untervorsokratiker*, vol. 1.8.ed. (1936) i J.F.Schumacher - Klockotchinsky, »Der Hypophys-Begriff bei Empederocles«, *Sudhofs Arch. Gesch. Med.*, vol. XXXIV, pp. 179-196 (1941).

KONJOS SA RODOSA

EPILOG SKANDALA OKO STUDENTSKOG ČASOPISA

Osnivanje jedinog pravog časopisa za helotsku inteligenciju je pomračeno mahnitanjem filozofa Aristokla koga studenti iz milošte zovu Platon. Časopis »Ideje« je demokratskom procedurom dobio uređivački kolegijum u skladu sa sugestijama Kebeta, Anita i Šerbeta koji su se u međuvremenu pokajali. Urednik »Klaustrofobije« iz Ninive smatra da bi dogmatski nastrojani profesori samo loše uticali na sadašnji stvaralački polet. Zato su Platonove aspiracije na popunjeno mesto glavnog urednika sasvim nedopustive. Njegova lametrijevaska konkretnost u srži odudara od naše želje da saznamo suštinu stvari. Nas ne interesuju zatvoreni sistemi već prodor u nove filozofske pobeđe. Uostalom, Platon se već legitimisao kao okoreli pobornik konzervativizma i čvrste ruke svojim stavovima u delu »De Re Publica«. On se zalaže za cenzuru poezije, sakaćenje umetničkih dela, progone veštica i ostale utvare iz administrativno - tiranosauruskog perioda.

ORFEJ TUŽI MAINADE I TRAŽI GOLEMU ODŠTETU

U optužnici Orfej navodi da su mu gubitkom glave smanjeni izgledi na ženidbu: sud međutim ovo nije uzeo u obzir kao osnovni razlog za smanjene izgleda na ženidbu. Mainade su i dalje u pritvoru.

LUKSOR - INCIDENT BEZ PRESEDANA

180 Naš konzul u LukSORu, Hipostazije Marginjanin, nasilno je mumificiran u toku jučerašnjeg dana. Dok zvanični forumi zagonetno ćute, obavješteni krugovi tvrde da je reč o političkom ubistvu iz krvne osvete, ali je verovatnije da se radi o poslovičnoj egipatskoj nestrpljivosti zbog nekih naših neplaćenih dugova. Naš Basilej je oštro reagovao podvukavši da je rok plaćanja prvo pomračenje Sirijusa koje još nije usledilo. Treba napomenuti da se ovo dešava u jeku našeg zalaganja za sastanak miroljubivih vojnih giganta na faraonskom nivou. Zemlju zapljuskuje talas nemira i Orfej je iznenada prekinuo turneju po Srednje egipatskom carstvu. Razjareni demos je polupao prozore na egipatskoj ambasadi u Atini.

TRAGIČNA SUDBINA NAŠE DOPISNICE

Naša stalna dopisnica iz Kaspijskog jezera, Eulalija Hidrofobova, nadjena je na dnu jezera zadavljena utercigerom. Otkriće je učinila podmornička patrola osmanlijske flote. Sumnja se da je dopisnica bila prvo porinuta a zatim potopljena. Nesrećna dopisnica nije stigla da se javi ni jednom dopisnicom. Iako je na svojoj dužnosti boravila kratko, uspela je da stekne simpatije ovdašnjeg stanovništva, te su razjarene mase demonstratna, čuvši vest, provalile u sojenicu sarmatske ambasade. Redakcija »Frontisteriona« prima izraze iskrenog saučešća i zgražanja na jezivo delo nedeljom od 1-3 časa noću u svojim prostorijama (Tarpejska pećina). Moljavamo radne i druge organizacije da pisma osude šalju isključivo pouzdanjem.

SUSPENDOVAN POZNATI SPORTISTA

Sportski Komitet je na sinoćnoj zatvorenoj sednici jednoglasno doneo odluku da se poznati dugoprugaš Fidipid, apsolutni ekumenski šampion, suspenduje na godinu dana i disciplinski kazni. Komitet je ovu odluku doneo posle saopštenja rezultata obdukcije koji su pokazali da je Fidipid bio dopingovan prilikom postavljanja

maratonskog rekorda. Fidipidov akt nije u skladu sa načelima Programa i Statuta Sportskog Komiteta. Prilikom donošenja ove odluke Komitet je uzeo u obzir olakšavajuću okolnost, tj. činjenicu da je pomenuti sportista umro odmah po izvršenom nedelu, te stoga nije izrekao uobičajenu kaznu od dve godine suspenzije.

K.MARADRONJAC

SIZIF PONOVO STUPIO NA POSAO POSLE KRAĆE OBUSTAVE RADA

Dopisnik sa Olimpa javlja o slučaju Sizif. Zevs poslao komisiju koja će na licu mesta da proceni uslove u kojima Sizif radi. Zevs je ujedno obećao Sizifu smanjenje nagiba po kome će gurati kamen kao i jednu garnituru pripravnika. Sizif je najavio čitavu plejadu obustava guranja ukoliko mu Olimpijska opština ne obezbedi penziju.

NEKI RETROSPEKTI SOLONOVE REFORME UNEZVERITETA

U eri konjfrontacije sa svim suspektima koji bi se usudili egzaltirati nad predloženim zakonima na 13 dasaka, pozivamo na svestranu raspravu kako bi isti bili u celini prihvaćeni (odma). Vizija novog Unezveriteta počinje izgradnjom studentskog megapolisa, sagradjenog na brisanom prostoru i ispresecanog širokim dvokoličkim stazama za dvosmerno cirkulisanje skitske konjice. Tu bi efebi živeli u miru i diferencijaciji. U odnose efeb - paidagog uveo bi se značajan novi faktor - slobodna diskusija medjusobnom autosugestijom. Zarad što većeg učešća u procesima cerebralno-politoidnog washinga, efebima će biti dozvoljeno da koriste intuiciju u saznanju svojih prava; naravno, odredjeni stepen hiposvesne odgovornosti pratio bi prava: efebi bi odgovarali za okupljanje više od jednog na jednom mestu; za pronuncijaciju nekodifikovanih ideja; za rod maslina; za slučajeve zrikavosti i nekontrolisani pesimizam. U smislu što intimnijeg približavanja Unezveriteta brodogradnji, brodovlasnici će izdržavati svoje buduće galiote, čime će galiot postati nosilac sopstvenog vesla koje će moći da sise za vreme studiranja. Naravno, efebi se moraju zalagati za razvoj kritičkog duha u svojoj sredini, a to će se postići kritičnim položajem svakog pojedinca. Postavka o organizaciji čini se u ovoj perspektivi dosta preživelim, pa će tako efebi sprovoditi svoje zahteve preko tela izabranog na dvadeset i tri godine, koje nema obaveza prema organizaciji jer ista ne postoji. Tako će efebi delati u atmosferi svaralačke dezorganizovanosti na individue. Trt mrt krt vrt hrt smrt.

181

Solon (iz milošte zvani slonče Ćira)

Z. CIGLBERGOVA

HARONOVA SKELA POD PRINUDNOM UPRAVOM

Uzrok je nerentabilnost i zastarelost postrojenja.

PERIKLOVA IZJAVA

Perikle se lično založio za izgradnju žičare do Olimpa, koja će imati dizanje i spuštanje zavisno od potreba Rimljana.

KUPON - NAGRADNA IGRA

br.1

svaki čitalac koji donese osamdeset

KUPONA
DOBIJA!!!!

besplatnu overenu dozvolu za lov na papagaje u dvorištu fakulteta.
Svaki čitalac koji donese dve stotine

KUPONA
DOBIJA!!!!

dozvolu da iste dresira u duhu teritorijalnog integriteta ličnosti

str.r - TABULA IV KUBURNA STRANA

SUDJENJE PROFESORU LEUKIPU I NJEGOVIH SLEDBENICIMA LEUKOCITIMA

182

Poštena javnost i Agora nestrpljivo prate proces usmeren na uništenje gnusishe pokušaja da se naš konstitutivni integritet izvrne preziru i totalnoj kritici. Naime, ovaj filosof, u Atini poznat pod imenom Leukip, okupio je veći broj mladih studenata i bacio im rukavicu za naučnu saradnju i epigramsko usavršavanje. Njihovo svratište, hram boga Schizmusa Parapoda, bio je začinjen staromikenskim pesmicama u interpretacijama obližnjeg pevačkog hora »Alkibijad«. Leukipova enciklika o potrebi rušenja vladavine strukture Imbecila Avgosta iz Vincenze dočekana je prilježnim odobravanjem i povećanjem produkcije avantgardnih vodvilja. Leukip se usudio buniti zbog krađe njegovih jalovih ideja od strane izvršnih efebi i njihovih teoretičara - počeo je da ističe da su nikada ispunjena načela i principi Mercury-partije izvitoperena suština njegove sofije, da efebi žustro napadaju njegove zoosocijalne projekte da bi ih zatim, posle 50-60 godina, sebično proglasili svojima. Ističemo da ideje nisu patentni, da su narodna svojina i da efebi, kao autentični deo atičkog stanovništva, imaju puno moralno pravo na njih.

Leukipovi noviji zločini su brzo izišli na videlo: lovočuvarka Vestinog hotela prijavila je Skupštini samostalnih Hifa, poštujući prepozicije kvizne autogestione igre, Leukipovu ulogu u kvarenju naše divne omladine. (Naša omladina je čarobna i samo zanemarljivo mali procenat zaslužuje sudbinu a la Ravallac prim. ur.). Leukip je učio da je razlika između beštija i ljudi u duhu a ne u dužini staza među redovima vladajuće klase, da je demokratska tiranija *contradictio in adiecto*, da je primitivizam zlo i etc. preteći tako da uništi naš edukativni sistem. Posmatrači veruju da će presuda biti oslobadjajuća (od njega). Filosof želi vlast i pritom tvrdi da mu to ne pada ni na kraj pameti (!). On ne želi vlast, odbija i najmanju pomisao na taj užas a sebi potčinjava sve veći broj budućih javnih i društvenih radnika, vrednih graditelja usrećene budućnosti futurologa, naroda, demosa, populusa.

Leukip je, kao izvikani filantrop - vegeterijanac i prijatelj robova, zahtevao veću količinu slobode za robove time rušeći proklamovanu odredbu o slobodi u okviru

lojalnosti. Uputno bi bilo napomenuti da je Leukip bio izbačen iz Kleptokratske partije zbog indirektnog rasplamsavanja studentskih frontistracija od 18. brumairea. On je »smirivao« nered i tako sprečio aktivnost basilejeve dželatske službe koja je bila u punoj ratnoj spremi, sva željna da pruži pomoć.

