Laura Cottingham

Biti lezbijka je tako šik... da pravzaprav sploh nismo več lezbijke

I. del: ODSOTNA PRISOTNOST

Povem vam. V času, ki prihaja,
se nas bo nekdo spomnil.
Sapho, c. 600 pr. n .š., na otoku Lesbosu

Dokler ne bodo vse ženske lezbijke, ne bo
resnične politične revolucije.
Jill Johnston, Lesbian Nation, 1973

Ne štejem se za lezbijko. Sem lepa,
kot Jacqueline Susann radoživa smrklja!
Sandra Bernhard, QW, 1992

V devetdesetih se dogaja rahel sociološki premik, ki – na prvi pogled – kaže, da smo lezbijke in lezbištvo vstopile v novo obdobje kulturne vizibilnosti. Podobe lezbijk se občasno pojavljajo v televizijskih situacijskih komedijah; sodobne muzejske razstave občasno vključijo umetniška dela lezbijk in o lezbijkah; neodvisni filmi z lezbičnimi zgodbami najdejo investitorje in distributerje; nekatere komercialne revije so se povzpele s pritegnitvijo lezbične publike; kulturološka literatura z "lezbijkami" v naslovu je sedaj tako na komercialnih kot akademskih seznamih. Čeprav so se zavestni lezbični kulturni boji pojavili v času gibanj za žensko emancipacijo v sedemdesetih

letih ali prej, se mala eksplozija reprezentacij v devetdesetih razlikuje po svojem bolj večini ugajajočem kot subkulturnem jedru: podobe in zgodbe, ki odslikujejo lezbijke, in ki so se prej ustvarjale in razpečevale skorajda izključno znotraj lezbičnih skupnosti, krožijo sedaj v nelezbičnih kontekstih. (Seveda pa so simulirane podobe lezbištva že dolgo material na pornografskem tržišču in tovrsten zgodovinski kontinuum poteka dalje.) Za skupnost ljudi, tako kulturno prikrajšanih za vizibilnost v dominantni kulturi, kot smo lezbijke, so takšni enostavni namigi o našem obstoju – kot je pojav stranskih lezbičnih vlog v televizijskih komedijah ali v filmskih zapletih – dali mnogim lezbijkam motiv za občutek, čeprav minimalen, da je morda naš čas končno prišel, da smo končno prišle.

Toda – smo res? Čeprav je medijska vključitev v medijski dobi pomembna oblika družbenega prepoznanja – ali kot pravi avtorica in lezbična aktivistka iz Tokia Hiroho Kahefuda: "Ljudje verjamejo v medije. Če govorijo o lezbijkah, potem te obstajajo." – se moramo o *načinu* našega obstoja v medijih še vedno vpraševati.[1]

Ne želim očrniti kulturnih prizadevanj lezbijk, ki so uspele kljub težavam, ustvarjati in prikazovati umetnost, pisati in izdajati knjige, režirati in producirati filme, vendar pa bi hkrati rada opozorila, da večina kulturne produkcije, ki kroži kot "lezbična", sploh ni lezbična ali pa je lezbična na načine, ki reproducirajo heteroseksistične in moško-avtoritarne ideologije, ki so, nenazadnje, proti-lezbične. Sedanji mini val "lezbičnega šika", kot se označuje v množičnih publikacijah, ni toliko priznanje moči lezbične kulture kot komodifikacija lezbištva, ki nas v najboljšem primeru sistemsko marginalizira – v najslabšem pa grozi, da bo začasno zaustavila vsakršen politični napredek, ki smo ga lezbijke poskušale doseči ali zagotovile.[2]

Bežno pojavljanje lezbično naravnanih podob v sodobni kulturi – kot so bližnja srečanja z "resničnimi" lezbijkami, kot je k.d.lang, in produkcija popolnoma ponarejenega lezbištva a la Madonna in njenih simulaker – kaže umirjene, četudi včasih kontradiktorne zgodbe, katerih glavni cilj je obvladovati, okrniti, in konec koncev, uničiti idejo lezbištva, kot jo ustvarjamo lezbijke. Ponavljajoča se značilnost lezbično naravnanih podob v množičnih medijih je, da imajo te na splošno manj opravka s potrjevanjem ali spodbujanjem lezbištva kot s podpiranjem in spodbujanjem ženskega podrejanja heteroseksualnosti, t.j. seksualne, čustvene in ekonomske podložnosti moškim. Zakaj potemtakem takšne lezbično naravnane podobe sploh krožijo?

Dialektika dopuščanja in nadzora, prisotnosti in odsotnosti, pretirane avtonomije in prisiljene asimilacije je okvir sedanjega plesa lezbično naravnanih podob na odru množičnih medijev in sorodnih struktur, kot so akademske in umetniške mreže. "Lezbični šik" – kot široka paleta, sestavljena iz ločenih, a

[1] Hiroho Kahefuda je avtorica knjige Lesbian de aru to iu koto (Biti lezbijka) in ustanoviteljica tokijskega lezbičnega biltena Labrys. Njena pripomba je vzeta iz intervjuja z Ann Saphire, Tokyo Journal, januar 1994, str. 22–25.

[2] Prva medijska objava "lezbičnega šika" je bila naslovna zgodba, ki jo je napisala poročena heteroseksualna ženska, ki se je izkazala tudi na filmskem posnetku s k.d.lang. Jeanie Russell Kasindorf, "Lesbian Chic: The Bold Brave New World of Gay Women," New York Magazine, vol. 26, št. 19, 10. maj 1993, str. 30–37. Naslednji in sorodni prispevki so se odtlej pojavili v: The Village Voice, Elle, Out in drugje.

medsebojno odvisnih instanc kulturnih aktivnosti in reprezentacij – hkrati potrjuje in zanika dejanski materialni obstoj lezbičnih življenj in lezbištva. Mnoge reprezentacije pravzaprav dobesedno zaigrajo preprost ritual izginjanja, v katerem je "lezbijka" sprva prisotna in nato izločena, spreobrnjena v heteroseksualno žensko in/ali drugače izbrisana. Takšen krog izpostavljanja in izločanja vedno znova predpisuje heteroseksualno dominanco na določen in značilen način, saj se s promoviranjem izključenosti in velike neverjetnosti lezbijk ohranja heteroseksualna (moška) hegemonija. Prisotnost in hkratna izločitev lezbijke delujeta – skozi vse oblike reprezentacij, vključno z življenjskimi izkušnjami individualnih subjektov – kot podoba in kot realnost: zgodbe, predstavljene kot fikcije, so hkrati izmišljene in stvarne; ideološke vloge, ki jih igrajo podobe in njihove zgodbe, upravičijo ali pohabijo kulturni fenomen.

Lezbištvo kot življenjski stil je bilo pred drugo polovico tega stoletja privilegij, dostopen le izjemno bogatim ali izjemno molčečim. Lezbijke smo sedaj, zaradi posledic politične svobode, dosežene skozi ženski emancipatorni aktivizem, vidnejše v socialnem in kulturnem življenju naših družb, in s tem tudi v novih spektaklih (in trgih) popularne in potrošniške kulture.

Možnost in aktualnost lezbičnega življenja je bila pred pojavom in dosežki Gibanja za žensko osvoboditev v sedemdesetih letih nepredstavljiva za ogromno večino žensk. Možnost zavrnitve heteroseksualnega imperativa je sedaj, v devetdesetih, bolj kot kdajkoli prej odprta več ženskam – še posebej, če ne izključno tistim, ki živijo v urbanih centrih industrializiranih mest. Patriarhalne kulture se tega zavedajo in povsem enostavno želijo obvladati ekspanzionistične možnosti, ki jih vsebuje porast števila lezbijk.[3] Zgodba o lezbičnem izginotju, ki prikazuje lezbijko oz. njeno neodvisnost od moških kot nestabilno, navidezno, začasno, nerealno: kot večno fikcijo, vzdržuje sedanjo stvarnost in prihodnjo zavezo moške nadvlade.

Lezbištvo je konstruirano kot fikcija, fikcionalizirano je v fikcijo, s čimer se temeljni mit družbe – heteroseksualnost – ohrani na svojem mestu. Izginjajoča lezbijka, ki jo ustvarja popularna kultura, je urejena reformulacija istih misli, ki jih je in jih še vedno toliko lezbijk posluša skozi besede svojih heteroseksualnih mater, ki ponavljajo Freuda in samoumevne pravice moških, ko pravijo, "saj gre le za obdobje". Naše matere in moško usmerjena kultura, ki ji strežejo, pričakujejo isto materialno spremembo kot medijske zgodbe: da bomo me, tiste, ki smo lezbijke, izginile. In medtem ko je dejanje izginjanja v devetdesetih izrazito sočasno z določenimi pojavi v sodobnem zgodovinskem trenutku, nas vrača tudi daleč nazaj, k periodičnosti nenehnega patriarhalnega izpuščanja lezbične zgodovine. Govori nam naravnost, preko tisočih let, o

[3] Trditev, da število lezbijk narašča, temelji na moji lastni izkušnji in pogovorih z drugimi lezbijkami v Združenih državah, v Evropi in na Japonskem. Nobena vladna ustanova v nobeni državi uradno ne šteje lezbijk. Med popisom prebivalstva v Združenih državah v letu 1990 sem, denimo, dobila standardiziran obrazec, ki sem ga zavrnila. Na njem sem prečrtala kategorije "poročena", "samska" in "ločena" ter vpisala "lezbijka", nakar je uradnica želela vedeti, ali sva jaz ali moja dolgoletna partnerka "poročeni" ali "ločeni". (Kar ni nobena od naju.) Prav tako je želela razjasniti, ali je katera od naju rodila otroka. Rekla sem ji, da zahtevam uradno zabeležbo, ki označuje, da sva lezbijki. Odgovorila je: "Vem, da mnoge od vas čutite tako," in znova povprašala po zakonskem stanju in materinskem statusu.

Amazonkah, ki jih je patriarhat prav tako izbrisal.[4] Sklicujoč se na Homerja, na ilustracije iz fragmentov frizov antične Grčije, na vedenje, da so živele na področjih, kjer sta danes Turčija in Makedonija, a brez jasnih sledi, razen ljubezenskih invokacij nekaterih lezbičnih avtoric dvajsetega stoletja, so bile Amazonke – tako kot sodobne lezbijke – skupina, ki jo je historična in sodobna dokumentacija oblikovala kot odsotno prisotnost, kot kontradiktoren fenomen, ki hkrati obstaja in ne obstaja.

Heteroseksualnost je sprejeta kot močan temelj družbene organizacije, kot dejstvo, potrjeno skozi biologizem in zacementirano v kulturo skozi pravo, navade in zgodovinsko dolgoživost ter vzdrževano z globalno razliko med moško in žensko politično in ekonomsko močjo. Po drugi strani pa sodobno lezbištvo izvira iz sistematike deviantnosti, nenormalnosti in kriminalitete v poznem 19. stoletju oziroma proti njej. Kot je že francoska teoretičarka in feministična aktivistka Monique Wittig opozarjala, heteroseksualnost ni enostavno "seksualnost", marveč politični režim, katerega primarna funkcija je podreditev življenj žensk življenjem moških[5]. Svobodo za lezbijke in za vse ženske lahko dosežemo le z abolicijo spolnega kastnega sistema in politične delitve med "moškim" in "žensko" ter z odpravo vsebin, ki jih je Adrienne Rich označila kot "prisilno heteroseksualnost"[6].

Vizibilnost lezbijk je po letu 1980, tako pri dominantnih reprezentacijah kot pri življenjskih izkušnjah, povezana tudi z naraščajočim zanimanjem za življenje gejev in s krizo, ki jo je povzročil aids. Čeprav se politične in socialne potrebe lezbijk in gejev pogosto razlikujejo, se obe skupnosti že več kot pet desetletij skupaj socializiramo in politično organiziramo[7]. Zgodovinska vez med skupinama in družna politična fronta, ki jo lezbijke in geji udejanjamo od stonewallskega upora leta 1969 dalje, dopuščata aids – vključitev pomembne podpore lezbične skupnosti in posledično vključitev lezbijk v javne diskusije o povezavah med aidsom in homoseksualnostjo – čeprav lezbijke, v nasprotju z geji, nismo prva tarča virusa. Vendar je javna prisotnost lezbijk na repu z aidsom navdahnjene gejevske kulturne vidljivosti zapletena, saj lezbijke ne umiramo *en masse*. Kot so nekateri gejevski teoretiki že opazili, je gejevska vidljivost v množični kulturi pogosto prepletena s podobami smrti – lahko bi celo rekli, z obetom smrti. Ukvarjanja množične kulture z epidemijo aidsa ne bi smeli mešati z javno podporo homoseksualnosti. Vprašljivo je, denimo, če bi toliko članov heteroseksualizirane družbe nosilo znake gejevske solidarnosti – rdečo pentljo – če ta simbol ne bi hkrati označeval smrti. Lezbično življenje in kultura – s tem ko nista označeni z obstojem in grožnjo bolezni in s tem da nista izvedeni iz moških želja in aktivnosti – postavljata pred heteroseksualno zgradbo grožnjo, ki se loči od tiste, ki prihaja od gejevske kulture. Morda je zato prišlo

[4] Niti med lezbijkami in Amazonkami so bile navezane tako znotraj lezbične subkulture in lezbične teorije kot znotraj popularne zavesti, kjer so lezbijke in Amazonke, če ne sinonimi, pa vsaj asociativne. V anglo-ameriških lezbično feminističnih subkulturah v sedemdesetih letih je bila dvojna sekira Amazonk, labrys, uporabljena kot lezbična ikona. Na primer, podoba labrysa krasi naslovnico knjige Mary Daly Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism (Boston: Beacon Press, 1978). Povezava je prav tako direktno naznačena v naslovih tekstov, kot je v Amazon Odyssey (New York: Links Books, 1974), zbirki političnih esejev Ti-Grace Atkinson; in v nekaterih literarnih delih lezbične subkulture sedemdesetih let, kot je Valley of the Amazons (New York: St. Martin's Press, 1984) Norette Koertge.

[5] Monique Wittig, "The Straight Mind and Other Essays" (Boston: Beacon Press, 1992).

[6] Adrienne Rich, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", Signs 5, št. 4, poletje 1980.

[7] Prva nacionalna lezbična in gejevska politična organizacija z imenom F 48 je bila ustanovljena na Danskem leta 1948.

do poskusa, tako od heteroseksualne kot gejevske družbe, da bi lezbištvo zajeli pod moški referent "queer".