Izlišno je navoditi njegove izjave o rasulu atinske privrede, propersijskim strujanjima u pešadiji, pokolju na Hiosu, otmici sabinjanskog aviona. Sud je zaključio da je prof. Leukip predstavnik kserksističkog anarholiberalizma naklonjenog profašističkom parlamentarizmu i diktaturi lumpenproletarijata.

Moramo se podsetiti na Leukipovu nečasnu ulogu u formiranju ličnosti i zdravog razuma Dinosaurija Kronosa, gadnog tiranina: filosof je ovome otvorio puteve savremenog naučnog istraživanja što je pomoglo lakšem preuzimanju kormila. Simptomatično je da Leukip nije, kao ostali miroljubivi stanovnici Atine, pobjegao iz grada za vreme tiranije. On je opravdano osumnjičen za upotrebljavanje svojih talenata da bi pervertirao mlade slušatelje od lojalnosti Ignazu Loyoli, i ubedjeni kleptokrati, koji su uspešno izvršili revoluciju od 403 g., nisu želeli da svoje delo ostave na nemilost antireformi.

Na kraju, treba osuditi glasine o planovima za bekstvo iz zatvora uz pomoć prijatelja Pitona, etc. Naprotiv, optužnica je opterećena filosofovim predlogom društvu prijatelja Subjonctifa za otvaranje kindercouplerei-a u dobrotvorne svrhe. Veoma je teško reći da je ishod sudjenja neizvestan.

Periferikle Hipokljusijan 183

ZABRANJENA DRAMA »PERSIJANCI« - ESHIL U ZATVORU

Premijera novog dela mladog atinskog pisca Eshila bila je turbulentnija no što se moglo zamisliti. Već prvi songovi u trećem činu su uzburkali duhove da je publika počela izražavati svoje ogorčenje i neodobranje na najnedostojniji način. Atinski građani, nadaleko poznati po svojoj širokogrudosti i prijemčivosti na svaki avantgardizam, brutalno su prekinuli ovu predstavu smatrajući je gadošću i insvinjuacijom. Policija je odmah uhapsila Eshila da bi ga spasla od linčovanja (razjarena masa je pronašla i konopac).

Tako se pozorište »Klizistrata« našlo u neugodnoj situaciji - Uprava je odmah optužena za kolaboraciju sa Eshilom. Ali vlasti su bile umirene izjavom da je pisac glumcima podmetnuo drugi tekst i tako obmanuo pozorišne kenzore. Predstava je zatim zvanično zabranjena od strane specijalne komisije koju je Areopag imenovao u te svrhe. Gnev poštenog demosa logički je formulisan u kominikeu koji je izdala komisija:

»Ova drama je zabranjena zbog tendencioznog prikazivanja našeg demokratsko-robotovlasničkog sistema i izvrtanja političkih aksioma koji su odavno dokazani. Iza deklarativnog prihvatanja Klizenovih reformi Solonovog Ustava od 508. krije se duboko neslaganje sa našim opštim načelima i jasna inklinacija ka Peisistratovim vremenima. Eshilovo delo odiše slepom mržnjom prema Persiji, njenim oružanim snagama i caru Kserksu. Time je grubo povredjen poznati atinski princip negovanja prijateljskih odnosa sa barbarskim zemljama a naša spoljna politika izvrgnuta ruglu. Eshil je želeo da predimenzionira izvesna politička neslaganja između Helade i Persije da bi tako stvorio netrpeljivo raspoloženje u atinskom demosu. Mnoštvu antipersijskih parola pridodata je morbidna vizija budućeg razvoja odnosa između

dve zemlje: pisac predviđa persijske pohode, bitku kod Salamine, helenske pobeđe (!) i tako unosi nemir i pometnju među gradjanstvo. Najbolja ilustracija su sledeći stihovi:

Ah, Persijanci, svi što sjahu mladošću,
junaci pravi, sjajni kolenovici,
a samom caru svagda najodaniji
svi smrću izginuše najneslavnijom.

Slaveći Zeusa i veličinu atinske moći, Eshil otkriva malicioznu demagogiju koja je pokušala da podvuče njegovu idejnu ispravnost. Uzalud! Njegova teomahija je već svima jasno pokazala da je krajnje vreme za odlučnu olimpijadu protiv razbijača, trojanskih špijuna i ostataka stare oligarhije.«

Naravno, Eshil je primerno kažnjen zbog svog ispada - sud u Atini mu je odmerio kaznu zatvora u trajanju od četiri prestupne godine i globu od hiljadu novih talanata. Kazna je veoma blaga zato što se Eshil prvi put predstavio našoj pozorišnoj publici. Tradicionalno bičevanje je izbegnuto zato što je optuženi priznao da je mazohista. Eshil je u toku dana prebačen u zatvor »Herkul«.

Pozorište »Klizistrata« je poslalo pismeno izvinjenje sekretaru persijske ambasade, koje je isti primio. U Atini vlada relativan mir i policijski čas će verovatno biti ukinut u doglednom vremenu.

JEDNO PRETEĆE PISMO NOVORODJENOM LISTU »FRONTISTERION«

184

Ave drugovi, (Ovakva pakost je zaista besmislena - prim. red.)

Evo u čemu je stvar. U pitanju su kriterijumi koji se ne mogu preskočiti. Na stranicama Vašeg lista će sigurno biti objavljena gomila najgorih stvari o svemu. To Vam ne bi smelo promaći. Smatramo da takvom izdavačkom politikom branite sitnosopstveničke interese kobajagi kamufliranih i starmalih. Ali i mi konja za trku imamo. Zar ste zaboravili onu staru narodnu: »Halben trinken halben Scharatz geben«. A ono što pričate o nama da su nam dedovi krali gas i kolomas, a krastave babe otimalne parčad budjavog hleba od ratne siročadi. To nije istina. Želimo da ponovo podcrtamo da ste starmali a baška su Vam imena ružna. Mi se ne damo. Niste lepi al' ste glupi. Jel mislite da ste bogom dani (nama nikad nije bila namera da nanosimo lične uvrede - daleko im lepa kuća!). Evo šta Vam mi još konkretno zameramo. Zašto su ime lista i uvodnici na naslovnoj strani? Od druge do pretposljednje strane je ubibože a poslednja strana je ista kao i prva. Osvrt na poeziju - esse fuj! A filozofija - ludom radovanje. Osim toga grafička oprema Vašeg lista je pravo ruglo. Najzad, na kraju, prodajete nam neku politiku a ne znate ni osnovno pravilo kosa tanka uspravna debela. A mi ćemo se uhvatiti u koštav protiv vas pa kom opanci kom obojci.

Trasimah i njegova braća

KRITIKA NA REPU JEDNOG IZUZETNOG KULTURNOG DOGAĐAJA

Radar Kuplung - »Djungel bok«. Regi av Volt Dizna (u panjevima)

U trenutno nedefinisanim kulturnim struganjima punim neizvesnosti i očajja, uzdiže se svojom patetičnom jednostavnošću i krkljativnim naravoučenjem Njiga (k) o

džungli (vide *B.von Borjan »De immortalitate animae«*); ova nesvakidašnja manifestacija miroljubive koagulacije animalnih stremljenja zapahnuje dahom jagularizma i duhovnog elfantijazisa. Tu ima jedan medved i jedan taki panter i jedan zmija i jedan tigar i jedan lešinari i jedan majmun što je mnogo smešan; uporedo egzistira i maleni antropoid, koji je na putu da se metamorfozira, što uslovljava tragičan završetak filma - ultimativnu humanizaciju. Anarhoidan i stihijni odnos prema društvu i njegovim problemima zapaža se, međutim, kod većine animalnih likova i postepeno odvodi do neprihvatljivih ekstremno-darvinističkih stavova; oni se moraju podvrci škrtičkoj analizi i posmatrati u tami proparobrodske i radikalno viktorijanske teze usamljenog tigra, koji za svoje stavove ipak ne uspeva da prdobije učaurene džunglaške forume, sasma van tekuće linije mesožderstva. Zato će on i otići poražen, no ne zauvek: sputavanje njegove invencije bila je samo formalna pobeda lešinara. No ipak je medved najtipičniji u toj konstelaciji - lik kakav često srećemo u Balzakovim putopisima - debo i ritmoidan (rhythm&blues). On dugo uspeva da inhibira tigrovu delatnost uhvativši ga za reputaciju. Zmija se opet stalno vrti u krug sa svojim argumentima, a sva njena fleksibilnost ne uspeva da nadje adekvatno rešenje za reptiloidnu situaciju (get mad baby!). Izvesna doza samokritičnosti javlja se jedino u teritorijalnom krdu slonova. A posle ima i kako majmuni igraju, što je lepo i uočljivo do krajnosti. Ipak, gledalac, kad, izadje, ostaje impresioniran sublimnim, sonornim i vibrativnim glasom koncila tigra; dužom demoglobskom analizom i anketiranjem utvrdili smo da prosečno izveštačena intelektualka ne može rezistirati duže od 15 min. jednomu takovomu glasu. Gledajte ovaj film, ideologizirajte uspomenu na svoje detinjstvo (glas siktanja).

185

M. Čvoloni,

Garibaldijev subaša u punskim ratovima

*Zahvalnost:**Autor od srca zahvaljuje Tiganju Pretresijanu na bespoštednoj saradnji.*

str.5 - TABULA V

(Zlikovni prilog)