"Queer" utiša in zakrije članice neheteroseksualizirane populacije na enak način, kot je to storila oznaka "gay", preden so lezbijke zahtevale enako politično in retorično reprezentacijo. V poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih so lezbijke zahtevale, naj "gay" organizacije, s katerimi so sodelovale, dodajo v svoja imena oznako "lezbičnosti", saj so ugotovile, da je besedica "gay" preobremenjena kot moški referent tako v množični kot v gejevski moški družbi. Drugi feministični val je odprl oči vsem ženskam, vključenim ob boku moških v politični boj, v vztrajnost seksizma in realnost nepretrgane ženske podrejenosti celo pri tako imenovanih politično radikalnih moških. Na enak način kot ženske v gibanjih za civilne ali etnične pravice ter v novolevičarskih gibanjih so tudi ženske, vključene v gejevsko gibanje, spoznale, da dokler se ne bodo javno in razločno artikulirale kot ženske, bo vsaka politična vsebina, s katero se bodo soočile in ki bo prišla iz sfer moških, s katerimi sodelujejo, puščena vnemar ali celo sabotirana. Leta 1973, na tretji vsakoletni Christopher Street paradi oziroma Gay Pride maršu, so newyorške lezbijke prvič paradirale kot lezbijke – to je skupaj, ne med moškimi ali za njimi.

V sredini osemdesetih let, ko je epidemija aidsa znova spodbudila gejevski aktivizem, se je kot novi "gay" pojavil "queer". Moška hegemonija – sprejeta in ponovno obujena ob terminu "queer" – je bila še bolj dosledno potrjena, ko so se znotraj "queer politike" in njenega akademskega orožja, queer študij, promovirale ženske, ki so antifeministke ali samoproklamirane pedroljubke. Čeprav geji nikdar ne bi sprejeli heteroseksualnega (ali celo biseksualnega) moškega kot predstavnika njihove kulture ali skupnosti, so gejevski tisk in straight akademije podelile vlogo predstavnic ženske queer strani heteroseksualiziranim in biseksualnim (to je nelezbičnim) ženskam. Ena najvidnejših oblikovalk nove discipline, queer študij v ZDA, je , denimo, literarna kritičarka univerze Duke, Eve Kosofsky Sedgwick, poročena ženska, ki ni ne sedaj niti ni nikdar bila, vsaj po mojem vedenju, lezbijka. Širok queer dežnik in šibkost lezbične kulturne moči sta Sedgwickovi prav tako omogočili, da uganja maškarado kot članica skupnosti. Nadalje, dve drugi vladajoči ameriški kraljici queer študijev, Judith Butler in Camille Paglia (ki pa sta lezbijki), tako častita moško nadvlado na splošno in posebno moško gejevsko kulturo, da njuna dela niso le nefeministična, temveč mejijo že na seksizem. Najjasnejši dokaz seksizma znotraj queer gibanja je, da ne moremo niti ene ženske, povezane z njegovim vzponom, pa naj gre za aktivistke, pisateljice ali akademičarke, opisati najprej kot feministke. Pa čeprav bi kdo želel pedroljubkam pustiti njihovo mesto, če bi

edini način, dopusten za ženske, bil pedroljubka, je že problem; saj to pomeni, da je ženskam dopuščen glas ob gejih le, če ta glas ponavlja vrednote in usmeritve gej moških.

Seksizem je v gejevskih subkulturah tako aktiven in nevaren, da pomeni lezbična udeležba znotraj gejevskega organiziranja, pa naj bo politično ali kulturno, stalne diskusije in boj. Geji, kot skupina ali kot posamezniki, na splošno ne želijo pri(po)znati, da jim njihov privilegiran status v moških supremačističnih družbah omogoča ne le ignoriranje okoliščin, s katerimi se lezbijke soočajo, ampak jih v mnogih primerih vzpostavlja kot aktivne sodelavce in pristaše ženskega zatiranja. V osemdesetih letih so se geji, podkrepljeni s konservativnim tokom v ameriški družbi ter povzdignjeni z občutkom samozaverovanosti, ki ga je epidemija aidsa še ojačala, čutili upravičeni opustiti vsa zahtevna vprašanja, ki jim jih je zastavljal lezbični feminizem sedemdesetih let. Neenaka delitev dela in lastnine med moškimi in ženskami, odnos med nasiljem in seksualnostjo, etika kupovanja in prodajanja ljudi za seks, hegemonija rase v rasistični družbi, družbena konfiguracija moške avtoritete v političnem in osebnem življenju – to so bila zahtevna vprašanja, ki so jih feministke postavljale gejem v sedemdesetih letih. Do osemdesetih so jih bili geji že naveličani poslušati. Ekonomsko privilegirani beli gej moški so bili še posebej naveličani poslušanja tem, ki se *njih* niso dotikale. Glede na to, da je bil in ostaja beli moški denar tisti, ki žene revije, parade, filme, televizijske serije in politične kandidate, ta del gejevske populacije je in ostaja na pozicijah ignoriranja kriticizma, ki prihaja od tistih manj ugodno situiranih v seksualno, rasno in razredno stratificirani družbi.

Čeprav queer kultura osemdesetih in zgodnjih devetdesetih let ne zanika prirejanja in diskretnega sposojanja iz sloganov in organizacijskih strategij iz feminizma sedemdesetih let – denimo, rekonfiguracija slogana "Take Back the Night March" newyorškega ACT UP, kot protest proti odpuščanju gejev iz vojske – pa zlahka opušča tako upanja in kriticizem feminizma sedemdesetih let.

Zdi se, da se je do sredine devetdesetih let queer celo bolj izpridil, ko se je iz izpeljanih političnih emblemov spustil v surovo marketinško strategijo. Gay Pride parade so danes videti kot poulični sejmi, in v oglaševanju in promociji revij, kot je *Out*, ki se je rodila v New Yorku leta 1992 in se sedaj distribuira v Tokiu in drugih kapitalističnih centrih, se queer kultura pojavlja kot nekaj, kar se lahko proda vsakomur, ki lahko kupi. Majice, aktivno heteroseksualni hollywoodski filmi, Bruce Springsteen, ki razmišlja, da je biti gej okej, mavrični krožci, Femme 2 Femme je lezbična skupina, še en heteroseksualni obraz na naslovnici. Tako zaradi uredniške sheme kot oglaševalske osnove ostajajo revije, kot je *Out*, manj gejevske in lezbične publikacije kot

heteroseksualne apologije – kot bi petindvajset let aktivizma bilo le uvod v oglaševalsko pogodbo za *Absolut Vodko*.

V skladu s temo, kaj je ali kaj ni lezbijka ali anti-lezbijka ali kakšne družbene manifestacije so lahko koristne ali škodljive za lezbijke, postane definicija, kaj lezbijka je, nujna – kar pa ni lahko. Sama beseda izhaja iz klasične Grčije, otoka Lesbos, kjer je živela Sapfo v 7. st. pr. n. š. (ki še obstaja in ni, mimogrede, *Lezbična nacija*). Takšna antična terminologija zahteva obsežno zgodovino; vendar je to zgodovina, h kateri sedanjost nima dostopa. Vprašanje je, ali, denimo, bralstvo tega teksta lahko poimenuje lezbijko, ki je živela pred 20. stoletjem – razen same Sapfo. Zlasti bralke lezbične literature se bodo morda spomnile Sapfine ljubimke Atthis ali morda francoske samostanske sestre Marguerite Delamarre, o kateri je Diderot leta 1758 napisal igro *Nune*. Celo poznavanje življenj lezbijk 20. stoletja je pičlo. Pred letom 1970, ko je radikalno krilo ženskega osvobodilnega gibanja zastavilo lezbištvo kot samodefinirajoče, večina lezbijk ni želela biti opredeljena kot lezbijke – pa tudi nihče drug tega ni želel vedeti o njih. Zato je bilo lezbištvo v življenju mnogih žensk namerno neprepoznano in še dandanašnje lezbijke zelo malo vedo o naši lastni zgodovini. Vendar pa, kako bomo – brez občutka za lastno zgodovinsko umestitev – razumeli ali ustvarili lasten pomen v sodobnosti?

Tako kot drugi posamezniki in samoozaveščene "skupine" posameznikov imamo tudi lezbijke zgodovino; ljudje zgradijo iz zgodovine zavest ne le o tem, kdo so, ampak tudi, kaj želijo in potrebujejo iz okolja. Vzpostavljanje lezbijk kot ahistorične ali dehistorične skupine igra pomembno vlogo v našem političnem podjarmljenju: dandanašnji "lezbični šik" je še posebej skrben v nepredstavljanju lezbične zgodovine. Namerno brisanje lezbične zgodovine iz večine družbenih, političnih, umetniških in osebnih zapisov pospešuje mnenje lezbijk, da smo izključene iz preteklosti, in nas zato vedno bolj usposablja sprejeti izključenost iz sodobnega družbenega in političnega življenja. Tovrstna splošna izločitev lezbijk iz popularnih in akademskih razmišljanj o "preteklosti" prav tako dopušča nelezbijkam, da še dalje zanikajo obstoj tako lezbičnih življenj kot lezbične kulture.

Kjerkoli in kadarkoli je bila ekonomska neodvisnost od moških možna, tam smo bile lezbijke. Poslednjih sto petdeset let smo lezbijke sodelovale v skoraj vsakem zgodovinsko pomembnem družbenem, umetniškem, znanstvenem in političnem gibanju: v izobraževalnih in politično reformatorskih gibanjih 19. stoletja, v renesansi Harlema, vojaških službah in antivietnamskem delovanju, modernistični literaturi, jazzu, evropskem dadaističnem gibanju, modernem plesu, gibanju za civilne pravice, nadrealizmu, klasičnem šolstvu, v prvem in drugem valu feministične teorije in aktivizma, raziskavah DNA, v

Bader Meinhof, modernistični arhitekturi, Fluxus gibanju, Sybionese Liberation Army, haute couture, Greenpeaceu, rock and rollu in Hollywoodu. Vendar so lezbična udeležba in lezbična življenja dosledno izpuščana in zanikana v skoraj vsakem pisnem ali ustnem vpogledu v kateregakoli od teh in drugih momentov človekove aktivnosti. Institucionalni seksizem, ki vztrajno zanika žensko udeležbo v človečnosti, postaja ob zamolčanju lezbične izkušnje še bolj očiten.

Najsplošnejše definicije lezbištva v sodobnem življenju ne ustvarjajo lezbijke, prav tako le-te ne upoštevajo lezbične zgodovine, čeprav je res, da večina ali mnogo lezbijk misli, da se z njimi strinja. Najbolj splošna definicija temelji najprej na ideji spola, to je na obstoju dveh "spolov", moškega in ženskega, nato pa na prakticiranju seksualne (genitalne) aktivnosti. Glede na te predpostavke – prvo, ki je ovekovečena v vseh poznanih pisanih dokumentih, ter drugo, ki jo je intelektualno povzdignil Sigmund Freud in njegov širok vpliv – je lezbijka ženska, ki je s seksualnim kontaktom zapletena z drugo žensko ali ženskami.

Glede na to, da se vse med nami, ki se identificiramo kot lezbijke, na splošno strinjamo, da smo, prvič, ženske, in drugič, usmerjene k seksualnemu kontaktu z žensko ali ženskami, če ne že zapletene vanj, bi se kdo lahko resnično začudil, kaj torej je narobe s takšno definicijo lezbištva, kot so nam jo podali Freud, Masters in Johnson, javni mediji, gejevski in lezbični tisk ter drugi popularni razsodniki in dokumentaristi človekove nature. Mar nismo ženske? Mar nismo seksualno povezane druga z drugo? Strinjala bi se pač, da sta – bolj kot enostranski "da" – najbolj produktivna odgovora na omenjeni vprašanji "morda smo" in "morda nismo".

Monique Wittig je v poznih sedemdesetih letih zatrjevala, da lezbijke *nismo ženske*. Teoretiziranja Wittigove o lezbištvu ostajajo med najbolj konstruktivnimi in uporabnimi za vsako lezbijko, ki se ubada s političnimi izvori naše skrajne podrejenosti. Wittigova je prav tako, ob najmanj eni javni priložnosti, trdila, da nima vagine. Filozofski motivi za obe navidezno zmedeni trditvi Wittigove ne kažejo, da francoska teoretičarka zanika materialne danosti lastnega telesa, temveč da zanika zgodovinske okoliščine, v katere je njeno telo – in vsa ženska telesa – postavljeno. S trditvijo, da lezbijke "nismo ženske", opozarja Wittigova na dejstvo, da je "ženska" kategorija konstruirana znotraj moške oblasti: "ženska" in "ženske" nimajo pomena, razen identifikacijo neke skupine ljudi kot "ženske", da bi s tem označile njihovo podrejenost skupini, imenovani "moški". Za Wittigovo je reči, da lezbijke nismo ženske, enako kot reči, da lezbijke ne sodimo v socialno, seksualno, ekonomsko, emocionalno in zakonsko podrejenost moškim, kar pa sicer tvori "žensko". Na podoben način je izjava Wittigove, da nima vagine, tako zavrnitev diskurza

raztelešenja ženskega telesa (da so naša telesa "deli") kot zavrnitev poimenovanja, ki postavlja žensko telo v heteroseksualnost: vagina, v latinščini, pomeni nožnico (za penis). Kakšno zvezo ima beseda "vagina" za tiste med nami, ki ne postavljamo lastnih teles kot nožnic za penis?

Da se lezbištvo pogosto nanaša na "seksualno preferenco", kaže na okvir seksualne aktivnosti, znotraj katerega je lezbijka najpogosteje kategorizirana, definirana in razumljena v misli 20. stoletja. Kaj pomeni, da smo lezbijke, najprej in predvsem, opredeljene glede na seksualne aktivnosti? Očitno je, da imamo druge kolektivne in individualne zgodovine, ki naznačujejo socialni, politični in emocionalni pomen tega, kdo smo; zakaj je torej "seksualna preferenca" sprejeta kot primerno znamenje, s katerim nas etiketirajo?

Morda je "seksualna preferenca" primerna zaradi njene politične učinkovitosti – kot oblike zajetja. Lezbijke so bile v prevladujočem diskurzu misli poznega 19. in zgodnjega 20. stoletja "deviantne", "invertne" in označene še z drugačnimi izrazi, ki so jih povezovali s predpostavljeno mentalno in telesno nenormalnostjo in seksualno perverznostjo. V poznem 20. stoletju nas je liberalna humanistična misel depsihiatrizirala s pomočjo "seksualne preference", a nas še dalje pušča marginalizirane v odnosu do tistega, kar je sprejeto kot "norma" in "normalna" heteroseksualnost. Čeprav American Psychiatric Association, World Health Organization ali podobne strokovne združbe lezbištva ne klasificirajo več kot psihiatrične motnje, pa psihiatrično ali terapevtsko usposabljanje še vedno predpostavlja heteroseksualnost kot "normalno" in "biološko". V ameriškem popularnem tisku se občasno še vedno pojavljajo raziskovalna poročila, ki dokazujejo "biološke" osnove za lezbištvo (čeprav so takšne raziskave najpogosteje o moških, o homoseksualnosti, ne o lezbištvu). Čeprav so bile teorija Adrienne Rich o prisilni heteroseksualnosti in druge podobne utemeljitve političnih izvorov heteroseksualnosti relativno vplivne v angloameriškem akademskem življenju, pa nikakor niso spremenile splošnih verovanj, da je heteroseksualnost "naravna" in "biološka". Obstajajo ženske na oddelkih za ženske študije in študije spolov povsod po Združenih državah, ki poučujejo teze Richeve in *še vedno verujejo*, da je njih lastna heteroseksualizacija tako naravna kot izbrana[8]. Le zato, ker se večina odraslih ljudi, ki živijo na planetu Zemlja, ima za "heteroseksualne" in jih vežejo raznospolni zakonski, emocionalni ali seksualni odnosi, še ne pomeni, da je "heteroseksualnost" naravna ali izbrana. Prav predirljivost zakonskih in socialnih navad, ki vzdržujejo instrumentalizacijo in proliferacijo raznospolnih odnosov, medtem ko hkrati prepovedujejo, kaznujejo in še drugače sankcionirajo lezbične socialne oblike, kaže, kako malo je

[8] *Marilyn Frye, "A Lesbian's Perspective on Women's Studies", The Willful Virgin (Freedom, CA: The Crossing Press, 1992), str. 51–58.*

"naravnosti" v raznospolnih zvezah. Če je heteroseksualizacijski proces tako naraven, zakaj je hkrati tako prisilen?

Radikalna razširitev tez Adrienne Rich pri Monique Wittig označuje heteroseksualnost kot politični režim – to je kategorizacija, ki je uporabna za lezbične politike, in je hkrati nasprotna načinu, s katerim mnogi praktiki raznospolnih odnosov razumejo svoja življenja ter skladno s tem konstruirajo teorije in politike. Medtem ko sta lezbištvo in homoseksualnost sprejeta kot "seksualni preferenci" (kot domnevno "nevtralni" oznaki), je heteroseksualnost sprejeta in uveljavljena kot fundamentalna oblika interpersonalnega, zakonskega in socialnega odnosa med odraslimi. Ljudje so očitno nezmožni videti svet in družbeno organizacijo izven heteroseksualnosti, izven moške dominacije nad ženskami.

Kar definira in identificira istospolne seksualne stike in emocionalne zveze v poznem 20. stoletju, je seksualni vidik lezbištva in gejevske homoseksualnosti. Vendar se je seksualna aktivnost tudi pri raznospolnih odnosih vzpostavila kot poudarjena komponenta šele ob koncu prejšnjega stoletja; raznospolni odnosi na Zahodu pred Freudom niso bili javno utemeljevani kot najprej *seksualni* odnosi. Seveda je seksualna aktivnost med moškimi in ženskami obstajala, še preden je stopila v ospredje intelektualnih razprav; upoštevanja pa so vredni zgodovinski pogoji, znotraj katerih se pojavijo genitalni stiki med ženskami in moškimi, saj so pred 19. stoletjem ženske bile tako popolnoma ekonomsko in politično podrejene moškim, da bi bila uvedba koncepta "ženske seksualnosti" – ki predpostavlja žensko avtonomijo – ter njegova aplikacija na različna življenja žensk tako absurdna kot v tistem času predlagati žensko vlado. Kako bi lahko bilo nekaj, kar ne obstaja, predmet razprav? Možno je, da kdo stopi čez meje, ki jih postavljajo zakoni in navade danega obdobja, vendar pa je potrebno poudariti, da ženske kot skupina niso mogle najti lastne "seksualnosti", niti jim ta ni bila dopuščena, preden je prvi val feminizma v 19. stoletju začel rušiti moški kolonializem nad ženskimi telesi.

Kako bi lahko, brez izobrazbe, zaposlitve, zakonskih pravic, privatnega imetja in dednih pravic "imele" seksualnost? Kako bi lastno telo lahko bilo tvoje, ko je tvoja seksualnost/telo edina vrednost, s katero lahko trguješ v seksualizirani, menjalniški ekonomiji? Pred 19. stoletjem so bile vse ženske prisiljene za preživetje trgovati z lastnimi telesi – v sistemu, ki vključuje trženje lastnega telesa z bogom (nunstvo in samostani), zvodnikom (prostitucija), možem (poroka) ali gospodarjem (rasno seksualno suženjstvo). To je veljalo tako za Marie Antoinette kot za rasne sužnje in druge ženske izven tako imenovanih "kraljevih" družin. Brez politične in socialne identitete ni mogel biti nihče – niti ženske – plemenit, pa čeprav je nekaj žensk svoje suženjstvo

okrasilo s satenom, svilo in dragulji. Ženske so bile, kar pomni zgodovina, prisiljene preživeti življenje kot moževe osebne služabnice, seksualni objekti in reproduktivna telesa. Največja novost za lezbijke poznega 20. stoletja je, da smo nekatere med nami našle načine ekonomskega in socialnega preživetja, ne da bi morale sprejeti kakega posameznega moškega za našega gospodarja: to je zgodovinsko in politično pomembneje, kot kako in kdaj doživimo orgazme. Ubežati heteroseksualnosti, "druga za drugo", kot je napisala Wittigova, pomeni zdrsniti iz dominantnega političnega režima planeta Zemlja.

Dandanašnja izginjajoča lezbijka, postavljena na različna kulturna mesta, grozi – nam, lezbijkam, ki vlagamo v lezbištvo, tistim med nami, ki zavračamo sodelovanje s heteroseksualno družbeno pogodbo – z nestalnostjo naše politične kategorije, saj nas opominja, da smo osebe brez stalnosti, brez prostora, brez vidne zgodovine, celo brez zadostne socialne varnosti, da bi o(b)stale cele, kot lezbijke, devetdeset minut v popularnem filmu ali trideset minut v televizijski seriji. Kljub upanju ali ciničnim ugovorom tistih, ki bi "lezbični šik" raje drugače analizirali, pa njegova primarna funkcija ni ponuditi lezbijkam širši dostop k političnemu in družbenemu dialogu, ki konstituira kulturo (izključitev lezbijk iz sodobne produkcije lastnih podob je osrednja značilnost tega aparata), temveč pripeti "lezbijko" na tarčo, da bi lažje merili nanjo.

Ker, kot nekdaj Amazonke, sodobne lezbijke obstajamo. In fikcija nas skuša pregnati zaradi moči našega stvarnega obstoja. Če ne bi obstajale, bi patriarhatu ne bilo potrebno naše izganjanje.

II. del: NAREJENE, DA BI OD POVSOD IZGINILE

Televizija in Hollywood ali popularni filmi ponujajo najbolj odkrito artikulacijo izginjajoče lezbijke. Televizijska in filmska strukturalna osnova vizualne zgodbe uvede lezbijko – in ji da čas, da izgine. Dodatna značilnost sodobnega "lezbičnega šika" je popolna fikcionalizacija lezbijke, nedopustitev ustaljenega pojavljanja dejanske lezbijke in samozadostnega, stabilnega, ustaljenega ter kulturno inkorporiranega lezbištva. Poleg k.d.lang in Martine Navratilove, katerih lezbištvo je povezano z njuno glasbeno in teniško slavo, v vseh ZDA ni javno poznane lezbijke, ki bi imela nacionalno postavo. Martini Navratilovi, ki spada med največje atletinje 20. stoletja, ni bilo nikdar ponujeno reklamiranje kateregakoli športnega izdelka, medtem ko moškim in ženskam z manjšimi spretnostmi in slavo tekoče plačujejo ogromne vsote denarja za pridobitev njihovega imena na telovadnih copatih, kuhinjskih sredstvih in drugih potrošniških izumih.

Izključitev Martine iz ekonomskega kroga, sicer zajamčenega

vsem svetovno znanim atletom in atletinjam, ni le primer političnega predsodka proti neki posameznici (čeprav je tudi to), ampak je tudi praksa ideološke kontrole, ki prepoveduje prezentacijo lezbičnega uspeha in omejuje vidljivost lezbičnega znanja in dosežkov – saj je uspeh že sam preveč privlačen, da bi bil povezan še z lezbijko. Martinina vizualna podoba – samorasle osebe, lezbijke, brez ličil in oblačil, ki označujejo seksualno razpoložljivost za moškega – je preveč nevarna, da bi bila reprezentirana znotraj označevanja ženskega "uspeha". V heteroseksualnem političnem režimu je funkcija ženskega "uspeha" del sistema seksualne uslužnosti moškemu. Ker Martina ni postala bogata in slavna preko seksualne uslužnosti (poroke ali njenega seksualiziranega ekvivalenta, ženske zabavljačice), se je ne sme *razkazovati*, zanikana pa so ji vsa kulturna priznanja, razen tistih, ki jih je dobila na igrišču. Ko je bila Martina vključena v turnir Open leta 1995 v ZDA kot športna komentatorka, se je kamera njenemu obrazu izogibala, kot se je le dalo: Martinina samozavest in odnos do lastnega obraza (brez skrivanja za prostitucijskimi metaforami pudra in šminke) nista pravšnji podobi ženske, kakršnega spodbuja sistem heteroseksualizacije. Martina ni heteroseksualizirana niti v osebnem predstavljanju niti v lastnem življenju, zato je ameriška potrošniška in televizijska kultura ne nagrajuje z ničimer onkraj tega, da se je potila na igriščih.

V ekonomiji lezbičnega obvladovanja lezbijke, aktivne v kulturi, športu, politiki, literaturi, znanosti, gledališču, filmu in vizualnih umetnostih, vztrajno izpuščajo iz povečanih slik reprezentacije. Medijski aparat ponavljanja in porazdelitve se ograjuje pred kroženjem – in torej tudi pred "obelodanjanjem" ali povečavo – lezbičnih dosežkov v kateremkoli oziroma v vseh poljih človekovega dela. Dogodki, publikacije in druge oblike kulturnih izrazov – celo znotraj tako imenovane politične korektnosti ali politik identitet v baje liberalnih kulturnih naprezanjih v ZDA – vsakodnevno prezrejo lezbično udeležbo ali dopustijo lezbično prisotnost le, kolikor je le-ta "seksualizirana" in, pogosto, še "heteroseksualizirana". Ameriški popularni feminizem, v razvoju in po obliki podoben drugim nacionalnim gibanjem za ženske pravice, se je ujel v heteroseksualno mrežo. Feministke 19. stoletja so se zaprisegle skrbi za družino (čeprav je večina voditeljic gibanja pobegnila pred možmi in otroki), pa tudi feministke drugega vala, ki so se sicer razlikovale od svojih predhodnic z razglasitvijo svoje seksualne avtonomije, niso nič manj zaobljubile lastne seksualnosti le za moškega in le z moškim. V desetletjih po ženskem osvobodilnem gibanju v sedemdesetih letih se je v vseh industrializiranih družbah ustvaril nov model tako imenovane osvobojene ženske. Najti jo je mogoče na naslovnicah "ženskih" revij, v glavnih ženskih vlogah v hollywoodskih filmih in vlogah "prve dame" neštetih državnih

voditeljev. Prikazuje izpopolnjeno žensko življenje, zasnovano na poroki, materinstvu in osebni svobodi. Vendar je takšna Nova ženska farsa, kajti, kako je mogoče živeti hkrati suženjstvo in avtonomijo? *Cosmopolitan* in druga komercialna trobila, ki predstavljajo žensko podrejenost kot njihovo svobodo, pravijo temu "imeti vse". Toda imeti tri ali več del (mati, žena, uslužbenka itd.), kot jih katerikoli moški pozna, je *imeti* nič.

Medtem ko sodobni popularni feminizem nadaljuje svoje patetično sodelovanje v moški strukturi moči, hkrati potiska lezbijke v molk. Kakorkoli se lezbijke politično ali kulturno organiziramo, ne moremo vstopiti v dominantni dialog. Heteroseksualne feministke – vseh narodnosti in vseh ras – ignorirajo, smešijo in izkrivljajo lezbištvo vse od sedemdesetih let dalje. In vendar še dalje sodelujemo z njimi in *za* njih na enak način kot z moškimi in za moške. V ZDA lezbijkam politična reprezentacija ne prizna obstoja, medtem ko imajo afro-ameriške pop zvezde, zabavljači in atleti, geji, židje in heteroseksualizirane ženske ob svojem boku politične mogotce. Ne obstaja lezbični ekvivalent za Jessea Jacksona, Barneyja Franka, Primo Levija ali Glorio Steinem. Na podoben način ne obstajajo lezbične organizacije, katerih predstavnice bi imele omogočen dostop do medijev, kot velja to za Nacionalno združenje za podporo obarvanim, Nacionalni gejevski in lezbični odred, Protiklevetniško ligo in Nacionalno organizacijo za ženske. Čeprav so lezbijke članice takšnih skupin in celo delajo kot pravnice in lobistke za afro-ameriške, židovske, gejevske in heteroseksualne feministične skupine, jim ni dopuščeno prevzeti dominantne vizibilnosti znotraj kateregakoli od teh političnih gibanj.

A kako bi lahko lezbijke pridobile priznanje znotraj patriarhalnih organizacij, ko celo tako imenovane feministične ženske namerno blatijo lezbištvo in lezbijke? Krog "lezbičnih čistk" je, denimo, stalna zgodba v zgodovini Nacionalne organizacije za ženske. Ta ponavljajoči se "problem" je znova priplaval na površje leta 1995, ko je organizacija odslovila Tammy Bruce, deklarirano lezbično feministko in predsednico losangeleškega odbora, katere nepopustljiva kritičnost do nasilja in absurdne oprostitve O. J. Simpsona je bila preveč proženska, da bi jo lahko reformistična (to je heteroseksualna) organizacija, kakršna je Nacionalna organizacija za ženske, sprejela.[9] S hipokrizijo, skupno vsem birokratskim institucijam, je Nacionalna organizacija za ženske objavila, da je Bruceovi članstvo odvzeto zaradi "rasizma" (Bruceova je belka). Vendar pa stvarnost rasizma tako belske kot črnske heteroseksualizirane ženske včasih resnično zlorabijo kot lingvistično dimno zaveso za antilezbične ukrepe in politike. Uprizarjanje antilezbičnih akcij pod opravičilom rasizma je – kar se tiče belk, ki vladajo v Nacionalnem upravnem odboru Nacionalne organizacije za

[9] *The New York Times, 11. december 1995, str.15; in 18. december 1995, str.12.*

ženske od leta 1967 dalje – tako rasistično kot antilezbično: očitno jim je za rasizem tako malo mar, da ga niti *poimenujejo* ne pravilno, kaj šele kaj drugega. Ko črnske ženske zavzamejo antilezbične pozicije, je ob tem potrebno upoštevati – kot je Barbara Smith prvič izjavila leta 1977 v svojem tekstu *Toward a Black Feminist Criticism* – da je "heteroseksualni privilegij običajno edini privilegij, ki ga črnke imajo."[10]

Moškoorientirano utišanje lezbijk se – ne glede na to, ali to počnejo črnske, belske ali revne ženske – prične za jedilno mizo, v razredu, pri telefonskem pogovoru, v pisarni, v javni diskusiji, na najprimitivnejših ravneh komunikacije med ženskami. Fikcionalizirane lezbijke, ki jih ustvarjajo dominantni mediji – z obtoževanjem lezbištva medijskih žensk, kot so Anita Hill, Nicole Brown, Janet Reno in Hillary Clinton – na tak način priskrbijo simulakrum, ki je ob splošnem pomanjkanju kulturnega, političnega in celo osebnega poznavanja dejanskih lezbijk na najbolj občih ravneh socialnega življenja še toliko bolj "izmišljen".[11] Takšno kulturno zanikanje se še dlje poglablja ob nepripravljenosti žensk – kot sta Angela Davis in Susan Sontag, ki sta dosegli nacionalni status, preden sta postali lezbijki – da bi tvegale svojo slavo, ugled in relativno emocionalno udobje s tem, ko bi (preveč) javno priznale svoje lezbištvo.