MONTEZUMA EL MAJONEZ: MIRABO NA PEGAZU
ULAZI U BUHARU

str.6 - TABULA RASA

*RUBRIKON SAVEZ- VOUS?**URLIK ROBERTUS MARIE OTTO von SCHWESTERSCH-
MERTZGLEB PARANOICZSY (1795-1971)*

Rodjen je 31. februara u Schwartzgrüngelbeblauwald-u u porodici siromašnih crkvenih miševa i bio je dvadesetosmo prestupno muško dete u familiji. Ujna mu je umrla na porodjaju. Krenuo je u školu kad su mu se pojavili prvi zubi, i to je kasnije pričao studentima u veselim anegdotama pune 92 generacije. Bio je najbolji djak sve dok nije progovorio. Većinu mrtvih jezika savladao je do navršene prve godine tako da mu je posle ostalo samo nekoliko polumrtvih. Mислеći da je muzika njegovo područje, napisao je 983 simfonije, od kojih su dve sačuvane. U četvrtoj godini je uvideo da je njegova sudbina ipak vezana za matematiku, parafiziologiju i tojagomahiju. Zato se posvetio klasičnoj trilologiji, spektralnoj filosofiji i zvertigonalnoj

lingvistici. U petoj godini objavio je životno delo *Historia Magna populorum omnium qui orbem terrarum numquam incolebant*. Svi, pa čak i najostriji kritičari njegovi, slažu se da je ovo delo epohalno. U aprilu 1801, upisao se na Univerzitet u Kriplbergu, a petnaest dana docnije doktorirao je sa tezom *Slabouillastique des glisteux pluvieux dans sodobicarbonie chez les nomades Schoumadieux et leur clistrophobie anormale*. Iste večeri, izabran je za večnog i doživotnog rektora svih nemačkih univerziteta u zemlji i inostranstvu. Sledećih 68 godina života proveo je u miru i spokojstvu, prevodeći Bibliju sa koptskog na eskimsku varijantu tajlandskog. Urlik je zastupao teoriju po kojoj su skandinavski podvodni ribolovci naučna podloga hrišćanstva i same Biblije: on je tu tezu donekle modifikovao - smatrao je, naime, da je Tacit polinezijski bog rođen u divljem braku između Agripine i njene mame. U svojim najplodnijim godinama (jedanaesta decenija života), posvetio se strukturalnoj arheologiji i otkrio mondensku četvrt Atlantide u kućnom akvarijumu dok je hranio svog ljubimca kita-ljudoždera. U to vreme napisao je oko 75000 knjiga uglavnom filozofskog sadržaja. Spomenimo samo najznačajnije, one koje ustoličavaju margine njegovog filozofskog sistema, dela zbog kojih mu je šusterski šegrt Manojlo Kant čistio cipele bez plate punih 36 godina, sve do svoje iznenadne smrti: *Hegel's semantics based on baseball flying-rockets and anthropomorphic mushrooms*, *Krautgefühlte Strumpfen an eisensteinische Spinnentheorie*, etc. Učestvovao je u balkanskim ratovima kao dopisnik lista AVANTI STAMPEDO. Na toj dužnosti je i poginuo, u gudurama oko Kikinde, a kenotaf mu se nalazi u njegovom rodnom mestu, Virginstrasse 887. Time se po svemu sudeći, Urlikova blistava naučna karijera završava, jer posle ovog nemilog događaja nije objavio ništa od većeg značaja.

DEMENTI REDAKCIJE

Ovim se ogradjujemo od samostalnog istupa člana redakcije »Frontisterion« poznatog po imenu Odisej Krivonogi na širokonarodnomasnim komunikacijama; on je pritom počinio vizuelna zlodela koja su kosti predaka uterala u strah: uostalom gledaoci su i sami defektološkom analizom mogli doći do zaključka da između stavova redakcije i stavova dotičnog nema nikakve konkavnosti, premda je prikaza puna paradigmatičnih krivina. Primećuje se i tendencija ka obaranju nagriženih perjanica: moljce treba pozvati na odgovornost, po članu 52 Zakona o favorizaciji moljaca. Potrebno je, dakle, bilo, energetski delovati, jer demografski podaci pokazuju da će istupi biti seriozni.

RIZNICA LATINŠTINE

INCOGNITO ERGO SUM
 CONDITIO SINE QUA-QUA
 IN VINAVERO VERITAS
 RUBICON ANTE PORTAS
 (nastavak u sledećih 2000 brojeva)

(crtež)

Demodok (skica za portre)

PLITON

FILOSOFSKI OBLOG (PRELOMINOGA AD PLITONEM)

»Splinposion u svetlosti purgativne i antiseptičke ideologije«

Osnovne kmeze:

1. U »Splinposionu« je pozitivna borba mišljenja i borba za mir.
2. pozitivan je i liberalan odnos sproću svih oblika bevandizma. Medjutim, neopros-tivo je autorovo nastojanje na nastojnicima i sviračima u frulu. Stoga mu podstavlja-mo sledeće zamerke: Pliton zaboravlja osnovne kategorije (srednja teška, poluteška, etc) koje je postavio Biros sa Kratosu i stoga pada u protivrečnost. On zadire u jednostrano krtikopanje ne razmišljavajući o posledicama (po sebe) što ćemo mu naknadno ispredočiti.

Pliton shematizuje dva Erota - Erota čistunca - spiritualnog - mamu, i prljavka - nevaljalka - tatu. On nije shvatio da iznad njih postoji Erot - država, koji je sam sebi dovoljan. Pliton ne poštuje ekumensko čoše i naseljava ga neuspešnim prototipovima, nasuprot naprednim kolonizatorskim pokušajima u sferi duha - koja je uostalom, najvećim delom već anektirana i naseljena politoidima. On uzalud pokušava da pre nabrekne misao svojih savremenika i obpljačka njihov prodajni Verstand. Pliton neskriveno odstupa od opšteprihvaćene i sprovedene enkaustike. On sluša svoj zli daimonos i teži da simplifikuje efebske mase što mu polazi za rukom tek u genetivu uz pomoć aguzativa. Njegov mistični autoprodor pokušava da istera efebske mase na ulice. Ovakvi njegovi politički stavovi opisani u Kamoj Sutri izvršili su presudan uticaj na vizantijski egzistencijalizam. Pliton svojim delom dokazuje samo to da je bio ružan kao i hapšen od strane Udruženja Drskih Neprijatelja sa punim pravom. I pored svih svojih negativnih gledišta Pliton ipak zaslužuje da mu se pruži politička drška. 187

Niktobratija iz Kaldeje

NAUČENJAČKI PRILOG – POLEMIKA

I Stav

Poslednja iskapanja na terenu Novog i Antiknog Singidunuma iznela su na svetlost nauke nenadano i kvazineverovatno otkriće: natpis u tri primerka (na papirusu, kamenoj ploči i pleksiglasu) i u dve jezičke varijante; papirus je veličine jorganskog čaršava, ploča veličine modle za kuglof a pleksiglas je spaljen što jasno pokazuje da je bio izložen uticaju vatre. Nesumnjivo interesantniji je natpis na gačkom jeziku, koji glasi: Oslanjajući se na Spitzbub-ov *Wörterbuch der Gakisch- kleptomantische Ursprachen*, 3487, XXVI, 1765/2, moje tumačenje bi bilo:

TRTOS JE MRTAV, SKLONITE SE STRINE, SRCE SUZI, C,C,C.
(izraz duševne boli)

Očigledno, reč je o kolonistima sa Eubeje (uporedi kapitalno delo o Eubeji, *B. Imbecillieux*, »Craterologie des flacons trouves dans la taverne Chez Phrina la charmeuse«), što dokazuje i navod iz *Corpus inscriptionum pathologicarum*, III, 875, sa naznakom i lokalitetom severnog dela njenog, područja lovaca na haringe (dubidem, III, 869). U tom smislu, treba se takodje osvrnuti na stihove Diluvijeve (*Asyrica*, II, 25), koji sasvim jasno kaže, prenoseći Manirija Kljustosa čiji je spis izgubljen:

*Vae mihi miserum, pecunia mea zgulitum,
Quales facini sunt Euboeae trincones.
Dakle - kolonisti, lovci haringi, i mortalitet uslovljen
alkoholizmom. Time predmet smatram zaključanim.*

Kliberije iz Rudimentare

II Stav

Već je poslovično, pa i paradigmatično neznanje mog uvaženog kolege Kliberija: on čak ne razlikuje gački od drčkog, a tu bi razliku sigurno znao da je konsultovao *Litetarische Kriminal-Lexicon für Kindergarten*, 8, VI; *oslanjajući se na svedočenje Krustacija Azinusa, Euglupija Kvaka i drugih još nepronadjenih spisa, ja odlučno tvrdim da spisi potiču od Alekandrove vojne na Trisvale, a bejahu poneti kao uspomena na susret velikog vojskovođe i nešto manje korpulentnog filozofa Diogena, koji će se odigrati pet godina kasnije. moje tumačenje bi bilo:*

TRUBA! (Diogen u sebi)

MORE ACO, SKLONI SE SA SUNCA! (Diogen glasno)

Dakle - vojna, uspomena, bure i antinebulozna atmosfera. Uostalom, mogu se, proveriti radi, uporediti Ludendorf, *Snitzelgrund Vorschläge der Frigidisch-Polinesische Poetik*, kao i Wasserkopf, *Fragmente der Gummibruder*, a takodje i moji neobjavljeni spisi.

188

Time predmet smatram zaključanim.

Tristifor Frotirski

ZAHVALNICA FOSSILIMA

Redakcija »Frontisteriona« energično se zahvaljuje fossilnim članovima vrhovnog samoupravnog cfebskog tela fakulteta za srdačno finansiranje i moralno podupiranje u besprimernim naporima da se trijumfalno nastave propatološke intencije u našoj sredini. Mi čvrsto stojimo iza vaše fossilne politike i salutiramo vašim inauizguracionim nastojanjima da održite i nas i vas; pozdravljamo vaše fiktivne uspehe i vaš involutivni manirizam u revolucionisanju prežvakane patetike. Utoliko je važniji vaš doprinos borbi za fuzionisanje Britanskog Muzeja i Muzeja Madam Tiso. Udružićemo sve svoje prepotentne mogućnosti da vas periferizujemo i anihiliramo do samih tehnoloških granica svoje clokvincije; priznajemo vam jedino zaslugu u fermentaciji našeg mizantropizma. Kupite nam kola.

za redakciju Lesos sa Strvosa

str.7 -TABULA VII
TEST - ROMAN - POESIJA
SMUTI PA PROSPI
OTRESITI MLADIĆ
(roman)

(sa originala preveli: Avgustunij Vesplazijan i supruga mu)

Sva slučajna sličnost sličnim događajima u životu je sasvim slučajna. Svi likovi i situacije su sušta imaginacija samog autora Frederica Garcie Trujilla.

Rodjen je od majke Ankice dok je otac obavljao svoju svrsishodnu dužnost istrebljivača jeresi bele urtikarije. Otac je bio obučen u visoke crne čizme, dugački smedji kožni šinjel i imao je običaj da čeka pod karijatidama Slobode. Majka Ankica je svog nestasnog i mirnog dečaka (kako su to već događaji iziskivali) vaspitala u duhu svetih mormonskih uzoraka čedne izopačenosti koji su se svakodnevno mogli videti u autobusima KGB (Gradsko saobraćajno preduzeće - ležarina uračunata), u stilizovanim teglama sa formalinom. Bejaše to znamenita i revolucionarna godina ispunjena Bahovskom logikom (ne misli se na onog Baha nego na ovog drugog). To beše izuzetno prelomna godina kako za ljudski duh tako, bogme, i za mnoga tela: tada je Veliki Savet Mormonskih Poglavica zasedao u punom sastavu po peti put od svog osnivanja donoseći važne i dalekosežne odluke - sam finale Savetovanja, praćen burnim aplauzom i vapajem gladnih kolhozanera koji nisu mogli drukčije da izraze svoje odobravanje, bio je slikovito ogledalo protivrečnosti tadašnje epohe. Naime, veliki Mormonski Poglavica, kasnije popularan u narodu kao Stevan bez Ostrva, nije uzeo u obzir brižljivo obradjenu odluku o borbi protiv Andromedskog Mormonskog Saveta i svoje izlaganje zaključio uzvikom: »Živeo Veliki Andromed!« A taj će se rasep pogubno odraziti na kasniji razvoj ne samo otresitog mladića već i mnogih drugih znanih i neznanih junaka naših dana.