Da bi bilo sramotenje še večje, so lezbijkam ponujene povsem izmišljene lezbijke kot veličastne reprezentacije. Vsaka izmed agresivno heteroseksualiziranih in objavljenih raziskav psevdo-lezbičnih spakovanj postavi na vrh liste Madonno. Čeprav ni Madonna niti sedaj niti ni bila nikdar lezbijka, je ugotovila, da manipuliranje z javno bojaznijo okrog lezbištva ustvarja tržni učinek – seveda vse dotlej, dokler ni prava lezbijka. Celo Madonnina pajdašica, Sandra Bernhard, s katero je materialno dekle prvič spustilo lezbični vrtinec v javni načrt svojega slavnega življenja, ve, da je biti lezbijka nekaj, česa si nekdo ne more popolnoma privoščiti. Čeprav je Bernhardova, za razliko od večine celuloidnih lezbičnih impersonatork, dejansko nekoliko lezbična (in seksualno oportunistična, saj je, nenazadnje, bila v zgodnjih osemdesetih ljubica Davida Lettermana), skrbi, da so oči drugih pred tem trdno zaprte in jih le tu in tam privzdigne, da javnost dobi malce žgečkljivega draža. Kot Madonna in druge ženske, ki uporabljajo heteroseksualnost kot obliko ekonomskega in socialnega napredovanja, tudi Bernhardova namenja lastno telo prodajanju za profit. Medtem ko Madonna trži sum o lezbičnosti, pa Bernhardova ponuja nekaj "dejanskega" lezbištva kot luksuzno blago, ki ga lahko postavi na trg – prav tako, kot so pompejske kurtizane slikovito oglašale svoje posebne seksualne specialnosti. Aroma lezbištva je bila tista, ki je Bernhardovo pripeljala na sredico *Playboya* septembra 1992. Da bi se čudoviti vonj uspeha iz leta 1992 ne usmradil, je Bernhardova bralstvu sedaj že

[10] Barbara Smith, Toward a Black Feminist Criticism (Trumansburg, New York: Out and Out Books/The Crossing Press, 1977), brez številčenih strani. Originalna izdaja v Conditions: Two (oktober 1977).

[11] Ustne obtožbe lezbištva proti Aniti Hill so bile pogoste ob primeru Hill-Thomas. Sugestivne, a prikrite obtožbe lezbištva so bile vpletene celo ob zaslišanju ene od prič Clarenca Thomasa, Johna Doggetta. Kot pri vseh ženskah, ki se predstavijo za več kot predpražnik moškemu, je bila tudi Hillary Clinton tarča podobnih lezbičnih obtoževanj, tudi od samih lezbijk. New York Magazine je, denimo, povzel izjavo komedijantke Lee DeLarie na Arsenio Hall Showu, češ "končno imamo v tej deželi prvo damo, ki jo lahko povaljamo". (Jeanie Russell Kasindorf, ibid). V primeru Nicole Brown je lezbične sugestije sprožil tabloidni tisk že med samim procesom in po razsodbi o umoru Brownove. Neposredni, posredni in očitno grob ter obscen senzacionalizem so najbolj vztrajno sprožale tabloidne publikacije, kot so The Star, The National Examiner in The National Enquirer. Iz ene od naslovnic je donel poudarjen naslov: "Nicole je rotila televizijskega pridigarja: rešite me iz lezbičnega pekla", National Examiner, 29. november 1994.

pokojnega newyorškega tednika *QW* sporočila, da je "lepa, kot Jacqueline Susann radoživa smrklja". Da bi to tudi ponazorila, se je na naslovnici *QW* pojavila kot kraljica preoblek (in zanje vsi vemo, s katerim spolom spijo).

Bernhardova je na vprašanja *QW* odgovarjala takole:

GEJEVSKI NOVINAR: "Ste jo poklicali (k.d. lang, ki se je ravno tedaj outirala) in ji rekli 'kar tako naprej, cukrček?'"

SANDRA BERNHARD: "In kaj potem? k.d. ravno ne odganja moških stran s palico, veste? Koga briga? Je zelo talentirana...A seksualno me ne zanima."

NOVINAR: "Zdi se mi prav srčkana."

SANDRA: "Je srčkana, če si heteroseksualka. Vsa *heteroseksualna* dekleta bi se pofukala s k.d. lang, ker o njej fantazirajo, da je velik *gizdalin*."

NOVINAR: "Kaj pa lezbijke, se one ne zatreskajo vanjo?"

SANDRA: "Morda se, vendar pa se sama ne štejem za lezbijko. Sem lepa, kot Jacqueline Susann radoživa smrklja! Ne bi želela razmišljati o svojem življenju tako vulgarno. Tako predvidljivo!"[12]

V tem kratkem izseku, vzetem iz daljšega intervjuja, se Bernhardova posmehne lezbištvu – dvakrat. Prvič, omalovažuje langovo in lezbištvo na splošno s predpostavko, da langova *ni* zapeljiva, saj "ravno ne odganja moških stran s palico", in drugič, s prikazovanjem lezbištva langove kot nepomembnega, saj ne vzburja *moških*. Bernhardova pravi, da dokler neka dejanja ne vzburijo moških, niso niti smotrna niti pomembna. Njeno zarotništvo z moško močjo in njeno sprejemanje se ponovita ob zanikanju lastnega možnega in/ali dejanskega lezbištva, in poudarita z njeno izjavo, da je lezbištvo "predvidljivo" – kar je zgodovinsko precej majava trditev. Kajti nič ni tako politično običajnega, družbeno pričakovanega, dolgočasnega ali predvidljivega kot stalna zgodba s prisilno heteroseksualnostjo, ki kodificira človekovo vedenje v neprekinjene, večne, ponavljalne moško/ženske enote.

Lezbičnokodirani značaji ali prizori se v sedanjem fikcionaliziranem razvedrilu (v nasprotju s fiktivnimi življenji zvezd) običajno pojavijo kot skrajno stranske vloge ali enoepizodne scene in pogosto znotraj konteksta tako imenovane biseksualnosti. V eni od epizod ameriške televizijske serije *Northern Exposure* (CBS, od leta 1990 dalje) se razkrije, da sta malo mestece na Aljaski ustanovili dve lezbijki – pa čeprav ni odtlej niti v mestu niti v serijah nič "lezbičnega". In prav nenavadno, Aljaska – med petdesetimi okrožji Združenih držav najbolj tuja, obskurna, oddaljena in geografsko ter klimatsko neprijetna – se relativno pogosto pojavlja v kinematografskih odnosih z lezbijkami. V *Five Easy Pieces* (1970, Columbia Pictures; režija Bob Rafelson), enem od prvih hollywoodskih lezbičnih epizod, igrata dve štoparki, za kateri naj bi se "predpostavljalo",

[12] *George Wayne, "Sandra Takes the Plunge", QW, 5. julij 1992, str. 44–48.*

da sta lezbijki (sta skupaj, nista pretirano našminkani, izustita nekaj protimoških komentarjev itd.), in kateri – potem ko se z belim špotnim avtomobilom pripeljejo na sam rob pečine – reši filmska zvezda, Jack Nicolson. Medtem ko sedita na zadnjih sedežih Nicolsonovega avta, ena od lezbijk, prižigajoč cigareto za cigareto, razpreda o planetarni krizi okolja, ki so jo zanetili moški, vendar se nam njen žolčni govor vtisne v spomin z njeno ponavljajočo se in nasprotujočo si izjavo, uperjeno v kamero: "Niti ne želim o tem govoriti." Tale kratka epizoda razodene, da sta se ženski – v iskanju čistega zraka in neopustošenega okolja – odpravili proti Aljaski, še preden je njihov avtomobil zavozil na nabrežje. Aljaska je prav tako prva postaja in rojstno gnezdo lezbijke (ki jo igra k.d. lang) v filmu nemške produkcije in angleškega jezika *Salmonberries* (1991, Electric/PeleMele; režija Percy Adlon), ki je proslavil langovo in njeno avtorsko glasbo.

Ob koncu prejšnjega stoletja je Oscar Wilde postavil Kalifornijo kot konec vseh poti. "To je čudno," je zapisal v eni od svojih zgodb, "a vsakdo, ki izgine, se spet pojavi v San Franciscu."[13] Tako kot so Wildovi (gejevski) Angleži pluli proti San Franciscu, so dandanašnje fikcionalizirane ameriške lezbijke poslane na Aljasko – poudarjam, na kraj, celo manj prijazen za človekovo preživetje kot Kalifornija.

Lezbično naravnane reprezentacije v množičnih medijih pogosto speljujejo in obvladujejo možnosti lezbičnega zadovoljstva tako, da že od začetka predstavljajo le eno "lezbično" vlogo, ki tako nima nikogar, s komer bi lahko bila *skupaj*. Glede na to, da je lezbištvo kulturno dejanje – cela vrsta drž in vedenj, ki obstajajo v družbenem prostoru – že sama predstavitev le ene lezbično naravnane vloge znotraj zgodbe *a priori* pomeni njeno izginitev. Takšna zgradba avtomatsko, tako zgodovinsko kot biografično, spreminja lezbijke – ki navdihujejo (kar lahko le predpostavljamo, saj nam jih ne pokažejo) identiteto televizijskih lezbično naravnanih vlog – v nevidne. Celo stvori iz znanstvene fantastike imajo, ko se prikažejo na ekranu, zgodovine in biografije, medtem ko so lezbično naravnani stvori, vrženi v televizijske heteroseksualne dnevne sobe in hollywoodske pivnice, nekontekstualizirani, kot bi tudi oni ravnokar privršali iz zunanjega sveta. In vendar, za razliko od sivih in modrih nezemljanov, ki mnogim zbujajo tako silno radovednost, očitno nihče ne želi slišati, kako je prišla lezbijka na tako neverjetno mesto, kot je heteroseksualna družinska jedilna miza. Osamljena lezbijka je s tem, da je predstavljena kot outsider, kot drugačna vrsta bitja, ne le telesno sama, marveč izločena tudi iz zgodovinskih ali sociooloških razlag, ki se je tičejo. Glede na to, da je lezbištvo, tako kot gejevska homoseksualnost, na splošno še vedno napačno razumljeno kot biološki, ne pa sociološki fenomen, je samonikli pojav lezbijke, ki ne vzbudi zanimanja pri

[13] *Oscar Wilde, The Picture of Dorian Gray, 1891 (London: Bantam, 1982), str. 182.*

večini gledalstva, način, kako le-ta obstaja; večina misli, da zanjo že vedo, kako je nekaj narobe z njenimi kromosomi. Tiste med nami, ki živimo kot lezbijke, resnično čutimo, kako "tuje" smo temu, kar se sedaj ponuja kot sodobno življenje; a presenetljivo, kako nam dominantne kulturne zgodbe našega časa ne dovolijo, da bi kot lezbijke obstajale na drugih planetih.

V poplavi znanstvenofantastičnih filmov in literature, ki je v zadnjih desetletjih še narasla, je zanimivo opazovati, kako transgalaktični fenomen je heteroseksualnost. Kaže, da je odreči se centralnosti heteroseksualnosti za Zemljane še večja grožnja kot priznati možnost življenja na drugih planetih. A ker je globalna heteroseksualnost zares osrednje organizacijsko načelo življenja na zemlji, pomeni ohraniti intergalaktično, futuristično heterocentralnost pravzaprav ohraniti centralnost Zemlje. Katera oblika družbene organizacije na planetu Zemlja je bolj razširjena, povsod navzoča, bolj transkulturna, transhistorična in transnacionalna kot moška nadvlada in njena (seksualna) reprodukcija? Kaže, da planet, imenovan Zemlja, globalno opredeljuje regulacija moške nadvlade in ženske seksualne podrejenosti, saj ne poznamo nobene kulture in gotovo nobenega naroda, kjer ne vlada takšna oblika političnega in ekonomskega organiziranja. Zato nas ne sme presenetiti, da se Zemljani v trenutku, ko postanejo žrtve nezemeljskih ugrabiteljev, znajdejo tudi v krogu raziskovanj in vrednotenj njihovih heteroseksualiziranih reproduktivnih zmožnosti.[14] In ko se Zemljani prestavijo v intergalaktično prihodnost, pogosto najdejo tam družbe, kjer – kljub temu, da so v njih moška bitja brez penisov (*The Man Who Fell to Earth*, 1976, Panavision British Lion; režija Nicholas Roeg, in *Alien Nation*, 1988, Fox; režija Graham Barker) – obstaja vzorec po sistemu mož in žena.

Lezbištvo se v eni od dolgih televizijskih sag, v *Star Treku* iz leta 1995, pojavi hkrati kot subjekt in nesubjekt. Dvojna funkcija, ki jo je lezbištvo igralo in razodevalo v "Rejoined", epizodi serije *Star Trek: Deep Space Nine*, je – zaradi redkosti lezbištva v televizijski znanstveni fantastiki – vredna razmisleka.[15] Oddaja pa je ponudila še eno skrajno uprizoritev dialektike vidnega in nevidnega lezbištva, magično zdaj-jo-vidiš-zdaj-je-ne-vidiš formulo lezbištva v dandanašnji popularni kulturi. Kaj bi lahko bilo bolj vidno kot najbolj vroč, najdaljši poljub med dvema ženskama v zgodovini televizije v ZDA? V New Yorku so krožile privatno snemane videokopije z epizodo. Pa vendar, kaj bi lahko bilo bolj nevidno kot postavitev takšnega žensko-ženskega poljuba znotraj heteroseksualne ljubezni? Čeprav je lahko takšna skrajna kontradikcija – kako bi lahko dolg poljub med dvema ženskama *bil* "heteroseksualen"? – videti narativno nemogoča, so pisci serije *Star Trek: Deep Space Nine* očitno poznali svoje delo.

Takšna sintetizirana in fikcijska neuglašenost je bila dosežena s

[14] Sodobna literatura o izvenzemeljskih ugrabitvah je že sama po sebi študija neomajne heteroseksualnosti. Kaže, kot bi bila edina informacija, ki bi jo bitja z drugih planetov želela vedeti o Zemljanih, kako se le-ti reproducirajo s (hetero)seksualno aktivnostjo. Seveda pa nas lahko tovrstna dokumentacija o tako konsistentnih spraševanjih o raznospolnih kopulacijah navdaja z upanjem; morda so na drugih planetih tako iskreno začudeni nad zemeljsko heteroseksualnostjo, ker se jim zdi eksotična, nenavadna in primitivna. Kot primer glej Luise White, "Alien Nation: The hidden obsession of UFO literature: race in space", Transition 63, str. 24–33. Čeprav se avtorica v zgodbah, ki jih analizira, ne ukvarja z nepremakljivostjo heteroseksualnosti, pa njen podroben pregled osmih publikacij ugrabitvenih izkušenj vseeno razkriva konsistenten hiperheteroseksualni vzorec.

[15] "Rejoined" so prvič oddajali v ZDA kot epizodo serije Star Trek: Deep Space Nine 4. novembra 1995.

postavitvijo dveh "lezbičnih" žensk kot članic rase, ki so jo Trečani poznali pod imenom Trill. Pripadniki/ce rase Trill so humanoidne oblike, vendar so njihova telesa dejansko le "gostitelji" simbiontov, ki delujejo podobno kot duše v različnih reinkarnacijskih teorijah in ki nosijo s seboj spomine iz preteklih življenj. Takšni simbionti se preko smrti preselijo v novo humanoidno telo Trilla gostitelja in – za razliko od sodobnih reinkarnacionistov, ki nimajo dostopa do preteklih življenj, razen če aktivno sodelujejo z duhovi, kot denimo Shirley MacLaine in drugi – vedenje iz svojih preteklih življenj tudi aktivno živijo, prav tako lahko svoje spomine nemudoma preselijo v zavest svojih humanoidnih gostiteljev. V "Rejoined" je dolg poljub med dvema ženskama iz rase Trill, med Dax in Kahn, dolg poljub med dvema simbiontoma, ki sta – presenečenje! – nekdaj bila poročena kot moški in ženska. Kahn se je ravnokar iz moškega prestavila v žensko gostiteljico. Čeprav se v epizodi "Rejoined" zdi, da ne gre za oporekanje lezbištvu – nič v predlogi ne sugerira, da je romantična ali seksualna ljubezen med ženskami kjerkoli v galaksiji prepovedana – pa je Trillovski tabu povsem pripravno na mestu, ki preprečuje dvema ženskama biti skupaj. Kajti v njihovi družbi je simbiontom prepovedano povezovanje na podlagi preteklih življenj. Prekršiti pravilo pomeni trpeti usodo, hujšo od smrti; prekršiti pravilo pomeni izgon iz družbe in iz bodočih teles gostiteljev. Ob grožnji pregnanstva in dodatnih prepovedi, strožjih celo od tistih, ki jih je ruska družba v prejšnjem stoletju naložila Ani Karenini, Kahn v *Deep Space Nine* ni preostalo drugega kot zavrniti moledovanja njenega izvenzemeljskega Vronskega ter prekiniti njuno ljubezensko vez. Čeprav bi prepovedani ljubimki v *Deep Space Nine*, tako kot Tolstojeva junaka, lahko pobegnili v vasico v Italiji ali v kakšen romantični intergalaktični ekvivalent, v od Trillov oddaljeno lezbično večnost. "Rejoined" torej predstavlja lezbično ljubezensko zgodbo kot "pravzaprav" heteroseksualno in hkrati – s tem, da jo zvrača na navade iz drugega planeta – potrjuje sodobno zemeljsko prepoved lezbičnih predanosti. Veličina narativne domišljije, ki je potrebna za ohranitev lezbištva kot kulturno nedopustnega, je zares osupljiva. Izbrisane smo tako iz prihodnosti kot iz preteklosti.

Seveda pa popularna televizijska in filmska kultura že dolgo gojita narativno retoriko, ki zavrača zgodovinsko odgovornost in podpira, kot pač to počnejo vsi instrumenti dominantnega ideološkega aparata, zavrtost zgodovine. Popularno razvedrilo se opira na eternalizacijo same sebe, na vedno-prisotno sedanjskost. Že sama opisna razlaga dopušča korporacijskemu razvedrilu in medijem ostati v odmaknjenosti od kakršnegakoli kritičnega razmišljanja o hegemoničnih konstruktih, kot so spol, rasa, nacionalnost in razred, ki se referirajo v njihovih prezentacijah. Vendar pa te nelagodne, kontradiktorne zgodbe zatiranja ne smejo

biti analizirane ali "osmišljevane". Kot je Bertolt Brecht trdil že v zgodnjem 20. stoletju, je sama struktura dominantne naracije – posamezni značaji, dialogi, postavljena ureditev in lokacije, razpleti in zapleti – tako zraščena, da preprečuje možnost kakršnekoli kritike in slika tisto, kar naj *se* sprejme, kot edino možno sedaj in za vedno. Nenazadnje, ustvarjeni značaji morajo *početi, kar počnejo.* Znotraj pogojev dominantne naracije ni mogoče predpostaviti, da bi človeške interakcije vendar lahko bile drugačne od tistih, ki jih običajno živijo. Konvencionalna opisna naracija je implicitno določena, da reproducira hegemonije sodobnega življenja.

Ker sta televizija in film fikciji, delujeta le tedaj, ko sta postavljeni znotraj okvira, ki ga njuni izdelovalci in javnost *že* poznajo. Brez historiciranih kategorij mater in očetov, narodov in policije, žensk in moških, mest in predmestij, črncev in belcev, jedilnic in barov bi ameriška popularna televizija ne imela smisla: *a priori* sprejemanje že obstoječega družbenega sveta je tisto, ki ustvarja lahke televizijske zgodbe. Tista zgodba in tista teorija, ki bi koga prignali, da razmišlja izven že konstruiranih razumevanj, bi bili izziv – in ta gotovo ni namen televizije.

Lezbijka je v devetdesetih očitno že sama po sebi težavna fikcija. Njene prisotnosti v kulturi in družbi 20. stoletja ne spremlja pripoznanje njene zgodovine. Za razliko od drugih "problematičnih" tipov in podob evropsko-ameriške zgodovine – denimo Senegalcev, ameriških komunistov, ruskih Židov, Širokezov, Haitijcev, Armencev, Jamajčanov – lezbijka ne prihaja iz jasnega zgodovinskega in geografskega prostora. S tako šibko zgodovino (celo geji so si prilastili nekaj umetnosti in kulture antične Grčije) in s še tanjšim pripoznanjem takšne zgodovine meji lezbična pozicija v družbenem prostoru na izmišljeno, ponarejeno, lebdeče, neverjetno. Lezbijke so že interpretirane kot strašila, še preden se prižge televizija, preden se zavrti filmska reklama ali stiska nova revija. Ker sta akademska zgodovina in popularna zavest lezbijko že odslovili, uspejo splošni mediji z lahkoto ignorirati izvore fikcionaliziranih lezbijk, ki jih ustvarjajo, ter se osredotočati manj na mesta, od koder lezbijka prihaja, kot kam je namenjena – to je, običajno, v kliše.

Sodobne lezbične reprezentacije, ki jih ustvarjajo popularne filmske in televizijske zgodbe, z dosledno pogostostjo sledijo eni ali več izmed treh osnovnih potez, ki so jim namenjene: prvič, se heteroseksualizirajo; drugič, vržejo jih v zapor; in tretjič, umrejo. V televizijskih serijah, ki ne sledijo striktnim pravilom zaključkov v konvencionalni kinematografiji, stranske (kot jih večina tudi je) lezbične vloge sledijo omenjeni shemi 1–2–3, lahko pa tudi nepričakovano izginejo in se, brez kakršnegakoli pojasnjevanja izginotja, v sledečih epizodah nikdar več ne pokažejo.

Od leta 1990 so se lezbično naravnani liki pojavili v kar nekaj televizijskih serijah in popularnih filmih v Združenih državah in

Veliki Britaniji, vključno z *Basic Instinct*, *Brookside*, *Boys on the Side*, *Eastenders*, *Fried Green Tomatoes*, *Heavenly Creatures*, *LA Law*, *Picket Fences* in *Roseanne*. Ustrezen odsotnosti lezbičnih reprezentacij v občem političnem in kulturnem življenju Anglo-Amerike, je tudi priložnosten, neznaten in bežen pojav lezbično naravnanih likov v video in filmskih zgodbah. Kot vse oblike reprezentacij so tudi podobe lezbijk popačene. Vendar pa posebnost teh pohabljanj in napačnih pripoznavanj plete vzorec. Prav tako je sporno, kako same lezbijke sodelujejo v zmotnih predstavljanjih lezbijk in lezbištva v sodobnem kulturnem izkustvu. Takšna zarota lahko deluje skozi mnoštvo asimilacijskih strategij, v katerih so vse možnosti in omejitve ženskemu vedenju – vzpostavljene skozi stoletja ženskega podrejanja moškim – že vnaprej določene. Le-te vključujejo samo-utišanje, različne oblike sodelovanja v heteroseksualiziranem socialnem in zakonskem redu, pretirano identifikacijo z geji ter opravičevanje ženske ekskluzivnosti lezbištva z njenim razpiranjem vouyeristični moški moči. Samocenzura je še vedno obča praksa lezbijk, ki se bojijo, da bo javno razkritje njihovega lezbištva vodilo k eliminaciji kakršnekoli socialne moči, ki so jo bile zmožne doseči kot ženske. To še vedno počnejo slavne ženske, ki tu ne morejo biti imenovane zaradi zakonov proti klevetanju, kot tudi nezvezdniške ženske, kot so predstojnice akademskih kateder, tajnice, matere in vladne uslužbenke. Glede na to, da gejevski denar podpira politično in kulturno organiziranje, imenovano "gejevsko in lezbično" ali – v govoru po letu 1980 – "queer", je pretirana identifikacija z gej moškimi *de rigueur* med večino lezbijk, ki redno sodelujejo z geji. In ker ženske še vedno delajo kot podrejen razred, katerega označevalna delovna klasifikacija je seksualna dejavnost (za moške), je potiskanje in omejevanje lezbištva v hiperseksualizirano kategorijo ženske komodifikacije zlahka razumljivo. Lezbične reprezentacije bodo še dalje organizirane v sisteme pomenov, ki podrejajo ženske sposobnosti moški kontroli, dokler se lezbištvo samo ne bo osvobodilo iz zakonov in navad, ki prepovedujejo in kaznujejo njeno polno izkustvo.

III. del: MED SLAVNIMI ŽIVLJENJI IN CELULOIDNIMI LAŽMI

Televizija ni ideološko povezana z nobenim izmed načinov lezbičnega osvobajanja; pregled sodobnih televizijskih potez kaže ravno nasprotno. Medtem ko vse nacionalne države prisegajo na svojo nedotakljivost, pa jih hkrati tudi vse – vključno z njihovo propagandistično podporo, ki jim jo priskrbuje televizija – združuje moška hegemonija. Lezbijke – oziroma lezbično naravnane podobe – so, če se sploh pojavijo, zasmehovane,

ponižane, senzacionalistične in drugače nasilno integrirane v politike heteroseksualnega imperializma.

V eni od epizod popularne ameriške komedije *Roseanne* (ABC, od leta 1988 dalje) lik Nancy – uveden leta 1992, igra pa ga Sandra Bernhard – prekliče svoje lezbištvo ("gejevstvo" v Roseannini predlogi) in ob koncu epizode oznani svojo heteroseksualnost z besedami: "Moški, ne presojajte me." V tej izjavi odmeva vzklik iz resničnega življenja Bernhardove iz leta 1992 novinarjem revije *QW* (glej tekst nazaj).

Ob drugi epizodi *Roseanne* so televizijski napovedniki – sredi propagandnih sporočil in reklam – najavljali, da bo Roseanne v njej poljubila žensko.[16] V začetnih minutkah tega segmenta Sandra Bernhard – spet postavljena v vlogo občasne lezbijke – vpelje svojo prijateljico, Sharon (novi lik, ki ga igra Mariel Hemingway), z besedami: "Ven grem s Sharon. Je umetniška performerka erotičnega plesa." Hemingwayeva to potrdi odkritosrčneje: "Sem striptizeta."

V teh kratkih uvodnih stavkih "lezbijka" že izgine. Čeprav je bila Hemingwayeva vizualno (telesno in socialno blizu drugih žensk) in verbalno (prvi stavek Bernhardove) predstavljena kot lezbijka, je bila njena lezbična prisotnost takoj nevtralizirana ob naslednji oznaki "erotične plesalke" ter dodatni, "striptizete". Hemingwayeva je bila takoj prepoznana kot ženska, ki seksualno dela za moške, ne kot "lezbijka". Grožnja lezbištva – da lahko ženska daje emocionalno in seksualno pozornost in energijo izključno ženskam – izpuhti ob informaciji, da tista ženska dejansko, seksualno in za denar dela za moškega. Delati kot seksualni objekt za moškega je pravzaprav *njeno delo*. Da seksualna industrija v New Yorku (in brez dvoma tudi drugje) jasno in prepoznavno sovpada z lezbično skupnostjo, ne spodbija, temveč podpira takšno analizo: da mnogo žensk, ki so lezbijke v svojem osebnem, socialnem in seksualnem življenju, izvaja seksualno uslužnost moškim kot osnovno obliko ekonomskega preživetja, le dokazuje, da heteroseksualni politični režim preprečuje ženskam lahek ekonomski in seksualni prebeg iz služenja moškim.

Heteroseksualno spreobračanje lezbičnega momenta je bilo znova ponovljeno in podkrepljeno v isti epizodi *Roseanne*. Roseanne in njena sestra gresta v gejevski bar, v to globalno državo gejevstva-in-lezbištva, kjer jo Hemingwayeva poljubi. Potem ko zapustita bar, se Roseanne vrne v posteljo svojega moža, kjer ji le-ta verbalno in fizično pokaže, kako anekdota z "lezbičnim poljubom" seksualno vzburi – *njega*. Roseannin "lezbični" trenutek je tako heteroseksualiziran in spreobrnjen v izkustvo, ki pripada njenemu možu in njegovim seksualnim možnostim na enak način, kot je lezbištvo Hemingwayeve bilo preoblikovano v striptizetstvo/prostitucijo, kjer telo in seksualnost obstajata za moške.

[16] "Lezbični poljub" epizoda Roseanne je bila prvič oddajana 1. marca 1994. Ob pričetku epizode je bilo priporočano spremstvo "staršev". Oddajo je sponzoriral SlimFast, dietetičen nadomestek, priljubljen med mnogimi pripadnicami populacije, obsedene z nadzorovanjem in ohranjanjem vitkega telesa. Na ameriški televiziji je eden najbolj radikalnih vidikov Roseanninega zvezdništva njen telesni obseg, ki, za razliko od drugih žensk v hollywoodskem/ televizijskem sistemu, ni ravno skromen. Morda SlimFast domneva, da je Roseannin obseg zadostno opozorilo gledalkam, vrsta vizualnega uvoda v potrebo po njihovem izdelku za hujšanje.

[17] *V ZDA predvajano 28. oktobra 1995.*

Čeprav je kategorija "lezbijke" resnično spolzka in manj dokončna, kot jo predpostavlja moja raba termina v tem tekstu, se meje izrazov "lezbijka" v popularnih reprezentacijah zelo pogosto tako spreminjajo in izgubljajo ravnotežje, da "lezbijka" ni le enostavno zabrisana in dvoumna, temveč *ne*-lezbijka. Glede na to, da pomeni lezbištvo tako v občem kot političnem smislu socialno, emocionalno in seksualno prakso med ženskami (gre za definicijo, ki si jo delijo tako lezbijke kot nelezbijke), so zgodbe, ki naklanjajo lezbično seksualnost moškim – kot je transfer lezbičnega poljuba Roseanninemu možu – antilezbične do te mere, da jemljejo lezbištvo tako lezbijkam kot ženskam. S tem ko televizijske "lezbijke" postajajo retorična seksualna lastnina moških, niso več lezbijke, prav tako kot stvarnost lezbijk v seksualni, prostitucijski industriji za moške ohranja lezbijke v seksualni ekonomiji heteroseksualnosti.