Rodio se baš na vreme da mu daju pravo ime njegovog vremena i dadoše mu ime Melit. U prvo vreme nije ga pogadjala orijentacija Zlatnih Arhipelaga jer mu tata beše zatočen tamo svega sedam godina pošto se i sam pre toga bavio odašiljanjem istih na njega. Zlatni Arhipelag behu tada gusto nenaseljena ostrva i mesta koja su se u običnom životu nazivala Radost u radu. Melitu je Zlatni Arhipelag predstavljen kao raj sreće i blagosranja za one koji to nisu mogli naći na Zemlji. Melit je dugo razmišljao o tome kako je njegov otac poslat na Ostrva u večitoj potrazi za eudaimonom i mnogo je vremena moralo proteći pre nego što je nesrećni mladić bio suočen sa gorkom istinom. Ta istina se sastojala u ovome... (nastavak u sledećem broju)

189

ŠIŠMIRŠTRASE

Prevedeno sa gruzijskog na andaluzijski

Šišmiš je zao i deluje kvarno
 šišmiš ne izgleda blistavo sanitarno
 šišmiš je pacov nakon krizmanja
 šišmiš je lišen svakog odricanja
 šišmiš je ženjen a nema mamu
 šišmiš je rutavac u amamu
 šišmiš je crn i nenumerisan
 šišmiš je najernji kad je ugljenisan
 šišmiš je gori od mrtvih papista
 šišmiša mrzim jerbot sam ista.

Junija sa Stampedosa

Higgity Heidegger Huxley and Hume
 Shmiggity shmoggoty shmaggoty shmoom
 Nietzsche is pietzche as pie in the sky
 Sartre is smartre than piss in your eye.

Haggle with Hegel, horrendous hodge-podge
I'm full of colossal philosophy dodge
Dynamic dialectic dillapity doo
Philo philoso philosophy phoo.
Vertigo wary go merry go then
Codify modify models and men.
Schliggily schmaggoly schmogoly schmuck
It gives me a headache; I'd rather go fuck!!!

Atavizija iz Arga (IV vek)

TEST

1. Koliko vam treba da očerupate živog pauna?

a) 21 min. b) 12 sec. c) 17 h.

2. Vaša majka je kupila njufaundlendera i zapustila dedu: on beži od kuće i postaje disk-džokej u »Oraču«. Šta vi činite:

a) ostajete poraženi

b) varate njufaundlendera u ajncu

c) kromanjonišete

3. Jeste li ikad štampali GNJUS-MAGAZIN?

a) ne

b) ne

c) ne

190

Podelite poene i pomnožite ih sa kubnim korenom vaših godina starosti, a zatim izaberite rezultat koji vam se sviđa.

Rešenje — (pokazuje na crtež dinosaurusu)

str.8 - TABULA MCCCLXXVIII ČITAOCI NAM PIŠU, A MI NIŠTA

Imam tri godine, a on 68. Šta da radim?

Više ne mogu da izdržim zameranja i otrovnost okoline: završio sam agronautiku, imam dvokolicu i zamunicu izvan grada, ali još nisam našao čoveka svog života. Možda je tome razlog moja bolesna stidljivost?

Posle pedeset i tri godine srećnog braka, moj muž je počeo da kasno dolazi kući, govori imena u snu i zaboravlja da stavi kecelju kad pere grnčariju. Kaže da više nisam najlepša. To je u meni razbukvalo skoro zaboravljene pubertetske komplekse: da li da i ja potražim utchu u neslućenim zabavama?

Ksantipa u Weltschmerz-u

VAPIJEMO ZA ROBOVIMA - SARADNICIMA!

Uslovi:

1. da pripadaju jednom od dva glavna spola

2. da nisu kažnjavani više od 28 puta

3. da se izdržavaju sopstvenim zubima

4. da su psihički, mentalno i duševno rekonvalescentni

5. da su humanistički obrazovani (diploma zabavišta)

NEĆE USKORO! NEĆE USKORO! NEĆE USKORO!
ALI AKO SE POJAVI -
KUPUJTE »KRUG« JEDINI PRAVI ČASOPIS ZA JEDINU I ZA SVE KRIVU
FILOSOFIJU
NEĆETE GA NAĆI NI KOD JEDNOG PRODAVCA NOVINA!
NEĆETE GA UGLEDATI U IZLOZIMA!
ZATO GA I NEMOJTE KUPITI!
NO PRE NEGO ŠTO VAM ISTRAGA DOSADI, POTRAŽITE GA U DVO-
RIŠTU FILOSOFSKOG KALKULITETA
CENA NEODREDJENA, KAO I SADRŽAJ!
NOVO!

Uzbudljivi događaji učesnika škandala koji je potresao štampu Starog veka!

BIO SAM KATILININ ZAVERENIK!

U najnovijem broju »Neolitika pres« donosi 36. nastavak uzbudljivog feljtona:

Ciceron postavlja zamku - Fulvija je znala - Senator Marko Regulus odlazi na vikend na svom šarenom konju - Kakva je uloga konja posle vikenda? - Šta je inspektor Pauperije Mental našao u ormanu svoje žene? - Za koga je hromi gladijator kupovao stilske etrurske lampe - Rimsko podzemlje i potkrovlje stupaju na scenu - Jesam li otkriven?

Da li je otkriven saznaćete u 37. nastavku!

IZDAJE, U INTERNE SVRHE, FAKULTETSKI ODBOR SAVEZA STUDE-
NATA FILOSOFSKOG FAKULTETA. (ČLAN 15. ZAKONA O ŠTAMPI I
DRUGIM VIDOVIMA INFORMISANJA)

SVI SARADNICI SU UREDNICI STROGO ZABRANJENA IZDAJA U IN-
TERPLANETARNE SVRHE STROGO ZABRANJENA ANTROPOLOŠKA
ISTRAŽIVANJA SAME REDAKCIJE

USKORO!!!

PRIBRANA DELA DZ. ILIČA IBIDEMA!!

U 83 TOMA

SA PRSTOGRAMOKM AUTORA U ZLATOTISKU, ŠTAMPANO GOTI-
COM, MOŽE SE DOBITI I NA DEVETOMESEČNI KREDIT

VERZIRAN SLUGA TRAŽI ROBOVLASNIKA RADI PARAZITIZMA

MAMA VRATI SE KUĆI!

FILEMON I BAUKIDA

KUPUJEM ISPRAVAN KATAPULT OD 8,5 MM.

ALKIBIJADOV PAS

ZAGLAVLJE

glavni i neodgovorni arhonti:

Euzebije Gnjilantrop

Krucificije Miop

Fifigenija Bizmarkova

autokefalni kenzor:
Periferikle Hipokljusijan

sporedni arhonti:
Sizif iz Blejade
Eulalija Hidrofobova
Remumifik el Mumijanzes
Porfirije Grozničavi
Augustunj Vesplazijan

idejni savetnik:
Biros sa Kratosa

cerebralni korektor:
Lešos sa Strvosa

vaspitni gladijatori kao i direktori:
Trtos Mrtos
Konjons sa Rodosa

(dve šake koje pokazuju u dva različita smera)

IZLAZIZOROM!

DODATAK

192

»Frontisterion-ov« zaveštaj sa smudjenja
feniks tica opet kljuca

DRAJFUS PRIZNAO SAMOSPALJIVANJE RAJHSTAGA! BRUT JE U BEKSTVU!

Sudjaje: Klot, Frket i Lahezis

Obsudjeni je frustriran za: nedela protiv S.P.Q.R. i gladijatora u ofsajdu, za vredjanje Katona Matorog Nautičkog, za organizovanje skupova šumskih stanovnika i ostalih haotičnih biocenoza, za aktivno sudelovanje u seobi naroda 375. god. u 12 h popodne, sa svesno bojkotovanje Milanskog edikta, a po članu 313. Zakona o dvotrećinskom razmožavanju. Obtuznica je osmudjenom čitana na maternjem jeziku sudjaja - gruzijskom. Pretorijanci su, isukavši obnažene mačeve, ukrlječivši urokljivim pogledima, gnevno zabranili pristup svim reptilima sa parnim brojem ekstremiteta. Tom prilikom je vodja pretorijanske garde demantovao vesti o puću tvrdeći da je budući regent još uvek u debilnom stanju. Obtuznici je otuznicu saslušao nestašno, vrteći se na repu događajaja, no primirio se pri uvidjaju glogovog kolca i fatamorgane, koji su glavni dokazi otuznice. U pauzi smudjenja izvršena je seča knezova, posle čega je istima omogućen pristup u smudnicu. Usled nedostatka dokaza osmudjeni je privremeno rasčerečen.

Svi svedoci su zaklati na knjizi »Vini Pu i empiriokriticizam«, za razliku od tužioca koji je zaklat na knjizi »Snupi protiv Crvenog barona«. Svi svedoci su se razišli u svim izjavama, i nije im ni na pamet padalo da šire dezinformacije, nego su sve izmišljali. Tužilac je bio čio i mio sve dok nisu stigle taze vesti iz Punskih ratova, tj. da je glavni svedok Hanibal pobegao sa slonovima u nepoznatom pravcu. Svedok Jovan Srebrou sati nije izjavio ništa, na šta je osudjeni ostro skočio i tvrdio da nije kriv i priznao da nije učestvovao u Petoj simfoniji. Zatim je advokat mahnuvši repom

srušio Bastilju u nehatu. Državni javni daždevnjak je detaljno odgovarao na svoja pitanja i davao tačne odgovore o nikad neotkrivenom identitetu Trtosa Mrtosa, Konjosa a Rodosa, Birosa a Kratosa i Leonea Imbecilea iz Vicence. Time sudjenje nije završeno. Naricanje presude se očekuje. *Zvanični stav*: Socijal-darvinizam je poražen! Kocka je pobačena! S njim ili pod njim! Per aspera ad cactus! Vivat epidemia! Hic haec hoc! Maleficia iudicibus puniuntur! Caesar pontem fecit! Oni u stvari sudu Junu a ne Vladi - toliko da znate i da se ne date! *Reagovanja*: Vukodlak iz Klazomene je izrazio neslaganje što osudjeni nije egzemplarno egzekutiran u interesu istrage a pre početka iste. Oma posle čerečenja, Javni Daždevnjak je u svoje lično ime sazvao Bal vampira na koji su bili pozvani svi posvećenici počasne Bambusove Močuge. Društvo mikroskobdžija izjavljuje da će i dalje gledati naopako (i zlo).

PLAUDITE AMICI * DRUGO VAM NE OSTAJE * KOMEDIJA SE NASTAVLJA

UPUTSTVO O PRAVNOM OTROVU:

Pokušajte da sa ovim pozivom udjete u smudnicu.

Pokušajte opet.

Pokušajte opet.

Vratite se Mami Prirodi.

Na nebu nema ništa.

U zatvoru svašta.

I vas će.

*

Javićemo se sa Krfa

Meskalin pod *Roman Brilej* Slovenci (prvič)

»Is all that we see or seem
But a dream within a dream?«
E.A. Poe

Meskalin: alkaloid kaktusa pejotla (*Anhalonium lewinii*), ki uspeva v glavnem v porečju Ria Grande, torej v Mehiki in Teksasu. Pejotl naj bi bilo izvirno azteško ime kaktusa, nekatera plenema ga imenujejo tudi hikori, huatari, seni in wokowi. Za domorodce je to sveta rastlina, kult pejotla je takorekoč formirana religija («peyotism»), z letom 1914 celo institucionalizirana v okviru *Native American Church*. Gre za sinkretizem, pri katerem »poganski« elementi »adaptirajo« krščanske temelje (pejotisti poznajo vse standardne krščanske zakramente, vendar jih duhovito transformirajo; npr. namesto hostije, se pravi Kristusovega telesa, prejemajo tako imenovane »mescal buttons«). Pejotl premore tudi svojega patrona - *El Santo Niño de Peyotl*, ki ga častijo, kakor se pač spodobi. Meskalin so iz pejotla izolirali leta 1896, sintetizirali pa 1919. Učinki »čiste« substance in pejotla, katerega posušeni mescal buttons vsebujejo do 7 % meskalina, so kvalitativno identični - halucinacije vseh vrst in še marsikaj.

Leta 1913 izide voluminozna *Allgemeine Psychopathologie* Karla Jaspersa,* nadvse cenjeno in do dandanes reprezentativno delo s področja psihopatologije, z določenimi zadržki seveda. Pozneje izide še nekaj revidiranih natisov (1919, 23, 46), ki niso toliko zanimivi v smislu kliničnega gradiva, tega Jaspers zgolj aktualizira z novejšimi raziskavami, kolikor so pomembni na ravni filozofske in epistemološke diskusije ter konfrontacij, med drugim tudi s psihonolizo. V svojem delu Jaspers lansira koncept t.i. psihopatološke fenomenologije, katere glavno metodološko vodilo je v tem, da ni dovolj, če nek partikularen fenomen izoliramo in ga tolmačimo kot takega, ampak je treba težiti k zgostitvi že definiranih fenomenov v neko celoto, jih skratka dojemati interaktivno; na metodični ravni, tj. na relaciji zdravnik -

* Karl Jaspers: *Allgemeine Psychopathologie*, Heidelberg 1913.

pacient, pa gre za pacientovo individualno izkušnjo, kot je le-ta sam (besedno) formulira. Nevarnost takšne zastavitve je seveda v tem, da se lahko izteče v aksiom »Pacientova beseda je Zakon«, kar sicer v vsakem primeru drži, vendar le pod pogojem, da to Besedo že v samem začetku problematiziramo, to pa je v popolni obliki mogoče šele v procesui (freudovske) analize. Kakorkoli že, Jaspers stavi na subjektivno intimistično percepcijo, čeprav je psihiatriji vsaj že od konca stoletja jasno, da ne more (povsem) zaupati percepciji drugega. Od tod velika fantazma psihiatrije na prelomu stoletja, še natančneje, fantazma psihiatrov: kako »avtentično« opisati psihotično, denimo šizofrenično izkušnjo, kako se ji vsaj maksimalno približati? Kako neki, če ne s pomočjo halucinogenov... V poglavjih, kjer secira »fenomene« halucinacij, fleksibilnosti časa in prostora, modifikacij lastnega telesa, problem halucinantnega »dvojnika« etc., so Jaspersu glavna opora prav eksperimenti, ki so jih številni zdravniki opravili en personne z meskalinom in drugimi halucinogeni. Temeljna referenca je slovenski psihiater *Alfred Šerko*, Kraepelinov »dedič« in utemeljitelj koncepta parafrenije, pa tudi oster nasprotnik psihoanalize, čeprav je svoj čas na Dunaju med drugim poslušal tudi Freudova predavanja.^{*} Svetovno znan je postal (via Jaspers) z razpravo *Im Mescalindrausch*,^{**} ki je v *Allgemeine Psychopathologie* obilno citirana. Po vsem videzu je Šerko med prvimi, če ne kar prvi Evropejec, ki je zaužil čisti meskalin (če seveda odštejemo nekatere stike kolonizatorjev s pejočlom, katerih motiv nikakor ni tičal v znanosti), vsekakor pa je njegovo poročilo prva resna meskalinska študija. Po Šerkovi zaslugi postane meskalin pravcata moda, ki se iz zdravniških krogov sčasoma preseli v polje literature. Ljubljana pri tem ni nobena izjema, še več, prav tu se na enem mestu združita fantazma pogleda v »dušo« šizofrenika in odkrit poziv k pisanju »iz podzavestnih prepadov duše«. Namreč, leta 1936 izide v Modri ptici esej zdravnika in pisatelja *Bogomira Magajne* (točno, to je taisti Bogomir »Brkonja Čeljustnik« Magajna!) *V kraljestvu meskalina*,^{***} ki predstavlja svojevrstno kuriozitetu in je, jasno, prezrti Dogodek slovenske kultur(n)e (zgodovine). Že to je zadosten povod, da Magajnov esej objavimo v celoti, jih je pa vsaj še deset:

195

Od 1 do 7: Zato, ker je *V kraljestvu meskalina*, če smo rahlo nesramni, literarno vzeto ena boljših stvari, kar jih je Magajna sploh napisal;

8: Ker ga niso še nikjer ponatisnili, čeprav gre dejansko za v času prve objave izredno odmeven in celo famozen tekst^{****}

9: Ker gre za določen eksces; ni naključje, da je bil objavljen prav v Modri ptici, ki je bila že sama po sebi ekscesno podjetje (npr. Magajnovi prispevki o psihiatriji in njenem odnosu do literature, objava Otta Weiningerja, uvajanje in popularizacija Freuda, fenomen Bartol etc...);

10: in nenazadnje zato, da nam bo vseskozi pred očmi, torej kot referenca-pri-roki. V tem smislu ga je dojeti kot »integralni« del pričujočega pisanja.

* Alfred Šerko: O psihoanalizi, Ljubljana 1934.

** Idem.: Im Mescalindrausch, Jahrbucher für Psychiatrie und Neurologie, 1913, s. 355-66.

*** Bogomir Magajna: V kraljestvu meskalina, Modra ptica, 1936/37, s. 220-227.

**** Eden redkih, ki je opozoril na ta manko, je Janko Kostnapfel: »Prav čudno je, da tega znamenitega eseya v več kot 50. letih menda še ni ponatisnila nobena slovenska literarna revija.« (Delo, Književni listi, 5. oktober 1989, str. 5.);

Pisanja, ki se bo morda komu zdelo konfuzno in do skrajnosti eklektično, kot nemogoči bricolage. Za to tudi gre - kaj pa so halucinacije, še posebej tiste serijsko producirane, drugega kot preHITEVAJOČA se brkljarija, puzzle, ki mu vedno umanjka označevalec-Gospodar. Meskalinske podobe se ne prikazujejo sistematično, niti selektivno v pozitivnem redu, prej so analogne, računalniškemu programu naključne izbire. V nekem smislu bomo zgolj sledili problematični »metodi« samega Magajne, tj. poskusu sistematizirati in empirično-statistično slediti konfuZnim in kontingentnim slikam ter zapisati nekaj, kar se konstitutivno izmika zapisu. Med eksperimentom so bili prisotni razni opazovalci, od Šerka do stenografa, ki je imel nemara najtežjo nalogo: v omamljenosti je Magajna večkrat »pozabil« na dogovor, da bo opisal vse, kar bo videl, pri čemer se je dogajalo, da je ekstatično kričal »Zapiši to!« in s prstom kazal po prazni sobi. Če se v halucinacijah človeku pripeti, da hostija iz monštrance zaplava proti sredini sobe, tu nekaj časa lebdi, se nato metamorforizira v kristalno čašo, ta v rožo in roža v manjšo rožo, in če pri tem vrhu vsega prepeva Ave Marijo, potem bodo naši preskoki iz literature v film, iz fenomenologije v psihoanalizo, iz New Yorka 30-ih v New York leta 2000, iz Mehike v Ljubljano in, če bo potrebno, od Primičeve Julije do Stephenha Kinga (velja tudi obratno), potem bodo ti preskoki videti še preveč okorni.

V kraljestvu *Bogomir* meskalina *Magajna*

V začetku tega stoletja je prinesel popotnik iz Mehike profesorju Knauerju v München sok, strup kakteje *Anhalonium Lewinii*, in mu priporočil, naj ta strup preizkusi na sebi in drugih, če hoče pogledati v neznan, skrivnosten svet. Profesor Knauer se je precej časa obotavljal, saj še ni bilo znano, kakšne nevarnosti vsebuje ta strup v sebi. Vozel je presekal prof. Šerko, ki se je javil prvi, da ga bo poizkusil na samem sebi in ga je poizkusil trikrat. Potem so poizkusili tudi drugi. Knauer je pisal o tem nekaj mimogrede in vsa stvar je ostala širokemu znanstvenemu svetu še vedno nepoznana. Leta 1913 pa je prof. Šerko predaval v zboru za psihiatrijo in nevrologijo na Dunaju o doživetjih z meskalinom na sebi in priobčil potem predavanje v »*Jahrbücher für Psychiatrie und Neurologie*« in s tem vzbudil zanimanje in pozornost v širokem znanstvenem svetu, ki se je začel od tedaj resno baviti z meskalinom. Pri nas je delal poizkuse na lajkah tudi dr. Kamin in priobčil o tem razpravo v »*Lječniškem Vjesniku*« št. 5, leta 1933.

Ko sem prečital dr. Šerkovo razpravo, me je zamikalo, da bi vpliv meskalina poizkusil tudi na sebi. Oktobra lanskega leta se nam je posrečilo dobiti ta strup, in dr. Hribar mi ga je injeciral v hrbet. Poizkusu so prisostvovali prof. Šerko, dr. Hribar, dr. Cunder in nekateri lajki.