Razdrobitev lezbijk v heteroseksualnost in njihovo sočasno izganjanje v področje fikcije se znova dogodita v epizodi *Roseanne* leta 1995, kjer Bernhardova deli kozmetiko in posteljo z Marlo, ki jo igra Morgan Fairchild.[17] Ob koncu epizode se Roseanne in njena sestra čutita poklicani razložiti materama omenjenih žensk, da sta lezbijki. Tovrstna objava spodbode eno od mater, da v zaključni prizor epizode izusti ciničen in prezirljiv odgovor: "*Zagotovo* sta. Jaz sem lezbijka, ti si lezbijka, me *vse* smo lezbijke... ne *padam* na te štose, Roseanne, nisem *tako zelo* stara!" Potem ko mati spusti lezbijke in lezbištvo v področje izmišljenega in fiktivnega – ter postavi čez temo "piko na i" – stopi skozi kuhinjska vrata, ki se zaprejo, hkrati z epizodo. V tem pogovoru je lezbištvo nekaj, v kar matere "ne verjamejo". Patriarhalnost se opira na generacije mater, ki izročajo svoje hčerke heteroseksualnosti – to je v tisto, v kar *res* "verjamejo"; in v tem večina mater po širnem svetu ni razočarala očetov.

Prisvajanje lezbičnokodiranega videza v oglaševanju, pop zvezdništvu in drugih medijskih reprezentacijah ustvarja podobo-simulaker, ki bi jo lahko imenovali *Tank Girl* učinek. Ta vizualna manifestacija je značilna v tem, da ostaja le na ravni vizualnega, dogaja pa se brez direktne reference na besede ali dejanja, neposredno ali eksplicitno povezana z lezbištvom. Predstavlja videz neodvisne ženske, ne da bi hkrati predstavila tudi besede, misli ali aktivnosti neodvisne ženske. Primeri iz hollywoodskih filmov zadnjega časa vključujejo vloge Linde Hamilton v *Terminatorjih* ter vloge Sigourney Weaver in drugih žensk v trilogiji *Alien*. Narativni elementi, ki definirajo *Tank Girl* učinek, odklanjajo vsakršno referenco, socialno ali seksualno povezano z lezbištvom, in pogosto vztrajajo na pretiranih elementih ljubezni do moškega ter materinstva, kot je, denimo, sočasna ljubezenska romanca z mačo moškim in mačo materinstvo Linde Hamilton v seriji *Terminatorjev*. Vendar pa je vizualno kodiranje nelezbičnih

ženska kot "lezbijk" pomembna in zapletena komponenta "lezbičnega šika", ki potem tudi dejanskim lezbijkam preprečuje, da bi bile videti kot lezbijke – celo tedaj, ko je "lezbijka" bojda iskana podoba. "Lezbični šik" – v tem in v drugih primerih – odseva podobne mehanizme reprezentacijske kontrole, kot se izvajajo na telesih in podobah tudi drugih zatiranih ljudi. V dominantnem filmskem, televizijskem in oglaševalskem aparatu Združenih držav je običajno, da agencije iščejo in najemajo afroameriške like, ki niso "preveč črni", Azijce, ki niso "preveč azijski", in Žide, ki niso "preveč židovski". Ker lezbijke niso, za razliko od rasno ali etnično prepoznavnih ljudi, fenotipično izrazite, je za "lezbijko" lažje – in bolj zaželeno – da sploh ni lezbijka.

Rasno mešan lezbični par, ki se je pojavil v britanski seriji *Eastenders* (leta 1995), je šel na stalne počitnice – nikdar več se ni pojavil. Preden sta izginili, so za eno samo epizodo skušali rekrutirati "prave lezbijke", da bi statirale v prizoru z lezbičnim žurom. Presenetljivo, le ena lezbijka, heteroseksualnega videza in z dolgimi lasmi, je bila potem dejansko sprejeta – ob skupini nelezbičnih igralk. Očitno je agent serije skušal ujeti krhko vizualno ravnotežje med skupino, ki naj bo videti lezbična (same ženske) in se hkrati zdi heteroseksualna (skozi vizualne kode posameznic). Lezbijka se na današnji televiziji lahko pojavlja, dokler njen videz in/ali aktivnost označujeta pripadnost h kodam ženske podreditve heteroseksualnosti.

Lezbijka iz britanske televizijske serije *Brookside* (v letu 1994/95) skrivnostno umre v zaporu, kjer sedi zaradi umora očeta, ki jo je posiljeval. Posilstvo je pogosto dano kot sodobni narativni razlog/razlaga lezbištva – seveda brez razmisleka, da bi na svetu bilo mnogo mnogo več lezbijk, če bi vse ženske, ki so jih moški posilili, izbrale lezbištvo. Anna Freil, igralka vloge lezbijke v seriji, je obvestila vsakega novinarja, ki jo je intervjujal, da je heteroseksualka, vendar pa "ni homofobična". Javna ovržba lezbištva od igralk, ki igrajo lezbijke, je vsekakor eden od stožerjev sodobnega lezbičnega šika. Tako v Združenih državah kot v Veliki Britaniji je za igralko ali igralca, ki igrata lezbični ali gejevski lik, skorajda nenavadno, da bi sodelovala v medijskih kampanjah, ki jih pridno pripravljajo njihovi agentje, kjer hkrati ne bi potrdila lastne življenjske soudeleženosti v heteroseksualnem dogovoru. *TV Guide* je, na primer, v članku z naslovom "Pine Valley Enters the Gay '90s" najavil prihod gejevskega lika v popularni ameriški žajfnici *All My Children* (ABC, od leta 1970 dalje) z besedami "življenje na meji".[18] Ko je tekla beseda o homoseksualnosti lika, ki ga igra, je tisti igralec odgovarjal z nestrpnimi prispodobami. Iz komentarjev igralca in drugih je bilo videti, da je ogromen del sreče, biti izbran za dobro plačano stalno televizijsko vlogo, izničen, če gre za igranje gejevske ali lezbične vloge. "Želel sem zdrveti na letalo in se pobrati nazaj v

[18] *Michael Logan, "Pine Valley enters the gay '90s", TV Guide, 28. oktober 1995, str. 42.*

L. A...," je bil igralčev blagoslov gejevske vloge. Priznal je tudi, da je ves iz sebe telefoniral svoji mami, bratu, menedžerju in (sic) prijateljici: "Nisem želel nositi te bakle. Mnogo gledalcev ne loči igralca od lika, ki ga igra. Nisem bil pripravljen iti po ulici in poslušati ljudi, češ 'mar ni to oni pedrski dečko iz *All My Children*?'" Vendar pa so igralci in igralke, izbrani za gejevske in lezbične vloge, priložnostno geji in lezbijke. Karen Ludwig, ki je igrala lezbijko, zaradi katere je Meryl Streep zapustila Woodyja Allena v *Manhattanu* (1979, UA/Jack Rollins/Charles H. Joffe; režija Woody Allen), mi je nekoč pripovedovala, da je morala zaradi filma pristriči svoje javno družabno življenje, da je – zaradi intenzivne in evforične radovednosti javnosti ("Lezbijka *je* lezbijka!"), kjerkoli se je pojavila – morala nehati obiskovati The Duthess, najpopularnejši med manhattnskimi lezbičnimi bari v sedemdesetih in zgodnjih osemdesetih letih.[19]

Profesionalni igralci in igralke se izredno zavedajo nagnjenja javnosti, da pomeša njihove igralske vloge z resničnimi življenjskimi izkušnjami – in da jim potem še oblati in etiketira njihovo nadaljnjo kariero. Večina ameriške filmske javnosti je, za razliko od obiskovalk bara The Duchess, bolj prezirljiva kot evforična do obstoja lezbijk. Potem ko se je Mariel Hemingway pojavila kot lezbijka v *Personal Best*, ki vključuje celo vizualno dokumentacijo njenih malih prsi (1982, Warner Brothers; režija Robert Towne), je za svoj naslednji kinematografski lik izbrala hiperheteroseksualizirano žensko, ki jo kot Playboyevo zajčico umorijo v filmu *Star 80* (1983, Warner Brothers/Ladd; režija Bob Fosse). Hemingwayeva je za vlogo v *Star 80* celo kirurško poudarila fizične kode svoje ženskosti: velikost svojih prsi je podkrepila s silikonskimi vložki (ki jih vse odtlej nosi). A vse kaže, da je bila lezbična vloga Hemingwayeve v *Personal Best* za mnoge, in zanjo še posebej, le nekoliko preveč prepričljiva, in morda je tudi to razlog, da je bila spet izbrana za lezbijko in striptizeto v *Roseanne* leta 1994, da je torej v svoji kinematografski zgodovini padla na majceno, stransko televizijsko vlogo.

Režiserka Andrea Weiss v svoji knjigi o lezbijkah v filmu, *Vampires and Violets* (1992), razpravlja o načinih prirejanja lezbištva v seksualni ekonomiji hollywoodskih popularnih filmov v tridesetih in štiridesetih letih:

Hollywoodski studii so se zelo trudili, da bi obdržali podobo zvezde, ki je odprta k erotični fantaziji tako do moških kot do žensk, ne le s tem, da so od lezbičnih in gejevskih zvezd zahtevali, naj ostanejo molčečni zavoljo njihovih karier, temveč tudi z obupnimi poskusi ustvariti vtis o heteroseksualni romanci – kot je bilo v tridesetih letih z Greto Garbo pri MGM.

Vendar pa je bila javnost zlahka vzdražena z možnostjo lezbištva, ki je zbujalo tako radovednost kot draž. Hollywood je

[19] *Privatni pogovor z igralko, ki je igrala lezbijko v filmu Manhattan, New York, leto 1991.*

sum lezbištva tržil ne zavoljo namernega iskanja in naslavljanja lezbične publike, marveč zavoljo moškega voyeurizma.

Weissova hkrati opaža[20], da so edine zvezde, ki so smele nakazovati lezbištvo v filmu tridesetih in štiridesetih let, bile tiste – kot, denimo, Marlene Dietrich in Greta Garbo – ki so svoje javne in profesionalne like že zgradile na škandalih, in se je lezbištvo zato zlahka povezovalo z njihovimi že tako začinjenimi podobami. Podobna ekonomija zvezdništva in retorike možnosti še vedno obstaja v kodih današnjega Hollywooda, tako da se lahko osebe, kot so Sandra Bernhard, Madonna in Roseanne – katerih mističnost se prepleta z domnevami o nespodobnem in neprimernem – "s tem izmuznejo", medtem ko se luštkane plavolase mucice, kot je Mariel Hemingway, ne morejo; tako kot se niso mogle že zgodnejše arhetipske pridne plavolase punčice, kot sta bili Doris Day ali Debbie Reynolds.

Poskusi ohraniti lezbištvo znotraj vizualnih meja, ki predpostavljajo heteroseksualno zavezo, so še vedno zelo dejavni v sodobnih prikazih in še vedno zrcalijo iste vizualne in narativne kode, ki so obvladovali lezbištvo žensk – denimo, Dietrichove – pred ženskim osvobodilnim gibanjem. Čeprav je iz heteroseksualnosti osvobojenih več žensk, kot jih je bilo v času Dietrichove in drugih iz kroga molčečih, ostajajo hollywoodske zgodbe iste.

Včasih se odstranitev lezbištva v dominantnem filmu in televiziji kaže skozi preprosto mimobežnost njenih prezentacij; lezbijke ni potrebno povsem izbrisati, če se kaže v izolaciji ali če je lezbištvo le eksperimentalna zamisel. Lezbištvo osebe, ki jo igra Whoopi Goldberg v *Boys on the Side* (1994, Warner Brothers/Canal +/Regency/Alcor; režija Herbert Ross), je puščeno kot fantazija. Za Goldbergovo ni – poleg glasbenega performanca z Indigo Girls – nobene lezbijke, s katero bi lahko "bila" skupaj. Podobno je v *Bad Girls* (1994, TCF; režija Tamara Davis, nato Jonathan Kaplan), kjer – kot v *Boys on the Side* igra tudi tu Drew Barrymore – je Barrymorova edina lezbijka v večinoma ženski zasedbi in zatorej ne more *biti* lezbijka, temveč je puščena, tako kot Goldbergova v *Boys on the Side*, v zdolgočasenosti in frustracijah.

Resnično lezbištvo med najstnicama, ki sta navdihnili novozelandski film *Heavenly Creatures* (1994, Buena Vista/ Wingnut/Fontana/NZFC; režija Peter Jackson), ostaja površno predstavljeno kot verodostojen razlog za materomor; film povezuje lezbištvo s kriminalnostjo na retorični ravni samoumevnega in se pri tem zanaša na že pripravljene predpostavke in predsodke večine gledalstva. V ameriški televizijski seriji *LA Law* (NBC, september 1986–1992) je bilo, v spomladanski sezoni leta 1991, C. J. Lamb, osebi, ki jo je igrala Amanda Donahue, dovoljeno – preden je brez razlage in za vedno izginila iz serije – nekaj lezbično naravnanih aktivnosti,

[20] Andrea Weiss, Vampires and Violets: Lesbians in Film (London: Jonathan Cape, 1992), str. 32–33.

vključno s poljubom ženske na parkirišču in z zmago sodnega primera z lezbično posvojitvijo otroka.

Ko se v lezbično naravnani situaciji znajde več žensk – znotraj epizode s povezanimi ženskimi liki ali znotraj emocionalnega zapleta, ki vključuje ženske brez vidnega znamenja moške lastnine – je zgodba pogosto zastavljena toliko trše, da le spodbije lezbične domneve, kot je to, denimo, v filmih *Thelma and Louise* (1991, UIP/Pathe Entertainment/Ridley Scott/Mimi Polk; režija Ridley Scott) in *Orlando* (1992, Electric/Adventure Pictures/ Lenfilm/Mikado/Sigma/British Screen; režija Sally Potter), kjer je heteroseksualnost ženske, ki-bi-lahko-bila-lezbijka, pretirano poudarjena in izrazita skozi direktne in vztrajne podobe raznospolnih seksualnih stikov. Kaže, da "bolj" ko je zgodba lezbična – bolj ko ženska situacija ali oseba izključuje moške – bolj heteroseksualna bo postala, preden se bo film odvrtel do konca. V *Fried Green Tomatoes* (1991, Rank/Act III/Electric Shadow; režija John Avnet) in v *Orlandu* postaneta lezbični knjigi, ki sta ju napisali lezbični avtorici in ki v ospredje postavljata lezbični zgodbi, prikrojeni v hiperheteroseksualno naracijo.[21] Filmski verziji *Orlanda* in *Fried Green Tomatoes* kažeta – s pomočjo preudarne erozije lezbištva in (napačne) vključitve v heteroseksualnost – da lezbištvo v množičnih medijih ne more obstajati *drugače kot* uvod v heteroseksualnost. Celo v ameriškem neodvisnem filmu z lezbično režijo, *Go Fish* (1994, Manline/Islet/ Can I Watch Pictures/KVPI; režija Rose Troche), glavni junakinji ni dovoljeno ostati lezbijka skozi ves film, temveč se vplete v seks z moškim, očitno kot demonstracijo njene "neodvisnosti" od lezbičnih kanonov. Vendar pa ima ta moment participatorne heteroseksualizacije manj – kot si ustvarjalka filma domišlja – opraviti s prelomitvijo lezbičnih tabujev in mnogo več s konservativnim sprejemanjem heteroseksualne naddoločenosti.