Kljub temu, da sem komaj čakal, kdaj se bo poizkus začel, me je v začetku takoj po injekciji zajelo občutje podobno onemu, ki ga ima plezalec, ko se ozre na visoko steno, ki jo hoče preplezati, in žilni utrip mi je narasel na 130. V začetku sem čutil samo rahlo bolečino, ki je postopoma naraščala in me polagoma docela okupirala, čeprav ni bila intenzivna. Ko sta pozneje poizkusila meskalin na sebi tudi dr. Hribar in dr. Šerko mlajši, je bila bolečina prav huda. Kmalu se mi je pojavilo občutje lahne zameglenosti, ki pa ni bilo neugodno. Popustila je kmalu sposobnost za seštevanje. Nato se je pojavila omotica in lahkotno, veselo razpoloženje. Za ušesom sem začutil

migetanje in vztrepetavanje, ki se je širilo v zaglavje. Zazdelo se mi je, da teže diham in da bo dihanje vsak hip obstalo, česar pa nisem maral diktirati dr. Hribarju, ki je stenografiral, da bi ga ne preplašil. Zdelo se mi je, da se mi močno zatika jezik, česar pa tovariš ni mogel konstatirati. Omotica je izginjala. Postajal sem vedno vedrejši. Zajelo me je smešno občutje, dami rasejo lasje po golih delih glave, zlasti na koncu sem čutil cel šop las. Migetanje in vztrepetavanje pa se je razlezlo po celi glavi. Občutil sem tudi intenzivno svoje obrvi. Utrujenost, ki se je medtem polastila leve noge, je prešla tudi v desno, zlasti v koleno. Vsi predmeti so se začeli zibati v navpični, vodoravni in poševni smeri. Utrip je narasel na 140, krvni pritisk je znašal 120. Naj kar tukaj omenim, da so se tekom poizkusa pojavile močne nabrekljne pod očmi, da so se zenice zelo razširile in so le neznatno reagirale na svetlobo in da je bil obraz tako izpremenjen, da sem se kljub vsemu začudil, ko sem ga videl v zrcalu. Za psihiatra je zanimivo tudi to, da so mi začele obrazne mišice v času najbujnejših halucinacij vztrepetavati in grimasirati, česar sem se pa le postopoma zavedel. Imel sem tudi občutje, da mi vleče glavo proti rami in da me nekoliko davi. Telo je bilo včasih polno utrujenosti, potem pa zopet tako lahko, da ga nisem čutil prav nič. Ko sem že legel v posteljo, se mi je zdelo, da se je postelja potegnila naprej in da so noge zelo dolge. To so bila pa tudi vsa zgolj telesna občutja. Pri profesorju Šerku se je namreč meskalin pri enem poizkusu igral kot vrag s posameznimi deli telesa in jih maličil in razkladal na vse mogoče načine. Tudi se mi ni zdel ves čas, razen ene izjeme, ki jo bom navedel, prostor bistveno izpremenjen. Pri profesorju Šerku je namreč meskalin tudi tega izpreminjal, ga daljšal in krčil, da so se mu zdeli hodniki neznansko dolgi. Čas mi je tekel z bliskovito naglico in kljub temu, da sem haluciniral od treh popoldne do drugega jutra z vso bujnostjo, se mi je zdelo, da traja vse skupaj komaj nekaj ur. Sposobnost za računanje je popolnoma popustila in sem iste številke napačno sešteval, mesto da bi jih enostavno preštel in pomnožil. Sicer pa nisem imel več nikakega interesa za to in sem sešteval le zaradi neke vljudnosti do tovariša, ki se je trudil z menoj. V začetku halucinacij sem bil pozoren na osebe, ki so bile krog mene in sem vneto diktiral stenografu, pozneje pa so me halucinacije prevzemale vedno bolj. Pozabljal sem na okolico. Diktiral sem avtomatično in tudi nesmiselno saj sem na primer kazal s prstom za slikami in klical tovarišu: »To, to zapiši«, ne da bi se spomnil, da tovariš slik ne vidi. Pa bi bilo tudi brezupno skušati opisati slike, ki so drvele kot ogromen film mimo mene in se valile kot veletok druga čez drugo in komaj sem hotel označiti eno, se je že prikazala druga in vse v nepopisno čarobnolepih barvah, kakršnih skoraj ne moremo srečati v zunanjem svetu. V navadnem življenju razlikujemo od rdeče skupine npr. rdeče, cinober, karmin, rožasto barvo, oranžno. Meni pa se je zedlo, da vidim od ene skupine dosti več barvnih različic. Zanimivo je tudi to: ako gledamo od blizu v gozd ali na streho, bomo lahko razločevali naenkrat v ostrem obrisu le eno skupino dreves ali le eno skupino opek na strehi, druga drevesa, druge opeke pa bodo na obeh straneh fiksirane skupine le v nejasnem obrisu pred nami. Ko sem pa gledal v halucinaciji gozd ali streho, sem videl vsa drevesa, vse opeke ostro konturirane v vidnem polju. Ne samo to - videl sem tudi naenkrat vse raze po deblih, vsak list posebej in celo žile po listih, na travnikih sem videl vse cvetke naenkrat enako ostro in vsako bilko, vsak cvetni list, vsak zeleni list posebej. Slike so se pa hitro izpreminjale in prehajale druga v drugo. Roža se je začela npr. spreminjati v žensko ali narobe, pes v ptico, katedrala v slap, stolp v kačo itd. To zadnje dejstvo bi lahko dalo dosti misliti npr. za simboliko religij, za postanek pravljic itd.

Dobro uro po injekciji se je prikazala prva prikazen, in sicer kakih tri četrt metra širok metulj, ki je počasi plaval po sobi. Krila so bila proti sredi plavkasta, proti robu rjavkasta s paralelnimi ornamentami. Komaj je ta izginil, se je že prikazal drugi, manjši z rumenimi lisami, ki so izpreminjale barvo v modro, rjavo, rumeno. Nato so se pokazali veliki krogi, drug v drugem in potem špirale, ki so se bliskovito vrtele v nasprotnih smereh. Dr. Hribar je zaklical, naj si mislim vrtnico, ko pa sem pomislil nanjo, so se prikazala v dolgi vrsti velika pavova peresa. Eno se je oddaljilo od vrste in plavalo v prekrasni barvi v velikem krogu ter izginilo in naenkrat je plaval pred menoj cel roj majhnih rožic, obdan z listi, podobnimi listom pelargonij. Ena roža se je urno vrtela, od nje pa so radialno bežali ravni žarki in sem diktiral: »Na sredi je zelena barva, karmin, rdeča, organžna, rumenkasta, rjava in se kaže roza trak. Vse postaja nejasno. Sedaj se kaže pahljača, vedno večja postaja, sedaj že gori z rdečimi plameni, okrog pa se kažejo večbarvni oblaki. Sedaj se kaže veliko ptičje pero z rdečim srcem na sredi - lepi rumeni žarki se izpreminjajo v rdeče, rdeči se izpreminjajo v divje nageljne, ki prehajajo v karmin... prikaže se zelen viseč obok - iz nageljnov rastejo velike veje z rdečimi kosmi... kaže se roža v obliki gramofonske trobente, v njej se vidi pestič, ki je kot rumen trak, sedaj že temnordeč, roza, že izginja... le nedoločljiva ozka svetloba z zelenimi oblaki...«

Zaradi boljšega pregleda ne bom navajal prikazni v vrstnem redu, kakor so se prikazovale, ampak raje po skupinah. Prikazni pa je bilo skoraj brez števila.

Barve: Med posameznimi slikami so se rade prikazovale zgolj barve, bodisi v velikih kaotičnih oblakih, bodisi bolj kot neka nemirna gmota ali kot sij, ki je v vsej pestrosti lil od vseh strani v sobo. Človek bi pomislil: V začetku je bil kaos.

Geometrični liki: so se prikazovali najraje v obliki krogov in špiral. Krogi in špirale so se vrtele z bliskovito naglico. Špirale so bile sedaj ozke, da bi komaj vtaknil roko vanje, pa so se urno raztegnile kot v velikanski neskončni tunel, skozi katerega je drvela reka svetlobe najrazličnejših barv. Kazale so se tudi krogle, izmed katerih so nekatere v čudovitih barvah drsele po sobi stene navzgor, in visoke piramide, okovane z obroči.

Ornamenti in preproge: Vsak slikar bi ostrmel nad lepoto, ki se je kazala v množici ornamentov, ki so se spreminjali in kombinirali na vse mogoče načine in to od najnežnejših, kot pajčevina tankih, do ogromnih in masivnih; bi ostrmel nad čudovito tkanimi preprogrami in pestro barvanimi pregrinjali, ki so vihrala po prostoru. Ako bi si jih le nekaj ohranil v spominu in če bi bilo mogoče jih potem realizirati v umetniškem produktu, bi postal najslavnejši ornamentik sveta.

Rože: Bilo jih je na tisoče, bodisi posameznih, bodisi v šopih in celih travnikih. Nekatere so bile drobne, druge kot velike trombe. Nekatere so bile vsakdanje znanke: nageljni, vrtnice, encijani, marjetice, sončne rože, tulpe, trstičje, druge samo znanke nevidnega sveta in nikoli videne na tem svetu. Spajale in zvijale so se v ogromne girlande in vence, ali pa so se nizale druga v drugo, tuba v tubo z bliskovito naglico. Nekatere so bile drobne in srčkane, posejane po širokih travnikih ali ob čarobnem potoku, druge so bile veličastne kot rože iz pragozda. So zopet rastle metre visoko ob zelenem jezercu take, ki so bile kot ledene rože na zimskih oknih in so žarele v nepopisnem srebrnkastem siju. Druge so bile kot dih nežne, morskim algam podobne, ki so plaho polegale po tleh. Bile so ovijalke, ki so se vile krog vitkih stebrišč pravljličnih poslopj ali celo okoli pohištva v sobi itd. itd.

Pokrajine, gozdovi, potoki, reke, slapovi: Bile so široke, v obzorje segajoče pokrajine, ob katerih bi ostrmel Hodler in postavil prednje novo pesem iz daljine. Barve travnikov so bile lepše od najfinejših akvarelov. Smrekovi gozdovi so bili polni in masivni. Listi listnatega drevja so bili obrobljeni s srebrnkastim sijem. Včasih so bili gozdovi čudovito plastični, kot bi jih nekdo posebej izklesal, ali kot razsvetljene kulise na gledaliških odrih; bili so zopet taki kot drevesa na kitajski svili ali kot ogromne praproti itd. Iz zelenih bregov so izvirali studenci ali pa so tekli med gredicami pravljinih vrtov. Voda v njih se je svetlikala v vseh barvah, reke so bile mirne in veličastne, slapov je bilo dosti. Najlepši je bil Niagara. Natanko sem vedel, da je prav Niagara. Gledal sem zviška nanjo. Padala je neslišno v velikanski podkvi in v ogromnih pramenih v globino. Prameni so žareli bolj živo od ognja v vseh barvah. Naenkrat se je ogromna podkev prelomila v sredi. V velikanskem loku je zaokročila ena polovica slapa nasproti drugemu in sta se potem dva valila v globino. V odmoru, ko so me nekaj časa pustili samega, je prišel k meni prof. Šerko. Prav tedaj sem zagledal čudovito skupino planin, zelo podobno Martuljkovi skupini. Snežne piramide so bile obrobljene z ognjeno zlato barvo. Vsako skalo je bilo videti posebej in vsako smreko, ki je hitela od vznožja navzgor proti strminam, vsako melišče posebej. Slika je bila tako lepa, da mi je bilo težko, da ne morem profesorju vsega označiti. Pa saj je sam videl take stvari. Prikazala se je sinja gladina širokega morja. Po njej se je zibala naprej in naprej jadrnica z rdečimi jadrji. Nobenega človeka ni bilo videti na ladji. Naenkrat so se odtrgala jadra in zaplavala kot velikanski metulj nad ocenom, pod njimi pa je ladja sama drvela naprej.

Stavbe, vasi, mesta: Videl sem cele množice streh z neznanimi mesti po njimi. Vasi so bile po večini gorske, hiše podobne tirolskim z lesenim nadstropjem in z vitkimi visokimi strehami. Ponovno in ponovno so se prikazovale. Na obzorju se je prikazal New York-Manhatan. Nebotičniki so se lesketali v svetli svetlobi. Vrh enega izmed nebotičnikov je stala stavba, podobna rimskemu amfiteatru. Prikazalo se je velikansko svetišče v obliki bizantinsko-ruske cerkve z ogromnimi čebulastimi stolpi. En tak stolp se je začel bliskovito vrteti in se je podaljšal v ogromno, kakih sto metrov dolgo in za naročje debelo kačo, ki je visela z glavo v zrak in je bilo videti na njej vsako lusko posebej. Ali nista ti dve sliki podobni onim bizarnim, ki jih tako radi slikajo nekateri surrealisti, ali v častnem smislu tudi nekateri, ki so zaprti po umobolnicah, pa žive svoj intenzivni svet? Videl sem množice gotskih katedral v ogromnih dimenzijah in izdelanih preciznejše od Alhambre, polnih sinje, rdečkasto sinje ali karminaste svetlobe z omamno lepimi stebrišči, loki, lestenci. Takih katedral sem videl celo vrsto, pa tudi gledališč v grško antični obliki. Z neke stavbe so viseli v notranjščini s stropa pestri lampijoni, ki so se spremenili v migetajoče tanke kače. Nekatere vasi so bile tako skrivnostno ljubke kot vasi iz Andersonovih pravljic.

Živali: Poleg celih travnikov pavovih peres in raznovrstnih metuljev so se prikazale čaplje, marabuji, pelikani, plamenci, noji, rajčice in cela vrsta znanih in neznanih ptic. Nekatere so stale nepremično in vztrepetavale s krili, druge so se v gostih krdelih podile tik ob tleh. Njihova peresa so se lesketala kot diamanti v vseh najopojnejših barvah. Po široki cesti so vlekli trije vprežni rumenordečkasti prašiči voz, ki je bil trenarskim vozovom podobno pregrnjen z rumenordečim platnom. Spredej na vozu je sedel velik pes in držal vajeti v svojih tacah. Držal se je silno resno. Naenkrat se je pres spremenil v krdelo ptic, ki so letale iz voza in nazaj vanj, medtem ko so prašiči z vozom v divjem diru drveli po cesti naprej. Sredi morja je

začel plesati v vitkih krogih velikanski morski pes in se zvijati v spiralo, skozi katero je pogledala ogromna človeška roka.

Osebe: Želel sem si videti Primicovo Julijo in nekatere v spominu meni ljube osebe. Niso se hotele prikazati. Kljub temu, da so bila telesa oseb zelo precizno izoblikovana, sem videl v vsej intenzivnosti samo en obraz. Ko sem stopil zvečer v spalnico, se je prikazala na omarici nebeško lepa glava blondinke z rožnatimi lici in velikimi, plahimi, sinjimi očmi in z zlatimi gosto valujočimi lasmi. Ko sem ostrmel nad to lepoto, s katero se ne more ponašati nobena Evina hčerka na tem svetu, se je naenkrat lepi obraz spačil, spodnja čeljust se je zelo podaljšala in iz nje so zrasli velikanski ostudni zobje, nakar je vse skupaj izginilo. Oseb sem pa videl dovolj. Videl sem mračnega Arabca, ki je stal v belo haljo ogrnjen in z nejasnim, črnim obrazom ob robu puščave. Prikazale so se trume deklet, ki so bile v obliki rozete razporejene v ležečem položaju z nogami druga proti drugi in v tako čudovitih oblekah, vsaka v različni, da bi tudi pariški mojstri-krojači ostrmeli nad njimi. Ornamentirani so bili tudi njihovi čeveljčki, ki so se včasih tako povečali, da ni bilo videti drugega kot trumo velikanskih drug proti drugemu obrnjenih, v rozeto razporejenih in ornamentiranih podplatov. Take ženske skupine so se prikazovale ponovno v vseh mogočih oblikah. Le tam, kjer bi morale biti glave, je bil prazen prostor ali pa gmota barv. Kljub temu, da je bilo erotično čustvo v seksualnem smislu v vsem času eksperimenta popolnoma ugaslo in da nisem imel tedaj nobene seksualne želje, sem se začudil, da sem videl vse ženske samo oblečene. Za hip le je eni zaplapolalo krilo navzgor in se je pokazalo za hip v oranžnem siju in v nejasnih konturah telo do pasu, pa se je takoj izmaličilo v nejasno gmoto. Pri drugi ženski so se njene noge naenkrat spremenile v cvetlične prašnike in pestič, krilo v cvetne liste in naenkrat je rastla pred menoj čudovito lepa roža. Posameznih deklet skoraj nisem videl, ampak skoraj samo v skupinah. V skupini sem videl tudi kakih osem šolskih sester. Stale so nepremično v krogu v naravni velikosti obrnjene druga proti drugi, z glavami sklonjenimi proti sredini kroga navzdol. Njihovih obrazov pa ni bilo videti. Naj pripomnim pri tem, da sem na gimnaziji stanoval v Marjanišču, ki ga upravljajo sestre. Prikazala se mi je tudi slika, ki mi vse življenje ne bo šla iz spomina. Prav takrat, ko sem si želel videti Primicovo Julijo, se je sredi sobe naenkrat prikazala sama Mati božja. Natanko sem vedel, da je ona. Soba je bila tedaj popolnoma neizpremenjena in sem istočasno videl pohištvo in pod pred seboj in veliko, tedaj zastrto okno. Tudi ni bilo sedaj nikake posebne čarobne svetlobe v sobi, kakor je sicer skoraj neprestano valovala. Zato je bila vsa slika čudovito preprosta in kakor resnična. Marija je stala sredi sobe v nekoliko nadnaravni velikosti, mnogo hipov nepremično, s proti meni obrnjeno in nekoliko sklonjeno glavo, ogrnjena v haljo, ki ji je prekrivala glavo in padala v gostih gubah prav do stopal, katere je tudi prekrivala. Barva halje je bila temnorjava in kakor iz grobega blaga. Mesto obraza, ki ga ni bilo videti prav nič, je bila le črna senca. Opazoval sem jo zavzet in se čudil, da se nič ne premakne, nakar je naenkrat izginila, ne da bi se izpremenila kot druge podobe v kaj drugega.

Razne podobe: Naj kar pri tej religiozni sliki omenim še drugo. Videl sem oltar in na njem veliko monštranco, iz katere se je belila hostija. Naenkrat je zaplavala hostija iz monštrance v prostor naravnost naprej, obvisela nekaj hipov nepremično v zraku, nato se je izpremenila v kristalno čašo, ta čaša v rožo s široko razprostrtimi listi, na dnu katere je ležala drobna, dosti manjša roža. Listi velike rože so se začeli trgati in plavati v prostor, nakar je vse skupaj izginilo.

Bilo je razprostrto pred menoj široko, nekoliko mračno polje, visoko nad njim pa zelo rdeče, skoraj karminsko rdeče nebo. Naenkrat so začeli deževati izpod neba v gostih trumah in v najbujnejših barvah silno precizno izdelana padala, na katerih so viseli drobni rdeči možički. To deževanje padal je trajalo dolgo. Videl sem tudi velikanski zrakoplov z dvema motorjema ob straneh. Mesto tretjega srednjega motorja pa se je zvijala velikanska zmajeva glava in vsa stvar je zdrvela kot pošast naprej. Videl sem tudi množice bojnih ladij, ki so drvele po morju mimo mene in na katerih so sijali žarki v bajnih pramenih na vse strani, na naročje velikega Saturna, ki je v tem času plaval, obdan s svojimi obroči, po prostoru, itd.

Občutja: Pred eksperimentom sem pričakoval intenzivnih erotičnih doživljajev, pa ni bilo nič takega. Začetni nemir je polagoma izginil in se stopnjeval v vedno večje veselje. Akustičnih halucinacij in doživetij nisem imel. Tudi so ostali dr. Hribarjevi poizkusi s tamburico brez uspeha. Zvok se mi je zdel prav tak kot sicer, dasi sem večino življenja prepeval po raznih zborih. Nepozabno pa bo občutje veselja in popolne sreče, ki se je večalo od ure do ure in se stopnjevalo v nepopisno ugodje, v neko popolno blaženost, podobno morda oni, ki jo obljublajo religije za večno plačilo. Občutje zaljubljenega človeka, ki objema ljubljeno bitje, ni nič proti tej popolni sreči, ki je poprej nisem mogel niti v slutnji doživeti. V sredi najbujnejših halucinacij je bilo to doživetje tako popolno, da bi se brezbržno nasmehnil, če bi moral tisti hip umreti. Tedaj sem tudi pozabljal na okolico in se zavedal, da so ljudje krog mene, šele, če so me poklicali. Če doživljajo nekateri skicofreniki kaj podobnega, potem je razumljivo, zakaj se ne menijo za okolico. Prav v tem občutju popolne sreče so me pustili nekaj časa samega in sem se kar naenkrat zavedel, da prepevam polglasno Ave Marijo. Par ur po injekciji me je prof. Šerko vodil po oddelkih bolnice. Hodil sem za njim kakor pijan, vendar pa nisem doživel na viziti nekaj časa nič posebnega. Ko pa sem prišel v drugo nadstropje in se ozrl skozi okno nad Ljubljano, sem s strmenjem ugotovil, da se dvigajo Kamniške planine visoko v zrak tik za mestom in je žarelo mesto in planine res v nepopisno lepem siju. Vse hiše pa so se mi zdele kakor začarane. Tedaj sem se z začudenjem ozrl na profesorja, na strežnice in na bolnike. Pa čudno, tudi bolnice so se mi zdele kakor začarane, so se mi zazdele, kakor bi bile ulite iz svinca, pobarvane in kljub temu žive. Občutje, ki se me je polastilo sedaj, je nepopisno. Nekaj hipov sem se popolnoma zbehal, moral sem se oprijeti postelje in me je naenkrat zgrabila misel, da sem sam zaklet, da me je nekaj vrglo na popolnoma drugi svet in se mi zdi, da se mi je hotel tedaj razvleči obraz v začuden jok. Imel sem občutje, kakor da sem spoznal nekaj strašno skrivnostnega in da bo odslej konec vsega prejšnjega življenja. Prepričan sem, da bi se to stopnjevalo v nekaj grozi podobnega, toda že smo krenili iz nadstropja in jaz sem pobegnil nazaj v sobo kakor v neko pribežališče, kljub temu, da me je profesor nagovarjal, naj odidem iz hiše v mesto, da bom tam marsikaj nenavadnega doživel. V sobi me je takoj zopet prevzelo vse veselje.