Lezbično naravnane podobe in dogodki v medijih devetdesetih let ponujajo nekaj odklonov od zgodnejših filmskih in televizijskih produkcij. V ameriških in britanskih televizijskih komedijah se beseda "lezbijka" ni izgovarjala vse do devetdesetih, čeprav se je nekaj stranskih in rednih vlog, ki so izpričevale lezbičnokodirane obleke, stil in vedenje, tu in tam pojavilo na ekranu. Poglejte, na primer, vlogo Miss Hathaway, ki jo je Nancy Kulp igrala v ameriški televizijski seriji *The Beverly Hillbillies* (CBS, 1962–1971). Kulpova, sicer tudi v življenju lezbijka, je igrala Hathawayevo kot dyke v stilu petdesetih let, neporočeno in na splošno nezainteresirano za moške, kar je bilo v predlogi dopuščeno predvsem zato, ker večina gledalstva v samski, beli uslužbenki ne bi prepoznala nič kaj drugega kot staro devico – to je *ne*-lezbijko. In vendar se je bila Miss Hathaway v seriji znova in znova prisiljena spogledovati z vaškim neotesancem, Jethrom, le da bi mit večne heteroseksualnosti ostal trden.

[21] Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Cafe, je napisala Fannie Flagg; Orlando, ki ga je Virginia Woolf prvič objavila leta 1928, je pisan za Vito Sackville-West, poznano bloomsburyjsko pesnico in lezbijko, s katero je bila Woolfova intimno povezana, in piše o njej.

Lezbično naravnane osebe, ki se pojavljajo v popularnih zgodbah devetdesetih let, so – zaradi naraščajoče javne zavesti o obstoju lezbijk – pogosto kot takšne tudi prepoznane, saj pisci in producenti vedo, da bo mnogo gledalcev tako ali drugače vizualno bralo te vloge kot lezbične. Vlogo Miss Hathaway je v filmski verziji *The Beverly Hillbillies* iz leta 1993, desetletja po televizijski seriji, igrala priznana lezbična igralka Lilly Tomlin. Vendar pa se mora lezbična vloga, ki bi lahko ostala na televiziji toliko sezon kot Kulpova Miss Hathaway, šele dogoditi, kar pomeni, da imata asimilacija in zanikanje svoje karierne učinke celo v devetdesetih.

Najpomembnejši premik pri lezbično naravnanih vlogah in zgodbah v popularnem filmu devetdesetih je delno opuščanje teme o lezbični kraji žena. Razen britanske klasike, groteske *The Killing of Sister George* (1969, Associates and Aldrich/Palomar; režija Robert Aldrich), se večina filmov po letu 1960, kjer se dogaja pomemben ali stranski lezbični zaplet, vrti okrog zakonske zveze, ki jo lezbištvo ogroža ali lomi. Med filme s tovrstno gospodinjsko temo v ospredju ali ozadju – ki pogosto vzbujajo pretirano simpatijo z domnevno dobrim, naivnim možem – sodijo *Entre Nous*, *Lianna*, *Desert Hearts*, *Manhattan* in *Silkwood*. Za razliko od francoskega filma *Gazan Maudit* (Don't Step on the Grass) iz leta 1995, ki klasično lezbično grožnjo spremeni v trdno lezbično-žensko-moško trojico, pa sodobnih filmov ne zanima, kako lezbijke ogrožamo zakonsko zvezo, temveč kako ogrožamo vse – kot vampirke, morilke in neheteroseksualiziranke na splošno. Prav vampirska tema, ki je v prikazovanju "lezbijke" kot grabežljivke normalnih (beri: heteroseksualnih) žensk primerljiva z idejo o kraji žena, ostaja skozi celotno stoletje stalni konstrukt lezbične reprezentacije v filmih.

Lezbična vampirska novela se je, po mnenju ameriške zgodovinarke Lillian Faderman, pojavila v Evropi in ZDA v prvih desetletjih 20. stoletja; večina lezbičnih vampirjev je bilo zaposlenih kot vzgojiteljic (ena redkih zaposlitvenih možnosti, tedaj dostopnih ženskam). V svoji knjigi *Surpassing the Love of Men* iz leta 1981 Fadermanova povezuje zvezo lezbištva in vampirizma s tabujem ženskega prijateljstva, kakršnega so uvedli Freud in njegovi nasledniki.[22] Normativni model heteroseksualnosti, ki so ga obelodanjali Freud in drugi seksologi ob prelomu stoletja, je bil hkrati tudi odgovor na dosežke feminizma prvega vala, ki je – z legaliziranjem žensk v večini evropskih dežel (ne v vseh) in v Ameriki, z odprtjem širšega dostopa do izobrazbe, denarja in lastnine, volilne pravice – formalno potrdil ženske kot državljanke. Ženska, ki bi skušala pobegniti heteroseksualnemu imperativu z lezbištvom, bi komajda – glede na obstoječe ekonomske in politične okoliščine, ki so vplivale na ženske pred koncem 19. stoletja – lahko bila

[22] *Lillian Faderman, Surpassing the Love of Men (William Morrow and Co., New York: 1981).*

grožnja moški družbi. Vendar pa je bilo, kot je ugotovila Fadermanova, v prvih dveh desetletjih stoletja objavljenih kar precej lezbičnih zgodb, ki niso sledile vzorcu, ki ga je postavila ena izmed najslavnejših lezbičnih pravljic – *The Fox* angleškega avtorja DH Lawrencea, prvič objavljene v ameriški literarni reviji *Dial* leta 1922, le dve leti po tem, ko so ženske v ZDA dobile volilno pravico. V Lawrenceovem tekstu – ki so ga psihologi v petdesetih letih, ko so obljubljali "zdravilo" proti homoseksualnosti, izjemno častili zaradi njegovih "observacij serije klinično potrjenih dejstev o lezbištvu" – namere dveh žensk, da bi mirno živeli na kmetiji, razbije moški, ki eno žensko ubije, drugo pa poroči. Kot pravi Fadermanova: "Po vojni je bilo v revijah objavljenih nekaj lezbičnih zgodb, ki niso bile otežene z Lawrenceovo moralo: ženske druga z drugo ne morejo najti zadovoljstva, le poskusiti kaj takega je bolno in strašne tegobe so bodo zgrnile nad tiste, ki se približajo tej resnici".[23] Takšen oris se je nadaljeval še do konca 20. stoletja: najsi bo kmetica, vampirka ali atletinja, lezbijka ostaja grožnja moškemu in se mora zato ravnati po pravilih heteroseksualnosti ali pa je ubita – ali oboje.

Edini popularni ameriški film, ki prikazuje lezbijke ob boku Ženskega osvobodilnega gibanja v sedemdesetih letih, je *Personal Best* (1982, Warner; režija Robert Towne). Lezbično razmerje med Chris Cahill (Mariel Hemingway) in Tory Skinner (Patrice Donnelly) je, v skladu s strategijo izginjanja in erozije, predstavljeno v vakuumu. Očitno je, da na kampusu njune fiktivne južnokalifornijske univerze ali v mednarodnih ženskih športnih krogih, v katerih se gibljeta, ne poznata nobene druge lezbijke. Filmske reprezentacije lezbištva v sedemdesetih letih ter njenih odnosov s feminizmom so le slabotno nakazane skozi bežne vizualne in narativne postavke. Feministični aktivizem ni nikdar neposredno izražen skozi podobe ali besedilo, vendar pa znotraj *Personal Best* kljub temu deluje kot zgodovinska referenca, saj bi brez njega scenarij z lezbičnimi in šolskimi atletinjami ne mogel obstati ali biti razumljen. Feministični aktivizem je v ZDA spodbudil dotok sredstev za športne ugodnosti tudi pri ženskem šolanju. Ženske športne ekipe v večini ameriških državnih univerz niso obstajale vse do titla IX, federalnega zakona iz leta 1972, po katerem se odtegujejo sredstva tistim univerzam, ki ne zagotavljajo športnih ugodnosti tudi za ženske, primerljivih tistim, ki se določajo za moške študente. Teniška zvezda Billy Jean King se je prav v sedemdesetih, kot prva med profesionalnimi atletinjami, deklarirala kot lezbijka.

V filmu *Personal Best* je vez lezbištva in feminizma najbolj direktno poudarjena skozi oblačenje in vedenje ženskih likov. Kratki kuštravi lasje, minimalna šminka in nakit, nič uhanov, kavbojke, majice, androgina telesa in pivo – to je, tako danes kot tedaj, nekaj modnih označevalcev lezbičnih feministk. Kljub

[23] *Faderman, ibid, str. 351.*

namigom na lezbično feministično estetiko, ženske vezi in pojav atletinj na ameriških šolah v sedemdesetih letih, pa *Personal Best* ponavlja zgradbo iz *The Fox*. Le da so sedaj športne površine zamenjale preorana polja. Lezbični odnos je tudi v *Personal Best*, na enak način kot v Lawrenceovi zgodbi, izpostavljen preudarni moški sabotaži, ki pripelje žensko zvezo h koncu in hkrati začne heteroseksualni spoj (čeprav je pretrganje ženske vezi v *Personal Best* posledica ločenih akcij dveh moških, ne enega).

V prvih desetletjih 20. stoletja, medtem ko se je sejal strah pred lisjakovim (moškim) razdejanjem, se je rodila še ena vzporedna zgodba ženskega odstranjevanja, zgodba o vampirki, ki je grožnjo pred žensko samozadostnostjo utrdila v telesih samih žensk. Tako so bila ženska povezovanja znova prikazovana kot nestabilna, nezmožna življenja, zla – in uvod v žensko smrt. Hkrati pa inherentna žensko-ženska destrukcija, ki jo slika model lezbične vampirke, ohranja moško energijo, saj postane vsakršen poseg, ki se zdi še v *The Fox* nujen, povsem nepotreben; moški se lahko zleknejo in sprostijo ali pač gledajo z voyeurističnim užitkom, saj se bo lezbična vampirka sama uničila. Medtem ko se mora arhetipski moški v Lawrenceovem "The Fox" direktno boriti z lezbično zverjo, pa posega mit lezbične vampirke v širšo ekonomijo sredstev, saj lezbična vampirka uniči žensko navezo, nabito z žensko emocionalno in seksualno intimnostjo, z umorom ženske same.

Čeprav je, po mnenju Andree Weiss, najzgodnejši lezbični vampirski film *Dracula's Daughter* (1936, Universal (E.M.Asher); režija Lambert Hillyer), pa hkrati priznava, da se je sam žanr pojavil v vsej moči v poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih, ko je ženska mobilizacija za politične pravice dosegla še en vrhunec. *Vampires and Violets* Weissove sledi lezbičnemu imaginariju v filmih, narejenih pred letom 1992, in ugotavlja, da večina žensko-ženskih sesalk krvi pride na dan ob višku ženskega osvobodilnega organiziranja, ko se "več kot dvajset lezbičnih vampirk šopiri po modrem ekranu med leti 1970 in 1974".[24] Ob poplavi lezbičnih vampirk v angleških in ameriških filmih, med katerimi so *The Velvet Vampire* (1971), *The Vampire Lovers* (1970), *Twins of Evil* (1971) in *Lust for a Vampire* (1971), se le-te pojavijo tudi v filmih *The Hunger* (1980) in *Nadja* (1995). Paradigma "lisjaka" se je prvič uveljavila kot odgovor na dosežke prvega vala feminizma in se strateško spet obudila kot protiudarec drugemu valu; lezbična vampirka je prehodila podoben krog, čeprav jo tu in tam nadomesti morilska lezbijka, kot, denimo, v filmu *Basic Instinct* (1991, Guild/Carolco/Canal; režija Paul Verhoeven). V filmu *Basic Instinct* lezbijka-pod-vprašajem predstavi sodobno deformacijo lezbične vampirke, moderno prispodobo bolne nepravilnosti žensko-ženske seksualne privlačnosti, opomin na to, kako je takšna energija skrajno nevarna, celo usodna, za moške.

[24] *Andrea Weiss, ibid., str. 88.*

A če smo lezbijke pomorjene, nezdružljive in neučinkovito potiskane skozi heteroseksualno mrežo ter drugače *izbrisane* iz večine televizijskih in filmskih prikazov poznega 20. stoletja, smo – ali bolje, naše podobe so – hkrati tudi vir ženskega tekmovanja.

Kloniranje "lezbičnega videza" od heteroseksualiziranih žensk je na ulicah Pariza, New Yorka in Londona opazno že nekje od leta 1992. Takšen "videz" po mnogih plateh kopira in nadaljuje modne kode in drže lezbičnega feminizma sedemdesetih in tudi tedaj se je pojavilo podobno križanje med lezbičnimi in nelezbičnimi ženskami (v vizualni podobi, pa tudi kot politična in seksualna praksa). V času Ženskega osvobodilnega gibanja se je ravno tako pripetila zmešnjava stila in vsebine, ko so nekatere ženske mislile, da jih bo sprememba frizure osvobodila iz haremskega članstva ter da se bodo zaradi enkratnega seksa z žensko lahko proglašale za lezbijke.

Sodobno igranje lezbijk skozi ulično modo devetdesetih se prekriva z grunge estetiko in vključuje nošnjo visokih gojzarjev, denimo, Doc Martens, Timberland ter vojaških škornjev; kratkih in kuštravih las brez feminiziranih okraskov ali frfotajočih zavojčkov; ohlapnih karirastih flanelastih srajc; in minimalnega ali celo nič nakita ali šminke. Videz devetdesetih je, kot vse ponovitve kulturnih fenomenov, bolj estetiziran kot njegov prednik iz sedemdesetih, kodi so bolj kultivirani in manj opazni. Kar je bilo v sedemdesetih šteto za nemoderno ali antimoderno, je v zgodnjih devetdesetih stopilo v središče stila.

Vendar pa lezbijke običajno identificiramo lezbični videz kot nelezbičnega, če ne celo kot heteroseksualno dekliški kliše na promenadi (raven moškega lastništva nad ženskimi telesi se lahko pogosto odkrije s stopnjo samoidentifikacije, ki jo ženska premore ob odnosu do lastnega telesa), saj nelezbične ženske ob lezbičnem spogledovanju odvračajo oči. Heteroseksualizirana ženska-ki-igra-lezbijko, na enak način kot njen televizijski in filmski simulaker, te vloge ne igra zavoljo zapeljevanja lezbijk, temveč v potrjevanje svojega obstoja moškim. Kajti najbolj označevalna točka prave lezbijke pravzaprav ni njeno oblačenje, marveč njena drža in pogled – in morda njenih nohtov.