Iluzije: Poleg halucinacij sem doživel tudi par iluzij. Okno sobice, v kateri sem dobil injekcijo, je bilo zastrto. Na drugi strani je sijalo sonce in je padal njegov žarek na zastor ter tvoril na njem podolgovato nejasno liso. Naenkrat se je ta lisa začela oblikovati v zemljsko oblo s premerom poldrugega metra. Na eni strani je bila močno razsvetljena, na drugi strani se je gubila v temo. Obla se je počasi, počasi vrtela. Obdana pa je bila na obeh straneh z zelo intenzivno temo. Ko sem zvečer odšel v splanico, me je obiskalo nekaj prijateljev, med njimi mladi matematik dr.

Kalin. Ko sem se ozrl v njegov obraz, se je ta tako pošastno spačil in dobil tako ogromne dimenzije, da sem ga prosil, naj se umakne, da ga ne bom videl.

Gladu nisem ves čas prav nič občutil. Ko sem zagledal na mizi večerjo, mi ni bilo do nje prav nič in sem spil na prigovarjanje le nekoliko kave. Prikazni so se nadaljevale vso noč. Pozno po polnoči sem par ur zaspal in tedaj sanjal. Sanje se niso kdovekaj razlikovale od običajnih sanj in jih ne bom omenjal, čeprav se jih tudi spominjam. Z nastopom dneva so se halucinacije vedno bolj gubile. Vendar se je tuintam preko dneva prikazala še kaka cvetlica, ki pa ni bila nič več tako intenzivna kot prejšnji dan. Zvečer se me je polastila komaj premagljiva želja, da bi vzel še eno izmed injekcij, ki so bile namenjene za moje tovariše, pa sem zato odhitel v Unionsko klet in krotil to željo z vinom, medtem ko mi je spomin neprestano uhajal v veličastno pravljico, ki je šla mimo mene.

Preostane nam še vprašanje, kakšen pomen imajo poizkusi z meskalinom. Brez dvoma imajo veliko vrednost za spoznanje ene izmed najzamotanejših duševnih bolezni skizofrenije, kateri se sicer ne moremo dovolj globoko približati niti z razumom niti z intuicijo. Z meskalinom pa si ustvarimo nekake notranje oči, s katerimi nam je dano pogledati proti njenim pokrajinam. Sicer halucinirajo shizofreniki pretežno akustično, vendar se mora v njihovi duši dogajati nekaj podobnega kot v meskalinskih doživetjih. Tudi v literaturi zadnjih dni, ki se bavi z zdravljenjem skizofrenije z insulinom, je postavljena domneva, da kažejo bolniki med tem zdravljenjem pojave, ki so podobni onim v meskalinskem opoju. - Pisatelje in umetnike pa bo zanimal predvsem odnos opisanih pojavov do umetniškega ustvarjanja. V tem pogledu ne moremo izreči ničesar trdnega. Brez dvoma pa imajo slike surrealistov nekaj podobnega s prividi, ki sem jih opisoval: Npr. Nebotičnik z amfiteatrom na vrhu, cerkev, katere stolp se je izpremenil v kačo, zrakoplov z zmajevo glavo itd. Tudi nekateri skizofreniki rišejo podobne podobe. Obenem mi je po tem poizkusu zopet stopila živo v spomin Maeterlinekova »otročka« drama »Modra ptica«, ki sem jo čital pred nekaj leti. V njej se vrste najčudovitejše slike druga za drugo kot nekaj pravljичni viharen ocean. Spomnil sem se tudi slikarja, ki je to knjigo ilustriral; njegove ilustracije so zelo podobne prividom v meskalinskem opoju, čeprav jih po potenci in intenziviteti ne dosežejo. Ali nista Maeterlinck in njegov ilustrator morda črpala iz podobnih, podzavestnih prepadov duše? Če bi bilo to res, potem nam bi meskalin odpiral vrata tudi v bistvu umetniškega ustvarjanja sploh, čeprav bi še ne pojasnil zadnjih skrivnosti, katerih pa morda nihče nikoli ne bo mogel pojasniti, ker bi pač moralo priti izven človeka neko popolnoma drugo, dosti višje bitje, ki bi praskrivnosti človeku razodelo. Nočem zajadrati v kako mistiko, ali spekulativnost, menim pa, da bi bilo dobro, če bi tudi filozofi in eksperimentalni psihologi sami poizkusili meskalinov opoj, ki skriva v sebi morda velike možnosti dognanj.

V spomin Lidiji Sklewicky

V nedeljo, 21. januarja 1990, je v prometni nesreči na G. Jelenju umrla mag. Lidija Sklewicky, sociologinja iz Zagreba, stara 35 let mama enajstletne deklince. Bila je vodilna teoretičarka feminizma srednje in mlajše generacije v Jugoslaviji, avtorica in koavtorica dveh knjig s tega področja, s številnimi objavljenimi članki v Jugoslaviji, ki je imela na področju raziskovanja feminizma in ženskih gibanj največ objav tudi v tujini.

Praznina, ki je ostala za njo, pa je toliko večja, ker je bila Lidija tik pred predajo izredno obetavne disertacije o diskurzu ženskih gibanj v Jugoslaviji; gre za material, ki ga je neutrudno in z veliko natančnostjo zbirala več let in ki v njeni obdelavi prikazuje bodisi protipatriarhalno tendenco teh gibanj ali pa njigovo postavljanje v določene politične kontekste v vsakokratnem boju za oblast.

Ravno zaradi tega je njen odhod velika intelektualna izguba. Kajti za to biografijo je bil skrit talent in v tem prostoru morda celo najboljša kombinacija vrlin, socializacije kozmopolitizma in radovednosti, ki je obetala še vrsto novih, zelo domišljenih in modernih intelektualnih izdelkov. V Lidijinih knjigah, razpravah in člankih, ki jih je izdala ali pa ravnokar pisala, so združene danes nepogrešljive strokovne vrline: natančnost, esejistične sposobnosti, humanistična podkovanost in metodološka definiranost. In Lidija je bila edina med sociologi v tem prostoru, ki je hkrati uspešno uporabljala kulturno antropologijo, naj sodobnejše metode zgodovinskega raziskovanja in kvalitativno sociologijo.

Imela je vse nujne socializacijske predispozicije, da to svojo usmerjenost uspešno privede tudi na »evropsko« raven; zato ni rabila prisegati niti na Srednjo ali katero drugo Evropo, na vstopanje ali izstopanje vanjo, pa tudi na oddaljevanje od marksizma in javno spreobrnitev v kako drugo »meščansko« obliko analize družbe ne. Izvira iz tipične »stare« srednjeevropske poljske plemiške diaspore prejšnjega stoletja, ki se je zaradi avstrijske politike »presajevanja« intelektualcev ustalila v Zagrebu. Iz te krausovske in musilovske tradicije je Lidija v svojem delu in življenju poudarjala tisto najkreativnejše: distanco do »neposredno dane«, večinsko interpretirane zgodovine, neustavljiv subtilen cinizem v opazovanju vsakdanjosti in, v Musilovi maniri, »vživiljanje« majhnega človeka v kompleksno tkivo življenja drugih in institucij. »Kinderštube«, kultivirana izdelanost njenega smisla za opazovanje in njena meščanska urejenost, ki je za ta prostor popolnoma nenavadna, marljivost in dokumentiranost njenega dela, so v našem prostoru obetali najmanj izredno solidno standardizacijo neke nove sociološke orientacije. Zaradi tega bo v profesionalnem prostoru njeno mesto verjetno še dolgo ostalo prazno.

Silva Mežnarič

Opravičilo

Avtorjem in avtoricam, ki so objavili svoje prispevke v prejšnji številki esejev, pa tudi bralcem in bralkam, ki so se skozi številko prebijali, se opravičujemo zaradi velikega števila napak. Za vnaprej lahko le obljubimo, da bomo storili vse, da do takšnih negativnih pojavov ne bo več prihajalo.

Uredništvo

Uredništvo	
Eseji	Vlasta Jalušič, Miha Kovač, Tomaž Mastnak, Igor Škamperle, Marcel Štefančič jr., Tadej Zupančič, Ali Žerdin
Razprave	Mladen Dolar, Rado Riha, Slavoj Žižek (urednik Razpola); Miran Božovič, Rastko Močnik, Stojan Pelko, Alenka Zupančič
Glavni urednik	Miran Božovič
Odgovorni urednik	Vlasta Jalušič
Tajnica uredništva	Alenka Zupančič
Oblikovanje in prelom teksta	Biba Mazzini
Tisk	Korošec, Ljubljana
Svet revije	Mladen Dolar, Zdenko Kodolja, Tomaž Mastnak, Rastko Močnik, Braco Rotar, Miran Šimenc, Darko Štrajn, Tadej Zupančič (delegati sodelavcev); Slavoj Žižek (predsednik); Pavle Gantar, Gregor Golobič, Peter Klepec, Dejan Pušenjak, Tanja Rener, Rado Riha, Marcel Štefančič jr. (delegati širše družbene skupnosti)
Naslov uredništva	Ljubljana, Gosposka 10/I
Uradne ure	Ponedeljek, od 13. do 15. ure
Tekoči račun	50101-678-47163, z oznako ZA PROBLEME
Letna naročnina	Za leto 1989 je naročnina 100.000 din, za tujino dvojno
Izdajatelj	RK ZSMS, Ljubljana, Dalmatinova 4
Naklada	1300 izvodov
	Revija denarno podpira Kulturna skupnost Slovenije. Po sklepu Republiškega sekretariata za kulturo in prosveto številka 421-1/74, z dne 14. marca 1974, je revija oproščena davka od prometa proizvodov.
	Rokopisov in slik ne vračamo.
	Cena te številke je 60,00 dinarjev.