Nelezbični privzem lezbičnih vizualnih označevalcev bi lahko interpretirali tudi kot način spoštovanja od heteroseksualiziranih žensk. Nekatere ženske *res* želijo "biti videti kot lezbijke", saj se zavedajo, da takšen "videz" uteleša zavrnitev sodelovanja s seksualnim kastnim sistemom, ki krepi politično sankcionirano obvezo biti seksualno razpoložljiv moškim skozi striktne oblačilne znake. Vseprisotno siljenje žensk v tesna oblačila, šminko, visoke pete in nakit, ki bolj razgalja kot krije ali ščiti telo (ali nasprotno: zagrinjanje ženskega telesa s tančicami in drugimi umetelnimi ekscesi), določa pozicijo ženske kot seksualne sužnje moškemu. Da nekatere ženske, ki sodelujejo znotraj kontinuuma ženske

seksualne in emocionalne uslužnosti moškemu, vseeno želijo samospoštovanje ob zavračanju ritualiziranja njihove pozicije skozi oblačilne označevalce, je razumljivo. Hkrati pa tudi ni težko najti lezbijk, ki igrajo nasprotno igro, to je zavračajo, da bi jih intimno povezovali z moškimi, vendar pa javno prisvajajo videz, ki pravi obratno. Vse ženske, ki zavračajo podreditev moški moči – moči, ki temelji na odprti seksualizaciji ženske – so kaznovane, hkrati pa vedo, da ne bodo imele možnosti, niti kot posameznice niti kot skupina, preživeti brez moške podpore.

Nekaj mora biti v nas – zakaj bi se sicer vsi ti ljudje domišljali, da so mi? Vse od separatističnega poka v ženskem gibanju v sedemdesetih letih se ni toliko žensk – in moških – tako vneto predstavljalo, deklariralo in občasno celo bilo lezbijk. A če je enodnevne lezbijke sedemdesetih motiviral politični konflikt s heteroseksualnostjo, pa dandanašnje slepe miši spodbuja obet uspešne komodifikacije. Medtem ko se lezbijke v neodvisnem filmu, videu in umetnostnih skupinah, pojavljajo kot poslednji obraz, izpuščen iz sheme identitetnih politik, pa se nelezbijke z nasmeškom rinejo v kulturno kamero. To so isti beli ljudje, ki bi trdili, da bi bili črnci, če bi vedeli, da bi lahko kljub temu priplezali na Harvard. Kolonizacija "Drugega" v ameriški kulturni politiki je prav tak del kulturne zgodovine, kot je ekonomski imperializem del ameriške politične zgodovine. Spomnimo se le na *White Negro* Normana Mailerja, v šestdesetih letih himne bele moške (židovske) želje, da bi si – seveda, brez pripadajočih nadležnih zagat – prilastila kulturo črnega ameriškega ("hip") moškega.

Cvenkapožrešna queer devetdesetih je pogosto, ne pa tudi vedno, ko se vživi v lezbično saj-bi vlogo, celo malce lezbična. Nekoč je imela lezbično razmerje; ali pa je seksala z žensko, medtem ko je bila poročena z moškim; ali pač morda misli, da je vsakdo v resnici biseksualen. A kar razlikuje cvenkapožrešno queer od drugih žensk, ki doživljajo trenutke zmede v lastni seksualni identiteti, je njena komodifikacija lezbične izkušnje ali izkušnje koga drugega za profit in predpostavljen profesionalni uspeh. Cvenkapožrešna queer se, potem ko nahrani moža, pojavi kot kraljica preobleke v London's Institute for Contemporary Arts. Ali medtem ko živi zakonsko zvezo z moškim v New Jerseyu, ponuja slike s seksom med ženskami za razstave v manhattnskih galerijah. Ali objavlja fikcijo in teorijo kot lezbijka v "queer" antologijah, medtem ko sama prakticira heteroseksualnost, ali pa se v petek zvečer preobleče v transvestita in gre v pedrske bare na East Villageu. Ali preda svoje videe za gejevske in lezbične filmske in video festivale – saj ti sodijo med najbolj tvorne neodvisne medijske festivale v Londonu, New Yorku, Parizu, Montrealu, Berlinu, Los Angelesu in še kje – kajti kaže, da se straight punčke ne morejo organizirati same in najti lastna mesta in publike. Ali pa se prijavi na eno od dveh lezbičnopodpornih

štipenditorskih ustanov v ZDA in se jim predstavi kot lezbijka, čeprav nikomur drugemu ni povedala, da je. In nikdar ne bo, ker pač ni. Ali pa najavlja svoj film kot lezbičnega, hkrati pa razglaša v *The Village Voice*, kako radikalna da je, ker ima *kot lezbijka* tudi dolgoletnega ljubimca.[25]

Zroč v uspeh Madonninega psevdolezbištva in običajno seznanjena z resnično izključitvijo, ki jo doživljamo resnične lezbijke, si cvenkapožrešna queer misli, da obstaja nekoliko kariernih možnosti za lezbijko, ki ni lezbijka. In priznajmo si, večina pisateljic, umetnic in režiserk je obupanih. "Uspeh" takšnih primerov kolonializma seveda ni bežen zaradi lezbištva cvenkapožrešne queer (ki ne obstaja), ampak zavoljo njene pripravljenosti hliniti lezbištvo v umetnosti, v pisanju in drugod, medtem ko hkrati ohranja osebno in politično zavezo s heteroseksualnostjo. Tovrstni psevdolezbični trg je možen, saj so kulturni arbitri – muzejski direktorji, književni in revialni uredniki, galeristi in drugi – zelo redko lezbijke, še redkeje pa lezbijkam prepustijo kulturni prostor.

Ta resnica je pogosta tako v gejevski skupnosti kot v heteroseksualnih strukturah. Edina ženska v newyorškem uredništvu revije *QW* prvi dve leti je bila straight, mi je povedal dobronameren gej, član uredništva, ki je bil v izpostavljanju takšne situacije kot problematične osamljen.[26] Drugim moškim je situacija očitno bila pogodu, saj postavlja v uredništvu edino žensko v defenzivno pozicijo in hkrati ščiti geje pred lezbičnimi uredniškimi zahtevami v sami hiši.

Podobno je galerija na Manhattnu, edina, ki jo je upravljala lezbijka, Trial Balloon Gallery angleške umetnice Nicole Tyson, ki je delovala prav pred njenim studiom v Sohu od leta 1991 do 1993, naredila za lezbične umetnice takojšnjo razliko. Čeprav je bila galerija opredeljena kot vseženska, je Tysonova odprla vrata v Trial Balloon več kot le nekaj lezbijkam, med katerimi jih je mnogo prvič razstavljalo. Najmanj tri med lezbijkami, na primer, Nicola Tyson, Nicole Eisenman in Siobian Liddell, ki so prvič razstavljale v Trial Balloon, so postale splošno ali mednarodno priznane. Delo Tysonove v Trial Balloon še vedno ostaja primer razlike, ki jo lezbično vodeni kulturni centri lahko ustvarijo za lezbično umetnost in kulturo – če se, kot Tysonova, lezbijke zavežemo lezbijkam.

SKLEP

Nekaj primerov lezbično naravnanih likov in situacij ter njim pripadajoča heteroseksualna sramotenja, ki sem jih navajala v tem tekstu, naj bi se preučevali vzporedno z drugimi kulturnimi stvaritvami in oblikami sodobnega življenja. Institucija heteroseksualnosti je tako normativna, da je postala – in je tudi

[25] Vsi omenjeni primeri so resnični, obstaja pa jih še več. Primer Marie Maggenti je le med najbolj skrajno patetičnimi. Maggentijeva ni vztrajala le pri tem, da se tako ona sama kot njen film The Incredible Adventures of Two Girls in Love tržita kot "lezbična", marveč se je kot lezbijka predstavljala še tedaj, ko je javno spovedala svojo zaprisego heteroseksualnosti (v času te izjave je bila že več kot tri leta z istim moškim). Razbohotena deklaracija lezbištva, ki pri Maggentijevi sovpada z njeno heteroseksualnostjo, je bila objavljena kot naslovni članek tako imenovane "Queer" številke The Village Voice 27. junija 1995, na strani 25–27; teden dni pred tem se je zgodil še en poskus prisvajanja lezbičnosti, ko je heteroseksualni črnec trdil, da je tudi sam "(črna) lezbijka". Glej Greg Tate, "Born to Dyke," The Village Voice, 13. junij 1995, str. 35–38.

[26] Bila sem redna kolumnistka in sourednica revije QW (ki se je najprej kot NYQ pojavila leta 1991) in občasno prihajala na uredništvo oddat tekste. Preden je revija leta 1993 nehala izhajati, je bila pri njej zaposlena lezbijka, novelistka in urednica Helen Eisenbach.

uporabna kot – primarna zbirka vizualnih in verbalnih označevalcev, s katerimi se pripovedujejo zgodbe in razumejo ter ustvarjajo izkustva. Da se je nekaj lezbično naravnanih likov tu in tam pojavilo na ekranu ali v tisku, ne moremo razumeti izven preobilja podob in naracij, ki se naslanjajo na mit o učinkovitosti moške in ženske združitve – in ki povsem preprečujejo možnost, da se znotraj okvira pojavi kdorkoli ali karkoli, podobno lezbijki, tako da ta "izgine", še preden se zgodba začne.

Osnovna narativna struktura sodobnega razvedrila, oglaševanja in politik v Evropi in Ameriki se opira na heteroseksualnost bolj kot katerakoli druga zgradba ali predpostavka socialne organizacije. Heteroseksualnost je osrednja "romanca"; erotiziran mit o moškem in ženski skupaj se na vsak način, kot primarna ali dodatna funkcija zgodbe ali osebne identitete, skuša vriniti v vsakršno obstoječo zasnovo ali okoliščino. Ne glede na to, ali je televizijska ali filmska fiktivna zgodba postavljena v prejšnje stoletje ali v naslednje, na Kitajsko, v južni del Chicaga ali na oddaljeni planet v drugi galaksiji, je vedno predana ideji socialnega organiziranja, v kateri so moški dominantni, ženske pa so njihove seksualne, emocionalne in politične podrejenke. Pravzaprav je težko imenovati en sam film iz celotne kinematografske zgodovine, ki, na neki fundamentalni ravni, ni film *o* heteroseksualnosti – čeprav se pogosto tega ne zavedamo. Podobno je nemogoče najti družbo ali državo, ki ni politično, ekonomsko in socialno organizirana v skladu s heteroseksualnostjo.

Heteroseksualnost postane v dominantnem filmu in v popularni zavesti kot dežek in zemlja: naturaliziran blagor, ki oživlja. Tovrstna tematska centralnost heteroseksualne romance se ohranja na ravni deskripcije in zelo redko na ravni analize. Nenazadnje, kako sta lahko dežek in zemlja analizirana skozi zgodovino ali politiko? Heteroseksualnost, tako kot narava, postane in je sprejeta ter predstavljena kot večna in nevprašljiva. Kritičnega razmišljanja o heteroseksualnosti resnično ni v skoraj celotnem kulturnem diskurzu, razen v tistem, ki ga je ustvaril ali oblikoval lezbični feminizem. Celo tisti dragoceni režiserji, ki zatrjujejo, da njihovi filmi so "o" nečem (drugem kot le za poceni zabavo) – avtorji, kot so Chantal Akerman, Michelangelo Antonioni, Rainer Werner Fassbinder, Jean-Luc Godard, Alfred Hitchcock, Eric Rohmer, Luchino Visconti – niso bili sposobni to "nekaj" postaviti izven skoz in skoz heteroseksualizirane strukture. Eternalizacija heteroseksualnosti in rigidni kinematografski (in politični) kodi, ki jo ohranjajo, so nemara najlažje zapaženi v delu Akermanove, saj njeni filmi, za razliko od drugih znanih režiserjev (pri katerih so posilstvo in heteroseksualne seksualne aktivnosti pogosto izenačene in nerazločene), nazorno kažejo napetosti okrog ženske udeležbe v

heteroseksualnosti. Pa vendar, ženski značaji Akermanove, v filmih, kot so *Je, Tu, Il, Elle, Rendez-vous avec Anna* in *Portrait of a Young Girl in Brussels in 1968* (1994), vztrajno kapitulirajo pred heteroseksualno dominanco (kar je morda podobno statusu Akermanove kot zdaj-da-zdaj-ne lezbijke). V zgodbi Akermanove je ženski dopuščeno, da razmišlja in občasno ravna kot lezbijka – a vedno in samo trenutno. Čeprav se je Akermanova približala izpodbijanju politik heteroseksualnosti bolj kot katerikoli drug filmski režiser, pa so njeni filmi še vedno obuzdani; to je morda le potrdilo tega, kako mogočen je za žensko heteroseksualni zid.

A kljub temu smo ga nekatere preskočile. Dejanske lezbijke (za razliko od naših podob ali psevdoposnemovalk) smo osrednja grožnja politični organizaciji in socialni ekonomiji sodobne družbe. Nismo članice vladajočega razreda moških in skozi naša življenja zavračamo sodelovanje v podrejeni vlogi, v moški nadvladi in vsiljeni heteroseksualnosti. Čeprav anglo-ameriški feminizem od Mary Wollstonecraft dalje obljublja moškim, da ženske nočejo zares pobegniti – da ženske želimo le izobrazbo, da lahko potem bolje vzgajamo otroke (Wollstonecraft); da želimo volilno pravico, da smo potem lahko boljše članice moških držav (sufražetke 19. stoletja); da želimo službe le zato, da imamo kaj početi poleg zakonske zveze in materinstva (Betty Freidan in druge reformistične feministke drugega vala) – pa prisotnost celostnih, samozavestnih lezbijk od sedemdesetih let dalje opominja, da več kot imamo ženske svobode, manj zatiranja bomo pripravljene sprejeti.

Toda naše podobe in naša življenja bo dominantna družba zatirala še toliko časa, dokler jo bodo nadzorovali moški, saj sta ohranitev moške moči in njegovo nadaljevanje odvisna od našega nenehnega omejevanja. Posebna napetost sodobne družbe, iz katere je izšel "lezbični šik", je pravzaprav politični konflikt izjemnega zgodovinskega pomena. Nič drugega ni kot rezultat individualnih in kolektivnih poskusov lezbijk, da se vzpostavimo kot kulturna sila – in naporov heteroseksualizirane kolektivne zavesti, da nas hkrati prepozna in zavre.

Beležka o avtorici:

Laura Cottingham je umetnostna kritičarka, pisateljica in aktivistka. Je avtorica teksta *How many 'bad' feminists does it take to change a lightbulb?* in poučuje umetnostno kritiko na The Cooper Union for the Advancement of Science and Art v New Yorku ter na univerzi Rutgers v New Jerseyju. Esej *Lesbians are so chic... that we are not really lesbians at all* je izšel kot samostojna publikacija pri založbi Cassell (London/New York) leta 1996.

Prevedla Nataša Velikonja